

CONGOVILLE

**DES ARTISTES
CONTEMPORAINS SUR
LES TRACES DU PASSÉ
COLONIAL**

CONGOVILLE

**HEDENDAAGSE
KUNSTENAARS
BEWANDELEN
KOLONIALE SPOREN**

**DES ARTISTES
CONTEMPORAINS SUR
LES TRACES DU PASSÉ
COLONIAL**

CONGOVILLE

**HEDENDAAGSE
KUNSTENAARS
BEWANDELEN
KOLONIALE SPOREN**

TABLE DES MATIÈRES

	AVANT-PROPOS	4
	INTRODUCTION	II
ESSAYS		
	Sandrine Colard	
	Congoville: Un flâneur noir dans la ville postcoloniale	28
	Filip De Boeck	
	Congoville–Putuville: au-delà des images inversées dans le monde (post)colonial	64
	Nadia Yala Kisukidi	
	À Congoville, les Belgo-Nègres n’ont jamais vu la lumière du jour: un aller (et retour) vers le passé	82
	Bas De Roo	
	Master en colonisation ? L’École coloniale supérieure d’Anvers et ses héritages (1920-2020)	
	Sorana Munsya & Léonard Pongo Une résistance congolaise à l’Afrique belge ? L’École coloniale supérieure d’Anvers (1920-1960)	113
EXPOSITION		161
	Au sujet des artistes	209
	Interviews d’artistes	219
	ÉPILOGUE	259
	AU SUJET DES AUTEURS	265
	COLOPHON	271

INHOUD

	WOORD VOORAF	
	INLEIDING	II
ESSAYS		
	Sandrine Colard	
	Congoville: een zwarte <i>flâneur</i> op pad door een postkoloniale stad	28
	Filip De Boeck	
	Congoville–Putuville: voorbij de spiegelbeelden in de (post)koloniale wereld	64
	Nadia Yala Kisukidi	
	In Congoville zagen de ‘Belgo-Negers’ nooit het daglicht: een (terug)reis in de tijd	82
	Bas De Roo	
	Masters in de kolonisatie? De Koloniale Hogeschool van Antwerpen en zijn erfenissen (1920-2020)	
	Sorana Munsya & Léonard Pongo Congolesse weerstand tegen Belgisch Afrika? De Koloniale Hogeschool van Antwerpen (1920-1960)	113
TENTOONSTELLING		161
	Over de kunstenaars	209
	Interviews met de kunstenaars	219
	NABESCHOUWING	259
	OVER DE AUTEURS	265
	COLOFON	271

Au début de cette législature, l'administration communale a émis le souhait et l'ambition de faire d'Anvers un livre ouvert, dans lequel l'histoire et la genèse de la ville seraient aussi lisibles que possible dans l'espace urbain. Au lieu de nous résoudre à ce que les monuments et le patrimoine immobilier ne soient plus de simples éléments de la rue dont la signification n'est plus ni connue ni comprise, nous espérons attirer l'attention du public sur eux, afin qu'il les regarde ou les questionne.

Nos musées ont également leur part à fournir dans ce projet: en étant fermement ancrés dans le monde actuel, en tendant leurs antennes et en cherchant à se connecter au public qui habite et visite notre ville aujourd'hui, ils peuvent jouer un rôle de marque-page dans ce livre d'histoire. Et ils peuvent le faire d'une manière dynamique, en offrant une expérience passionnante et stimulante au visiteur, en lui donnant accès à une information approfondie et parfois complexe.

Ces dernières années, nous avons vu croître l'attention du public pour la façon dont nous commémorons et représentons notre passé colonial. L'année 2020, qui correspondait au soixantième anniversaire de la fin de la colonisation, promettait d'offrir un moment fort à ce processus. Il s'est effectivement produit une accélération et une intensification de cet effort de conscientisation au niveau international. Les collections muséales, mais aussi les monuments et les bâtiments sont au cœur de discussions enflammées. Anvers n'est évidemment pas seule dans ce cas.

En fait, des débats sur ces thèmes sensibles ont lieu dans tous les pays d'Europe qui ont possédé des colonies outremer ou ont été occupés par l'Allemagne nazie.

Bij de start van deze legislatuur formuleerde het Antwerpse stadsbestuur de wens en ambitie om van de stad een open geschiedenisboek te maken, waarin de geschiedenis en de genese van de stad maximaal zichtbaar en leesbaar worden in het straatbeeld. In plaats van monumenten en onroerend erfgoed te laten wegglijpen tot elementen in het straatbeeld waarvan men de betekenis niet meer kent of begrijpt, hopen we deze onder de aandacht te brengen en te openen voor blikken en vragen van het publiek.

Ook onze musea hebben daarbij een rol te spelen: door stevig met hun twee voeten in de wereld van vandaag te staan, hun voelsprietten uit te steken en de verbinding te zoeken met het publiek dat onze stad vandaag bewoont en bezoekt. Zo kunnen musea een rol spelen als bladwijzers voor dat geschiedenisboek. En bovendien kunnen ze op een dynamische manier, vanuit een boeiende en prikkelende ervaring voor de bezoeker, toegang verschaffen tot diepgaande en soms complexe informatie.

De voorbije jaren zagen we een steeds bredere maatschappelijke aandacht groeien voor de omgang met het herinneren en representeren van ons koloniale verleden. 2020, het jaar dat zestig jaar einde van de kolonisatie van Congo door België markeerde, beloofde een momentum te geven aan dat proces. Het bleek internationaal een nieuwe versnelling en verheving van die bewustwording te brengen. Museumcollecties, maar ook monumenten en gebouwen staan in het brandpunt van de discussie. Antwerpen staat er wat dat betreft geenszins alleen voor:

[...] La première leçon à retenir, c'est que se détourner de ces matières épineuses ne sert à rien. Elles exigent une approche ouverte. Nous devons plus souvent contextualiser et oser le dialogue⁰¹.

Ce n'est pas une situation simple, mais elle est porteuse de chances : elle nous « éveille » en tant que société à ce que nous transmettons aux générations futures.

Pour le musée du Middelheim, cela signifie prendre conscience du lien entre l'histoire de son site et le passé colonial belge. Il y a cent ans, l'École coloniale supérieure était construite à l'endroit où se dresse aujourd'hui le musée. Ce qui constitue aujourd'hui le parc du Middelheim a été jusqu'à la Seconde Guerre mondiale le terrain d'exercice de ses étudiants. Cette école allait jouer de 1920 à 1960 un rôle significatif dans l'organisation coloniale. Le bâtiment, qui héberge aujourd'hui un campus de l'université d'Anvers, fait également toujours partie en tant que patrimoine protégé des environs immédiats du parc du musée.

Mais cela implique aussi une réflexion sur l'histoire particulière du musée et de l'exposition : quels aspects de l'art international des décennies passées peut-on y découvrir ? Dans ce cadre, le Middelheim a consulté de nombreux partenaires et collaboré en tant que musée d'art avec des artistes qui vivent et travaillent aujourd'hui. Ces artistes nous offrent de nouvelles perspectives, non seulement sur notre société contemporaine, mais aussi sur l'histoire. Comme le dit Herman Van Goethem, recteur de l'université d'Anvers, nous devons, pour étudier le passé, « reprendre sans cesse le questionnement⁰² ». Sandrine Colard a en qualité de curatrice

01 Ben De Vries (2019). Umstritten, gecontesteerd, controversé, sensitive: Beladen erfgoed in een Europese context. In: *Beladen erfgoed, een ander licht op onze geschiedenis, Tijdschrift van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed* 1: 6-7.

02 Herman Van Goethem, introduction au « Ronde van Antwerpen » [Le Tour d'Anvers], un symposium organisé par le MAS [Museum aan de Stroom] le 19 mai 2019 à l'auditorium de l'université d'Anvers, Campus Middelheim.

Eigenlijk vinden in alle landen in Europa die overzeese kolonies bezaten of bezet waren door nazi-Duitsland maatschappelijke debatten plaats rond deze gevoelige thema's. [...] De eerste les voor nu is dat wegkijken in deze schurende materies geen zin heeft. Ze vereisen een open vizier. We moeten vaker context bieden en met elkaar in gesprek gaan.⁰¹

Dit is geen eenvoudige situatie, maar er ligt ook een kans: we liggen er als maatschappij 'van wakker' wat we doorgeven aan de komende generaties. Voor het Middelheimmuseum betekent dit een bewust worden van de geschiedenis van het Middelheimterrein als verbonden met het Belgische koloniale verleden. Honderd jaar geleden werd, op de plek waar nu het museum is, de Koloniale Hogeschool opgericht. Wat nu museumterrein is, was tot aan de Tweede Wereldoorlog het oefenterrein voor de studenten. Deze school zou van 1920 tot 1960 een belangrijke rol spelen in de koloniale organisatie. Het gebouw, dat nu een campus van de Universiteit Antwerpen huisvest, maakt als beschermd erfgoed ook vandaag nog deel uit van de onmiddellijke omgeving van het museumpark.

Maar het noodzaakt ook een reflectie op het gebied van de eigen museum- en tentoonstellingsgeschiedenis: welke perspectieven op de internationale kunst van de afgelopen decennia zijn hier te vinden? Het museum raadpleegt voor deze beschouwing vele gesprekspartners, en werkt als kunstmuseum met name samen met hedendaagse kunstenaars. Zij bieden ons nieuwe inzichten, niet alleen op onze samenleving vandaag maar ook op de geschiedenis.

01 Ben De Vries (2019). Umstritten, gecontesteerd, controversé, sensitive: Beladen erfgoed in een Europese context. In: *Beladen erfgoed, een ander licht op onze geschiedenis, Tijdschrift van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed* 1: 6-7.

invitée sélectionné et réuni une série d'artistes dans une exposition unique: intitulée *Congoville*, cette manifestation ouvre ses portes au printemps 2021 au musée du Middelheim et dans les bâtiments de l'ancienne École coloniale supérieure, aujourd'hui université d'Anvers. Les artistes ne se contentent pas de visualiser les traces d'un passé colonial entremêlé à celui du site du Middelheim. Ils offrent également à ce dernier de nouvelles significations et de nouvelles possibilités.

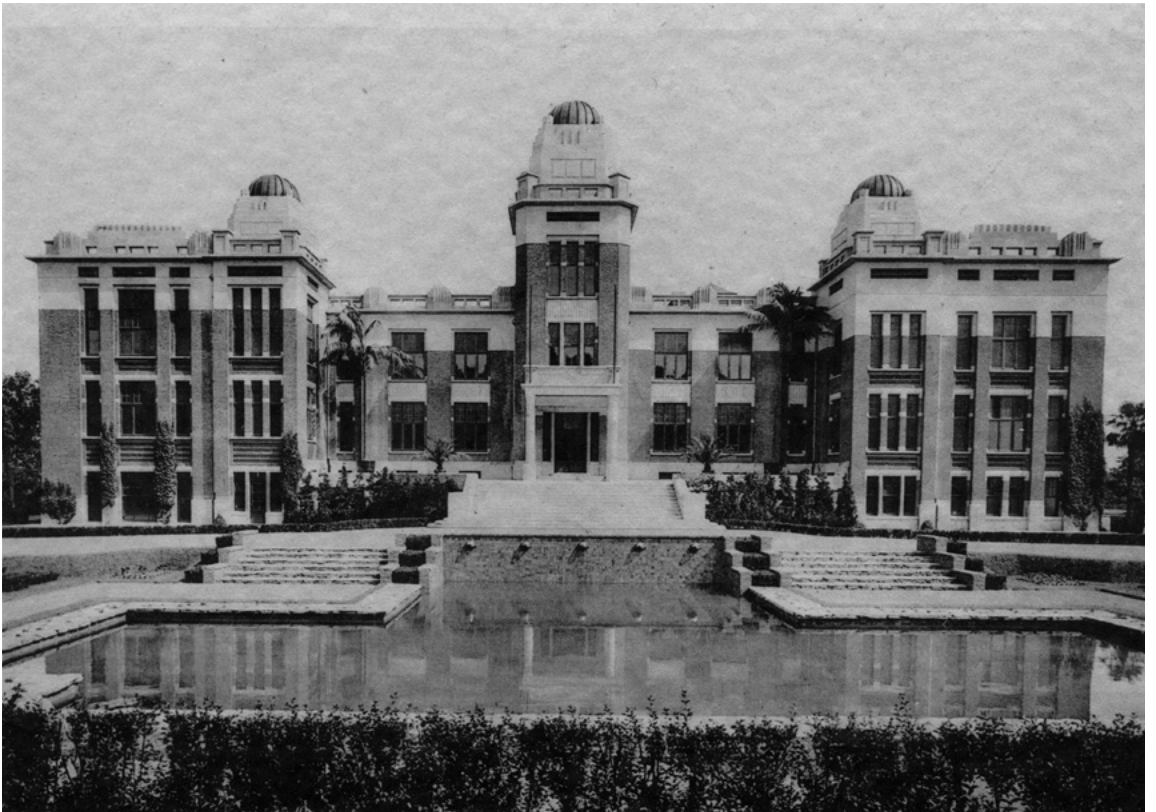
Étayées par une recherche scientifique ciblée, l'exposition et la présente publication entendent, aux côtés des nombreux autres acteurs du débat, fournir une réflexion à propos de ce thème actuel. C'est ainsi que le musée se penche – avec la curatrice Sandrine Colard, les artistes exposés, les auteurs de cet ouvrage et les nombreux partenaires impliqués dans les deux projets – sur l'héritage du futur. L'histoire de la ville et les traces physiques que nous en avons conservées peuvent ainsi se faire les catalyseurs de nouvelles perspectives d'avenir.

Om deze te kunnen bestuderen, moeten we immers, zoals Herman Van Goethem, rector van de Universiteit Antwerpen het verwoordt, 'de vraagstelling steeds hernemen'.⁰² Een selectie van deze kunstenaars wordt door gastcurator Sandrine Colard samengebracht in een unieke tentoonstelling: *Congoville* opent in het voorjaar van 2021 in het Middelheimmuseum en in de gebouwen van de voormalige Koloniale Hogeschool, nu de Universiteit Antwerpen. De kunstenaars maken de sporen van het koloniale verleden, verweven met die van de Middelheimsite, niet alleen zichtbaar. Ze laden de site bovendien op met nieuwe betekenissen en nieuwe mogelijkheden.

Onderbouwd met gericht wetenschappelijk onderzoek willen de tentoonstelling en deze publicatie op een genuanceerde manier en naast de vele andere actoren in het debat, een bijdrage leveren aan de reflectie over dit actuele thema. Zo denkt het museum samen met gastcurator Sandrine Colard, met de kunstenaars in de tentoonstelling, met de auteurs van dit boek en met de vele partners betrokken bij beide, na over het erfgoed van morgen. Op deze manier kan de geschiedenis van de stad, en de sporen daarvan bewaard in ons erfgoed, fungeren als katalysator voor nieuwe toekomstperspectieven.

⁰² Herman Van Goethem, inleiding 'Ronde van Antwerpen', symposium georganiseerd door het MAS op 19 mei 2019 in de aula van de UA, Campus Middelheim.

Carte postale de l'École coloniale supérieure d'Anvers, vers 1935
(Collection privée Bob Vermergh, Anvers; Photographe inconnu).



Prentkaart van de Koloniale Hogeschool in Antwerpen, ca. 1935
(Privécollectie Bob Vermergh, Antwerpen; Fotograaf onbekend).

Vers 2010, j'ai découvert à la Cinémathèque royale de Belgique un court-métrage réalisé par Hélène Schirren en 1939, *Sous l'étoile d'or*, que l'on avait étiqueté par erreur « Tervuren ». Il s'agit d'un film de promotion pour l'École supérieure coloniale d'Anvers. Je n'imaginai pas alors qu'en 2016, je ferais moi-même mon entrée dans ce somptueux bâtiment en qualité de recteur de l'université.

Depuis lors, je considère avec un certain étonnement un monde que je n'ai appris à connaître que petit à petit. C'est déroutant, d'autant que j'enseigne moi-même l'histoire politique belge depuis 1990. On ne peut pas tout étudier et il n'y a que vingt-quatre heures dans une journée, mais quand je regarde en arrière, je ne peux qu'être surpris par mon manque d'intérêt manifeste pour un pays comme le Congo et ses habitants, auxquels la Belgique est si étroitement liée sur le plan historique. Cela me pousse à nous remettre en question, moi et le monde dans lequel j'ai grandi.

En tant qu'étudiant en histoire contemporaine (1979-1983), je ne suis pas entré en contact avec l'histoire africaine ou avec une quelconque problématisation du colonialisme. Cela ne faisait tout simplement pas partie du programme. J'ai très brièvement rencontré le Congo dans le manuel de Theo Luykx que nous devions étudier, mais rien de plus.

Je n'ai abordé cette thématique que bien des années plus tard et de manière tout à fait indirecte, *via* mon intérêt pour les expositions universelles d'Anvers en 1885, 1894 et 1930, et l'Expo 58 de Bruxelles. Zana Etambala et d'autres ont consacré dans des publications sur ce sujet d'excellents articles à l'« exposition » des noirs et des Amérindiens.

Rond 2010 vond ik in het Koninklijk Belgische Filmarchief een kortfilm van Hélène Schirren uit 1939, *Sous l'Etoile d'Or*, die verkeerdelijk het label 'Tervuren' had meegekregen. Het gaat om een promotiefilm over de Koloniale Hogeschool van Antwerpen. Ik bevroedde niet dat ikzelf vanaf 2016 in dat somptueuze gebouw mijn intrek zou nemen als rector van de Universiteit Antwerpen.

Intussen keek ik al wel met verbazing toe op een wereld die ik maar langzaam leerde kennen. Dat laatste is bevreedend, niet het minst omdat ikzelf al sinds 1990 politieke geschiedenis van België doceer. Je kan niet alles bestuderen en een dag heeft ook maar vierentwintig uur, maar wanneer ik achteromkijk, kan ik me enkel verbazen over mijn manifeste gebrek aan aandacht voor een land als Congo en zijn mensen, waar België historisch zo sterk mee verbonden is. Het doet me vragen stellen over mezelf, en over de wereld waarin ik opgroeide.

Als student Geschiedenis van de Nieuwste Tijd (1979-1983) kwam ik niet in aanraking met Afrikaanse geschiedenis of met een problematisering van het kolonialisme. Dat zat gewoon niet in de opleiding. Congo kwam ik heel even tegen in het handboek van Theo Luykx dat we moesten instuderen, en dat was het dan.

Ik ben pas vele jaren later in de thematiek beland langs een smalle zijweg, vanuit mijn aandacht voor de Wereldtentoonstellingen in Antwerpen in 1885, 1894 en 1930, en de Brusselse Expo '58. Zana Etambala en anderen hebben in publicaties daarrond uitstekende bijdragen gewijd aan het 'tentoonstellen' van mensen van Afrikaanse origine en inheemse Amerikanen.

Je passe désormais chaque jour la porte de l'ancienne École coloniale supérieure. L'étoile du drapeau colonial apparaît toujours en relief sur la façade du bâtiment et au-dessus de l'entrée de mon bureau. Celui-ci occupe une partie de l'ancienne salle de gymnastique. La gymnastique constituait un élément important de la formation stricte prodiguée dans l'établissement, qui était d'inspiration très militaire. Les bâtiments sont chargés d'histoire. Qui donc a pu faire des exercices, là, dans mon bureau ? L'article de Bas De Roo publié dans cet ouvrage m'apprend que Louis Rwagasore, futur premier ministre burundais, a été l'un des rares étudiants noirs de l'École coloniale supérieure. Cette rareté était due à l'apartheid que la politique belge du Congo cultivait en pratique.

Entre-temps, j'ai aussi appris à mieux regarder le film *Sous l'étoile d'or*. Une courte séquence montre un professeur qui examine une série de crânes avec un groupe d'étudiants. Nous sommes en 1939. Il y a fort à parier que les étudiants sont en train d'être initiés à la pensée raciale et d'apprendre que les noirs constituent une autre race, inférieure aux hommes blancs qui dirigent la colonie d'une main de fer.

La thématique de l'histoire coloniale a finalement généré la perspective de la décolonisation de notre pensée. En tant que recteur, on a l'occasion de faire des expériences exceptionnelles. J'ai ainsi pu avoir récemment, dans bureau de l'ancienne École coloniale supérieure, une conversation intense avec Juliana, la fille de Patrice Lumumba, au sujet de la signification de mon université dans ce mouvement émancipatoire qui touche au cœur de notre conception

Intussen stap ik dagelijks de vroegere Koloniale Hogeschool binnen. Aan de voorgevel van het gebouw en aan de ingang van mijn kantoor prijkt nog steeds een gesculpteerde ster van de koloniale vlag. Mijn kantoor bevindt zich in een deel van de vroegere turnzaal. Turnen vormde een vast deel van de strenge opleiding die heel wat militaire trekjes had. Gebouwen zijn vol van geschiedenis. Wie heeft er niet allemaal geturnd, daar in mijn kantoor? De bijdrage van Bas De Roo in dit boek leert me dat Louis Rwagasore, de latere premier van Burundi, een van de weinige van Afrikaanse origine studenten aan de Koloniale Hogeschool was. Dit hing samen met de feitelijke apartheid die de Belgische Congopolitiek doordeesemde.

Intussen leerde ik ook scherper kijken naar de film *Sous l'Etoile d'Or*. Een korte sequentie toont een professor die zich met een aantal studenten buigt over een aantal schedels. We zijn in 1939. Het lijkt weinig twijfel dat de studenten geïniteerd werden in het rassendenken en het inzicht meekregen dat de zwarten een ander ras uitmaakten, inferieur aan de witte mannen die met vaste hand de kolonie zouden aansturen.

De thematiek van koloniale geschiedenis heeft uiteindelijk het perspectief gegeneerd van de dekolonisering van ons denken. Als rector kun je uitzonderlijke zaken meemaken. In datzelfde kantoor in de voormalige Koloniale Hogeschool voerde ik recent een intens gesprek met Juliana Lumumba, dochter van, over de vraag wat mijn universiteit kan betekenen in deze emancipatorische beweging die de kern van ons mensenrechtendenken raakt. Ik onving er ook AYO, African Youth Organisation, een indrukwekkende Antwerpse stu-

des droits de l'homme. J'ai également reçu l'AYO, African Youth Organisation, une étonnante association estudiantine anversoise qui organise notamment le Black History Month. L'épidémie de Corona a mis une série d'initiatives à l'arrêt, comme le beau projet qui a donné lieu à cet ouvrage. Mais ce n'est que partie remise.

De plus, nous pouvons peut-être aussi ajouter de nouveaux points de vue au concept. J'écris ces mots en juin 2020, à un moment où le monde réagit avec indignation à la mort de George Floyd, le énième noir ayant succombé à la violence policière aux États-Unis. Ce scandale a également atteint la Belgique et contribué au verdict final prononcé contre Léopold II: nous ne pouvons plus honorer une telle personne par des noms de rues et des monuments. Sommes-nous proches d'un revirement dans la façon dont la discrimination prend consciemment et inconsciemment forme dans notre société? Quoi qu'il en soit, j'écoute avec admiration et respect les nombreuses voix noires qui se font entendre dans ce débat essentiel; elles nous indiquent avec autant de sagesse que de clarté le chemin qu'il nous reste à parcourir.

dentenorganisatie die onder meer de Black History Month mee trekt. De corona-epidemie heeft een aantal initiatieven on hold gezet, zoals het mooie project waarrond dit boek tot stand kwam. Uitstel is geen afstel.

Bovendien kunnen we misschien ook nieuwe perspectieven aan het concept toevoegen. Ik schrijf deze woorden neer in juni 2020, op een moment waarop de wereld verontwaardigd reageert op de dood van George Floyd, de zoveelste zwarte die omkwam door politiegeweld in de Verenigde Staten. Intussen heeft dit schandaal in België ook geleid tot het finale verdict over Leopold II: zo iemand mogen wij niet meer eren in straatnamen en monumenten. Komt er dan toch een kentering in de wijze waarop discriminatie bewust en onbewust vorm krijgt in onze samenleving? Ik luister alvast met bewondering en respect naar de zovele zwarte stemmen in het grote debat, die weloverwogen en haarscherp aangeven welke weg wij nog moeten afleggen.

Pieter Boons

INTRODUCTION

INLEIDING

*... History is an angel
being blown backwards into the future
... History is a pile of debris
And the angel wants to go back and fix things
To repair the things that have been broken
But there is a storm blowing from Paradise
And the storm keeps blowing the angel
backwards into the future
And this storm, this storm
is called
Progress*

Laurie Anderson, "The Dream Before"
(for Walter Benjamin), *Strange Angels* (1989)

À côté du musée du Middelheim se dresse un imposant édifice Art déco. Il sert aujourd'hui de frontispice au Campus Middelheim de l'université d'Anvers, mais il abritait autrefois l'École coloniale supérieure. En tant que visiteur du musée, on passe devant sans le voir. Sans doute aussi sans savoir que ce bâtiment remarquable était à son époque au cœur même de l'entreprise coloniale belge. Quiconque s'attarde découvre bien vite une villa de style colonial, des monuments envahis par la végétation, des socles vides et les noms de pionniers léopoldiens gravés dans la pierre. Mais pas un mot d'explication. Comme si l'histoire avait condamné à l'oubli cette école jadis si essentielle.

L'exposition *Congoville* est née du dépouillement de ces archives cachées. Que signifient aujourd'hui ces traces du passé? Pour qui sont-elles visibles? Comment pouvons-nous les comprendre? Que devons-nous en faire? Quelle relation le musée du Middelheim entretient-il avec l'ancienne École coloniale? Partageons-nous plus qu'un voisinage fortuit? Plus qu'un nom? Quel est l'héritage colonial du paysage dans lequel nous nous trouvons? C'est à partir de ces questions que la curatrice, Sandrine Colard, a réuni des artistes afin de rendre visible ce passé complexe ou multiple, mais aussi le présent et le futur.

Cette introduction esquisse le contexte dans lequel cette exposition unique a vu le jour et situe les différents textes de l'ouvrage. Quatre auteurs ont écrit chacun un article. Leurs textes sont présentés en alternance avec des interviews dans lesquelles les artistes décrivent leurs œuvres récemment créées.

Naast het Middelheimmuseum staat een imposant art-deco-gebouw. Nu is het de *frontpiece* van Campus Middelheim van de Universiteit Antwerpen, maar ooit was het de Koloniale Hogeschool. Als bezoeker of personeel van het museum passeren we er vaak te snel. Misschien zonder te beseffen dat dit opmerkelijke gebouw vroeger pal in het brandpunt van de Belgische kolonisatie stond. Wie er iets langer rondwandelt vindt al snel een villa in koloniale stijl, overgroeide monumenten, lege sokkels en in steen gebeitelde namen van leopoldiaanse pioniers. Maar geen woord uitleg. Alsof de geschiedenis deze ooit zo essentiële school tot vergetelheid heeft veroordeeld.

De tentoonstelling *Congoville* is ontstaan door het ontsluiten van dit verborgen archief. Wat betekenen die sporen uit het verleden vandaag? Voor wie zijn ze zichtbaar? Hoe kunnen we ze begrijpen? Wat moeten we ermee doen? Welke relatie heeft het Middelheimmuseum met de voormalige Hogeschool? Delen we meer dan een toevallig nabuurschap? Meer dan een naam? Wat is de koloniale erfenis van het landschap waarin we ons bevinden? Vanuit deze vragen bracht curator Sandrine Colard kunstenaars samen om een complex en meervoudig verleden, om heden en toekomst zichtbaar te maken.

Deze inleiding schetst de context waarin deze unieke tentoonstelling is ontstaan en kadert de verschillende teksten in dit boek. Vier auteurs schreven elk een bijdrage en hun tekst wordt afgewisseld met interviews waarin de kunstenaars hun nieuw gerealiseerde werken beschrijven.

Middelheim

Dans le langage populaire, le nom « Middelheim » désigne plusieurs choses : c'est un parc ancien, un musée en plein air, un campus universitaire, un hôpital, un festival de jazz. En tant que musée d'art contemporain, nous faisons partie d'un ensemble plus large d'institutions, de sites, de récits et de souvenirs.

Le parc public du Middelheim est aménagé en 1910 lorsque la ville d'Anvers achète le domaine. En 1920, le ministre anversoïse des Colonies et collectionneur d'art Louis Franck fonde dans sa ville natale l'École coloniale supérieure. Il construit sur un terrain vierge voisin du parc un nouveau bâtiment scolaire qui fait d'Anvers le vivier des futurs fonctionnaires coloniaux. Aujourd'hui, l'ancienne école est un bâtiment administratif important de l'université d'Anvers : la villa coloniale et le bâtiment principal abritent respectivement le service du personnel et le rectorat. Le texte d'Herman Van Goethem, recteur de l'université d'Anvers, raconte ce que cela représente pour lui de travailler chaque jour dans ce lieu chargé d'histoire.

Le musée du Middelheim est fondé en 1950 autour du château où, trente plus tôt, l'acte de fondation de l'École supérieure coloniale a été signé. Pendant dix ans, le musée et l'école vont cohabiter jusqu'à ce que la seconde perde sa fonction après l'indépendance du Congo et ferme ses portes, en 1961. Au sens strict, le musée et l'école coloniale n'ont pas grand-chose à voir. Pourtant, le musée porte aussi un héritage colonial. En 70 ans, il n'a par exemple acheté aucune

Middelheim

In de volksmond dekt de naam 'Middelheim' vele ladingen: het is een historisch park, een openluchtmuseum, een universiteitscampus, een ziekenhuis, een jazzfestival. Als museum voor hedendaagse kunst maken we deel uit van een bredere cluster van instellingen, plaatsen, verhalen, en herinneringen.

Het publieke Middelheimpark ontstaat in 1910 wanneer de stad Antwerpen het domein aankoopt. In 1920 richt de Antwerpse minister van Koloniën en kunstverzamelaar Louis Franck in zijn thuisstad de Koloniale Hogeschool op. Op een leeg terrein naast het Middelheimpark laat hij een nieuw schoolgebouw optrekken, dat van Antwerpen de administratieve kweekvijver maakt voor toekomstige koloniale ambtenaren. Vandaag is de voormalige school een belangrijk administratief gebouw van de Universiteit Antwerpen: de koloniale villa huisvest de personeelsdienst en het hoofdgebouw herbergt het rectoraat. De tekst van Herman Van Goethem, rector van de Universiteit Antwerpen, beschrijft wat het voor hem betekent om dagelijks in dit erfgoed te werken.

Het Middelheimmuseum wordt in 1950 opgericht rond het kasteel waar dertig jaar eerder de oprichtingsakte van de Koloniale Hogeschool werd bezegeld. Gedurende tien jaar bestaan museum en school naast elkaar, totdat deze laatste na de Congolese onafhankelijkheid haar functie verliest en in 1961 wordt opgedoekt. Strikt genomen hadden museum en hogeschool weinig met elkaar te maken. Maar toch draagt ook het museum een koloniale erfenis. In zeventig jaar tijd kocht het

œuvre à un artiste africain et n'a présenté qu'une seule exposition individuelle réservée à un artiste aux racines africaines – Kader Attia, en 2014. Les taches aveugles caractérisent aussi bien l'histoire des expositions que la gestion des collections⁰¹. D'autres traces sont en revanche bien visibles, comme la statue, contestée, du baron Dhanis, vice-gouverneur général de l'État indépendant du Congo, qui, du jardin de l'École coloniale, a été déplacée dans le dépôt en plein air du musée⁰².

Pour saisir pleinement le caractère colonial silencieux du musée, d'autres recherches s'imposent. Dans le cadre du projet *Congoville*, nous avons spécifiquement choisi le voisinage inconfortable entre musée du Middelheim et École coloniale comme point de départ pour questionner le concept plus large de « Middelheim » et son histoire chargée. Le groupe de recherche Geheugen Collectief s'est vu confier la mission d'explorer l'histoire de l'École coloniale. L'historien Bas De Roo a fouillé les archives de l'école au ministère des Affaires étrangères à Bruxelles et rédigé un compte rendu à l'intention des artistes. Aujourd'hui, cent ans après l'ouverture de l'École coloniale, ce texte est peut-être la première étude scientifique détaillée consacrée à l'histoire encore en friche de l'école. Ce livre comprend une version condensée de cette étude, qui démêle la mission civilisatrice belge à travers l'histoire de l'institut.

Avec *Congoville*, le musée du Middelheim sort donc explicitement de ses limites géographiques strictes pour aborder l'esprit ouvert un passé partagé plus large. Aujourd'hui plus que jamais, c'est une nécessité. La conscientisation historique est capitale pour une ville contemporaine et diversifiée.

01 Les expositions du musée du Middelheim sont depuis 1950 principalement tournées vers les artistes occidentaux. La répartition géographique des achats destinés à la collection permanente le montre clairement: Afrique 0%, Europe 90,2%, Amérique, 5,7%, Asie 3,7%, Océanie 0,4% (chiffres de 2018).

02 Le dépôt de plein air conserve des pièces de la collection du musée et de la collection séparée Kunst in de Stad. Les fragments du monument baron Dhanis font, comme la plupart des monuments d'Anvers, partie de la collection Kunst in de Stad et sont conservés pour des raisons de sécurité au musée du Middelheim.

museum bijvoorbeeld geen enkel werk aan van een Afrikaanse kunstenaar en slechts één keer presenteerde het een solotentoonstelling van een kunstenaar met Afrikaanse roots – in 2014 met Kader Attia. Blinde vlekken markeren zowel haar tentoonstellingsgeschiedenis als collectiebeleid.⁰¹ Andere sporen zijn juist heel zichtbaar, zoals het gecontesteerde beeld van baron Dhanis, vicegouverneur-generaal van Congo-Vrijstaat, dat vanuit de tuin van de Koloniale Hogeschool in het openluchtdepot van het museum belandde.⁰²

Om het stille koloniale karakter van het museum ten gronde te vatten is nieuw en meer onderzoek nodig. Met het project *Congoville* namen we specifiek het ongemakkelijke nabuurschap tussen Middelheimmuseum en voormalige Koloniale Hogeschool als startpunt om het ruimere begrip 'Middelheim' en haar beladen geschiedenis te bevragen. Het onderzoeksbureau Geheugen Collectief kreeg de opdracht om de geschiedenis van de Koloniale Hogeschool in kaart te brengen. Historicus Bas De Roo onderzocht de archieven van de school in het ministerie van Buitenlandse Zaken in Brussel en stelde een inspiratienota op voor de kunstenaars. Vandaag, honderd jaar na de opening van de Koloniale Hogeschool, is deze tekst misschien wel de eerste wetenschappelijke studie die expliciet de onderbelichte geschiedenis van de school schetst. In dit boek bevindt zich een ingekorte versie van deze nota, die de zogenaamde Belgische beschavingsmissie doorheen de geschiedenis van het instituut ontrafelt.

Met *Congoville* treedt het Middelheimmuseum dus expliciet buiten haar strikte geografische grenzen en wil het met open vizier een breder gedeeld verleden adresseren. Dat

01 De tentoonstellingen van het Middelheimmuseum zijn sinds 1950 voornamelijk georiënteerd geweest op westerse kunstenaars. Dit vertaalde zich in aankopen van kunstenaars voor de kerncollectie van het museum volgens deze verdeling: Afrika 0 procent, Europa 90,2 procent, Amerika 5,7 procent, Azië 3,7 procent, Oceanië 0,4 procent (cijfers van 2018).

02 In het openluchtdepot worden objecten bewaard uit de museumcollectie en uit de collectie Kunst in de Stad. De brokstukken van het Baron Dhanis-monument zijn, zoals de meeste monumenten in Antwerpen, deel van de collectie Kunst in de Stad en worden om veiligheidsredenen in het Middelheimmuseum bewaard.

Les contributions de l'échevine anversoise de la culture, Nabilla Ait Daoud, et de la directrice du musée, Sara Weyns, abordent plus longuement l'importance de cette exposition pour Anvers et pour le musée en tant qu'institut inscrit dans un contexte urbain et institutionnel plus large.

Pour l'humanité⁰³

Aujourd'hui encore, le passé colonial hante des domaines comme la langue, les conceptions, les récits, la culture, la science et la représentation. Bien que le colonialisme – littéralement conçu comme la fondation, pour des raisons commerciales, d'établissements dans des contrées éloignées – appartienne en bonne partie au passé, il continue d'agir dans les structures de pouvoir existantes. L'impérialisme reste, en tant que ressort du colonialisme, une dure réalité de domination militaire, politique, économique, sociale et culturelle⁰⁴. Une réalité dans laquelle la « race » continue de plus à jouer un rôle clé.

L'idée de la supériorité européenne était centrale dans la fondation et l'administration des colonies. La couleur de peau allait alors devenir le critère par excellence permettant de distinguer l'« Occidental civilisé » et l'« autre primitif ». Le philosophe congolais Valentin Mudimbe décrit la façon dont le concept d'Afrique a été construit comme une réalité raciale dans laquelle les nations européennes pouvaient se refléter⁰⁵. Elles ont pu grâce à cela définir leur identité comme « rationnelles », « développée », « modernes » et scientifiques », par rapport à une Afrique « émotionnelle »,

- 03 Inscription sur le socle du monument au baron Dhanis, Universiteit Antwerpen Campus Middelheim.
- 04 Edward Said (2000). *Culture et impérialisme* (trad. Paul Chemna). Paris: Fayard/Le Monde diplomatique.
- 05 Valentin Mudimbe (1988). *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Londres / Bloomington: James Currey / Indiana University Press.

is vandaag meer dan ooit nodig. Historische bewustwording is cruciaal voor een hedendaagse en diverse stad. De bijdragen van de Antwerpse Schepenen van Cultuur Nabilla Ait Daoud en museumdirecteur Sara Weyns situeren verder het belang van deze tentoonstelling voor Antwerpen en voor het museum als instelling binnen een bredere stedelijke en institutionele context.

Voor de mensheid⁰³

Tot op vandaag dwaalt het koloniale verleden rond in taal, opvattingen, verhalen, cultuur, wetenschap, landschap en beeldvorming. Hoewel aan kolonialisme – letterlijk het oprichten van nederzettingen in verafgelegen gebieden, vaak vanuit commerciële overwegingen – grotendeels een einde is gekomen, werkt het toch nog steeds verder in bestaande machtsstructuren. Imperialisme, als drijfveer van kolonialisme, is nog steeds een harde realiteit van militaire, politieke, economische, sociale en culturele overheersing.⁰⁴ En 'ras' speelt daarin een sleutelrol.

Bij het oprichten en besturen van de kolonies stond de Europese superioriteitsgedachte centraal. Huidskleur werd daarbij hét criterium waarmee een onderscheid gemaakt kon worden tussen de 'beschaafde westerling' en de 'primitieve ander'. De Congolese filosoof Valentin Mudimbe beschrijft hoe het concept Afrika geconstrueerd werd als een raciale realiteit waarin Europese naties zich konden spiegelen.⁰⁵ Op die manier konden zij hun identiteit vormen als 'rationeel', 'ontwikkeld', 'modern' en 'wetenschappelijk' tegenover het 'emotionele', 'wilde', 'traditionele' en 'bijgelovige' Afrika. Ook in België werd koloniale zelfverheerlijking consequent gepropageerd

- 03 Opschrift op de lege sokkel van het Baron Dhanis-monument, Universiteit Antwerpen Campus Middelheim.
- 04 Edward Said (1994). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- 05 Valentin Mudimbe (1988). *The Invention of Africa*. Indianapolis: Indiana University Press.

« sauvage », « traditionnelle » et « superstitieuse ». En Belgique aussi, l'autoglorification coloniale a été largement diffusée à travers l'enseignement, les médias, l'Église, l'art et les expositions (universelles). Les Belges ont ainsi appris à se considérer comme les porteurs « blancs » d'une mission civilisatrice, qui avaient l'obligation morale de libérer – à la suite de Léopold II et de ses successeurs – la population « noire » du Congo (et plus tard du Ruanda-Urundi) des marchands d'esclaves arabes, de la maladie et de l'ignorance.

Dans l'Europe contemporaine, c'est cette manière coloniale – souvent inconsciente – de regarder le monde qui contribue à donner forme à la réalité. Dans un ouvrage intitulé *Witte onschuld* (« Innocence blanche »), l'anthropologue néerlandaise Gloria Wekker décrit avec précision l'absence de regard blanc autocritique⁰⁶. Bien que le racisme soit pour de très nombreuses personnes une douloureuse réalité, beaucoup de blancs ne se jugent « pas du tout racistes » et se décrivent comme « larges d'esprit ». Cette contradiction est interpellante. Selon Gloria Wekker, l'idée race reste solidement ancrée dans nos « archives culturelles ». En tant que bibliothèque d'idées, de pensées et de sentiments souvent apparus au XIX^e siècle, ces archives « légitiment » à chaque fois une différence raciale prétendument évidente et impriment un cachet sur les nations et les individus. L'ignorance au sujet du passé colonial contribue encore fortement au maintien du racisme quotidien dans notre société. C'est pourquoi aujourd'hui, 60 ans après l'indépendance du Congo, il est d'importance vitale de regarder notre passé colonial en face.

06 Gloria Wekker (2017). *Witte Onschuld: Paradoxen van Kolonialisme en Ras*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

via onderwijs, media, kerk, kunst en (wereld)tentoonstellingen. Belgen leerden daarbij zichzelf zien als 'witte' dragers van een beschavingsmissie die de morele plicht hadden om – in navolging van Leopold II en zijn opvolgers – de 'zwarte' bevolking van Congo (en later Ruanda-Urundi) te redden van zogenaamde Arabische slavenhandelaars, ziekte en onwetendheid.

In het hedendaagse Europa is het die – vaak onbewuste – koloniale manier van kijken naar de wereld die de realiteit mee vorm geeft. In haar boek *Witte Onschuld* beschrijft de Nederlandse antropologe Gloria Wekker haarscherp het ontbreken van een witte zelfkritische blik.⁰⁶ Hoewel racisme voor zovelen een pijnlijke werkelijkheid blijft, vinden vele witte mensen zichzelf nochtans 'helemaal niet racistisch' en beschrijven ze zichzelf eerder als 'open-minded.' Dit contrast is opmerkelijk. Volgens Wekker zit ras wel degelijk nog steeds stevig verankerd in ons 'cultureel archief.' Als een opbergplaats van ideeën, gedachtes en gevoelens die vaak ontstonden in de negentiende eeuw, 'bewijst' dit archief keer op keer een schijnbaar vanzelfsprekend raciaal onderscheid en drukt het een stempel op naties en individuen. Onwetendheid over het koloniale verleden draagt volgens Wekker sterk bij tot het in standhouden van alledaags racisme in onze maatschappij. Daarom is het vandaag, zestig jaar na de onafhankelijkheid van Congo, van vitaal belang om het koloniale verleden onder ogen te zien.

06 Gloria Wekker (2017). *Witte Onschuld: Paradoxen van Kolonialisme en Ras*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Dekolonisatie

In een stad als Antwerpen heeft meer dan de helft van de bevolking een migratieachtergrond. Belgen van wie de

Décolonisation

Dans une ville comme Anvers, plus de la moitié de la population a des antécédents migratoires. Les Belges dont les parents venaient du Congo, du Rwanda ou du Burundi sont, en dépit de leur niveau de formation proportionnellement élevé, toujours confrontés à la discrimination, par exemple sur le marché du travail. Ces dernières années, la voix de la diaspora africaine s'est exprimée de plus en plus distinctement dans le débat public sur la race et le racisme. « La décolonisation » a été érigée en méthode permettant de démanteler les structures de pouvoir actuelles.

En soi, la décolonisation – qui consiste à se défaire de la domination coloniale – n'est pas un nouveau concept. Dans la plupart des pays africains, les mouvements de décolonisation des années 1950 et 1960 ont conduit à l'« indépendance » officielle. Mais l'actuelle quête de décolonialité renferme une critique théorique plus poussée et va souvent de pair avec un appel au découplage, la possibilité d'une rupture radicale avec le passé étant au passage envisagée⁰⁷.

Le projet décolonial s'est également répandu dans l'art et le monde culturel. Les artistes et les institutions cherchent activement à redéfinir l'« international » ou le « canon » (blanc, masculin, occidental) et tentent de réorienter le secteur. Dans les musées, on utilise la décolonisation comme un mode d'action pour casser les hiérarchies dominantes et faire place à une perspective multiple. Mais bien souvent, la mission est tout sauf simple. La décolonisation est difficile à concevoir, plus encore à réaliser. Parfois, elle menace de deve-

⁰⁷ Walter D. Mignolo et Catherine E. Walsh. (2018). *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Durham: Duke University Press.

ouders uit Congo, Rwanda of Burundi kwamen worden, ondanks hun proportioneel hoog opleidingsniveau, nog steeds geconfronteerd met discriminatie, bijvoorbeeld op de arbeidsmarkt. De afgelopen jaren is de stem van de Afrikaanse diaspora in het publieke debat rond ras en racisme dan ook steeds luider gaan klinken. 'Dekoloniseren' werd daarbij naar voren geschoven als een methode om bestaande machtsstructuren te ontmantelen.

Op zich is dekolonisatie – het zich ontdoen van koloniale overheersing – geen nieuw begrip. In de meeste Afrikaanse landen leidde dekoloniatiebewegingen in de jaren 1950 en 1960 tot officiële 'onafhankelijkheid'. Maar de huidige zoektocht naar 'dekolonialiteit' houdt een meer doorgedreven theoretische kritiek in en gaat vaak gepaard met een roep naar ont koppeling, waarbij de mogelijkheid van een radicale breuk met het verleden wordt onderzocht.⁰⁷

Ook in de kunst en cultuurwereld heeft het dekoloniale project zich verspreid. Kunstenaars en instellingen gaan daarbij actief op zoek naar een herdefiniëring van het 'internationale' en de (witte, mannelijke, westerse) 'canon' en proberen zo de sector te heroriënteren. In musea hanteert men dekolonisatie als een werkwijze om heersende hiërarchieën te doorbreken en plaats te maken voor een veelvoudig perspectief. Maar vaak is dat beslist geen eenvoudige opdracht. Dekolonisatie is moeilijk te vatten, laat staan te realiseren. Soms dreigt het gewoon een nieuw modewoord te worden, als dekolonisatie niet de kans krijgt om zich op lange termijn te verankeren ver voorbij het eenmalige project. *Congoville* is voor het Middelheimmuseum een eerste stap om de eigen positie, pri-

⁰⁷ Walter D. Mignolo en Catherine E. Walsh. (2018). *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Durham: Duke University Press.

nir un simple mot à la mode pour peu que le processus ne parvienne pas à trouver un ancrage à long terme, au-delà du projet unique. *Congoville* constitue pour le musée du Middelheim un premier pas vers la remise en question de notre position, de nos privilèges et de notre pouvoir à différents niveaux. Tant dans leurs œuvres que dans leurs interviews, les artistes participants réfléchissent à leur façon sur la décolonisation.

Congoville

Pour donner forme à ce projet polyphonique, le musée du Middelheim a volontairement fait appel à un curateur extérieur. *Congoville* est donc en premier lieu un projet de l'historienne Sandrine Colard, qui vit à New York. Le compte rendu de Bas De Roo en main, elle a littéralement balisé dans le paysage une série de sentiers qui relient le musée et l'École coloniale.

Sur la base de son expertise en photographie coloniale, Sandrine Colard part explicitement à la recherche des éléments qui déterminent l'actuelle représentation du Congo et des personnes noires en Belgique. Elle explique à quel point ces éléments sont, bien souvent, cachés sous nos yeux – invisibles et transparents, mais néanmoins présents de manière tangible. *Congoville* est un terme générique désignant les traces à la fois physiques et mentales du passé colonial: films et photos de propagande, récits de voyage et monuments. Mais aussi les mythes impérialistes dont la population noire de Belgique doit supporter le poids. *Congoville* est une collection de

vileges en macht op verschillende niveaus te bevragen. Zowel in hun werk als in de interviews reflecteren de deelnemende kunstenaars op hun eigen manier over dekolonisatie.

Congoville

Om dit project vanuit een meerstemmigheid vorm te geven heeft het Middelheimmuseum bewust een externe curator aangetrokken. *Congoville* is dan ook in eerste plaats een project van de in New York wonende kunsthistorica Sandrine Colard. Met de inspiratienota van Bas De Roo in de hand stippelde zij letterlijk een aantal paden doorheen het landschap uit, die het museum met de Koloniale Hogeschool verweven.

Vanuit haar expertise in koloniale fotografie onderzoekt Sandrine Colard expliciet welke elementen de huidige beeldvorming van Congo en zwarte mensen in België bepalen. Ze beschrijft hoe veel van deze elementen in het volle zicht verborgen zijn – onzichtbaar en transparant, maar toch tastbaar aanwezig. *Congoville* is een verzamelnaam voor zowel fysieke als mentale sporen uit het koloniale verleden: voor propagandafilms en -foto's, reisverhalen, en monumenten. Maar ook voor de imperialistische mythes die de zwarte bevolking van België op het lijf moet dragen. *Congoville* is een collectie blinde vlekken en struikelblokken die zich koppig aan het zicht onttrekken. Een geest die hardnekkig rondwaalt tussen ideeën, beelden en lichamen als een schim die ongelijkheid zaait.

Voor de tentoonstelling nodigde Sandrine Colard kunstenaars uit om samen deze culturele geheugensporen zichtbaar te

taches aveugles et de pierres d'achoppement qui se soustraient obstinément à la vue. Un esprit qui erre obstinément entre idées, images et corps, comme un spectre qui sème l'inégalité.

Pour l'exposition, Sandrine Colard invite des artistes à rendre ces traces de mémoire culturelle visibles, à les compléter, à appeler à la responsabilité, à contester, à transformer, à rêver. Dans le musée ouvert et accessible à tous du Middelheim, *Congoville* tente d'explorer *in situ* les notions d'archivage, de conservation et de transmission. Comme si *Congoville* était une collection d'archives: comment nous enferme-t-elle, mais aussi, comment peut-elle nous libérer? Comment le passé peut-il devenir une question pour demain et porter en lui la promesse d'un futur autre et meilleur?

Archive Fever^{o8}

Les archives sont, comme la photographie, un instrument de pouvoir. Ce qui est archivé (et ce qui ne l'est pas), la façon dont le matériel est classé et qui a accès à certaines pièces: ce sont là des questions politiques et non purement techniques. Les entretiens et les interviews réalisés avec les artistes de *Congoville* le laissent clairement percevoir. Beaucoup d'entre eux puisent leur inspiration dans des archives officielles et officieuses tout en remettant activement en question le concept même d'archives.

En questionnant les structures et les fonctions des documents d'archives, les artistes essaient de réaliser un autre type d'archives – tantôt en disposant littéralement les objets d'une manière alternative (Zahia Rahmani et Péla-

^{o8} Jacques Derrida (1995). *Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris: Galilée.

maken, aan te vullen, ter verantwoording te roepen, te contesteren, om te vormen, weg te dromen. In het publiek toegankelijke en open Middelheimmuseum probeert *Congoville* de notie van archiveren, bewaren en doorgeven *in situ* te onderzoeken. Als *Congoville* een archief zou zijn: hoe sluit het ons dan op, maar ook: hoe kan het ons bevrijden? Hoe kan het verleden een vraag worden voor morgen en de belofte in zich dragen voor een andere en betere toekomst?

Archive Fever^{o8}

Net zoals fotografie is ook het archief een apparaat van macht. Wat gearchiveerd wordt (en wat niet), hoe materiaal geclassificeerd wordt en wie toegang heeft tot bepaalde archiefstukken zijn politieke en geen louter technische beslissingen. In de gesprekken en interviews met de kunstenaars uit *Congoville* is dit duidelijk voelbaar. Velen van hen putten inspiratie uit officiële en officieuze archieven, terwijl ze 'het' archief tegelijkertijd actief in vraag stellen.

Vanuit een vragende positie naar de structuur en de functies van archiefdocumenten proberen de kunstenaars een ander soort archief te realiseren – soms door letterlijk objecten op een alternatieve manier te ordenen (Zahia Rahmani en Pélagie Gbaguidi), soms door een nieuw archief samen te stellen (KinAct Collective), en soms door een persoonlijke associatie of ordening van data te laten plaatsvinden in het werk (Ângela Ferreira, Kapwani Kiwanga, Sven Augustijnen en Hank Willis Thomas). Op die manier ontstaan er verbanden tussen elementen die het archief eerst netjes

^{o8} Jacques Derrida (1995). *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*. Paris: Galilée.

gie Gbaguidi), tantôt en rassemblant de nouvelles (KinAct Collective), tantôt encore en réservant dans leur œuvre une place à l'association ou à l'agencement personnels de données (Ângela Ferreira, Kapwani Kiwanga, Sven Augustijnen et Hank Willis Thomas). On voit alors apparaître des liaisons entre éléments qui au départ divisaient soigneusement les archives, de nouveaux critères d'interprétation. Les œuvres qui en résultent nous invitent à représenter l'histoire d'une autre manière, afin d'ouvrir de nouvelles possibilités pour une vérité présente au-delà de ce qui nous saute aux yeux.

Selon le curateur nigérian Okwui Enwezor, l'*archival turn* représente dans le monde artistique contemporain une stratégie contre l'amnésie (délibérée)⁰⁹. Les artistes tirent les objets de l'oubli en se plongeant fiévreusement dans les archives, qu'elles soient officielles dans le cas des institutions ou des structures étatiques, personnelles ou culturelles et dissimulées dans le paysage, l'architecture, l'esthétique ou la langue. De cette manière, les archives deviennent non pas seulement un lieu où les traces disparaissent et où les sources se tarissent, mais où le souvenir et la régénération peuvent à nouveau se produire. Tant les œuvres de *Congoville* que les essais de ce livre doivent être lus comme une tentative de liaison critique entre présent et passé – soigner les plaies sur la route menant au futur.

Métissage

Le travail exploratoire de Bas De Roo dans les archives de l'École coloniale a rapidement livré une surprenante décou-

09 Okwui Enwezor (2008). *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Göttingen: Steidl.

scheidde en komen er nieuwe categorieën van interpretatie tot stand. Het resultaat zijn kunstwerken die ons uitnodigen om geschiedenis op een andere manier te verbeelden, zodat zich nieuwe mogelijkheden openen voor een waarheid voorbij het meest zichtbare.

Volgens de Nigeriaanse curator Okwui Enwezor is de *archival turn* in de hedendaagse kunstwereld een strategie tegen (moedwillig) geheugenverlies.⁰⁹ Kunstenaars halen dingen terug uit de vergetelheid door koortsachtig in archieven te duiken – zowel officiële archieven van instellingen of staatsstructuren, als persoonlijke archieven, en culturele archieven die verborgen zijn in landschap, architectuur, esthetiek of taal. Op die manier wordt het archief niet alleen een plaats waar sporen verdwijnen en bronnen sterven, maar waar ook opnieuw herinnering en regeneratie kunnen ontstaan. Zowel de werken in *Congoville* als de essays in dit boek zijn te lezen als een poging tot kritische hechting tussen heden en verleden – zorg dragen voor wonden op weg naar de toekomst.

Métissage

Het verkennende onderzoek van Bas De Roo in het archief van de Koloniale Hogeschool kwam al snel tot een verrassende ontdekking. Op 6 oktober 1950 hield de dichter en politicus (en later president van Senegal) Léopold Senghor er een lezing voor studenten en professoren. Hij was een van de slechts drie Afrikaanse sprekers die er ooit het woord kregen. Als belangrijk theoreticus van de *négritude*¹⁰, behoorde Senghor tot een groep invloedrijke Afrikaanse Franstalige intellectuelen die

09 Okwui Enwezor (2008). *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Göttingen: Steidl.

10 Het begrip *négritude* ('afrikaniteit') is ingevoerd op het einde van de jaren 1930 door de dichter Aimé Césaire uit Martinique. Voor Léopold Senghor verwijst *négritude* naar een geheel van culturele waarden van de zwarte wereld. Het concept ontstond als reactie van jonge zwarte literaire intellectuelen tegen de politieke, economische maar ook culturele onderdrukking door de witte kolonisator. (bron: digitale bibliotheek der Nederlandse letteren)

verte. Le 6 octobre 1950, le poète et homme politique (et futur président du Sénégal) Léopold Senghor y a tenu une conférence devant les étudiants et les professeurs. Il a été l'un des trois seuls orateurs africains à avoir un jour pu y prendre la parole. En tant que théoricien important de la « négritude¹⁰ », Senghor appartenait à un groupe d'influents intellectuels francophones africains qui souhaitaient cultiver une nouvelle conscience noire et panafricaine. Le fait que Senghor ait pu donner une conférence aux futurs fonctionnaires coloniaux n'est finalement peut-être pas si étonnant. Dans ses écrits, il livre une critique plutôt indirecte de la colonisation et tente justement de trouver des possibilités dans les interactions entre Europe et Afrique. Pour les voix plus critiques du mouvement, il était d'ailleurs souvent considéré comme « trop blanc ».

Toutefois, la philosophe congolaise Yala Kisukidi situe le texte de Senghor dans une vision plus ouverte et plus généreuse de son œuvre. Dans sa conférence, Senghor invitait apparemment les étudiants à s'opposer au système de la domination coloniale via la pensée, à travers la langue et la poésie africaines. Il semblait vouloir les inciter à transformer la mission civilisatrice européenne en un projet plus cosmopolite et, donc, à créer une nouvelle société « négro-belge ». Dans cette pensée utopique, le *métissage* ou mélange de races peut être une façon de créer une nouvelle société, greffée sur la multiculturalité et l'acculturation réciproque. Il utilise son plaidoyer pour la littérature africaine comme instrument politique pour initier, ne serait-ce qu'en pensée, une société résistante aux structures raciales/coloniales des nations euro-

¹⁰ Le concept de négritude a été introduit à la fin des années 1930 par le poète martiniquais Aimé Césaire. Pour Léopold Senghor, le mot renvoie à un ensemble de valeurs culturelles du monde noir. Le concept est apparu en tant que réaction des jeunes intellectuels noirs à l'oppression politique, économique, mais aussi culturelle par le colonisateur blanc (source: DBNL, digitale bibliotheek der Nederlandse letteren).

een nieuw zwart en Pan-Afrikaans bewustzijn wilden cultiveren. Dat Senghor een lezing mocht geven aan toekomstige koloniale ambtenaren hoeft misschien niet echt te verwonderen. In zijn geschriften geeft hij eerder indirecte kritiek op de kolonisatie en probeert hij juist mogelijkheden te zoeken in de interacties tussen Europa en Afrika. Voor meer kritische stemmen in de beweging was hij dan ook vaak 'te blank'.

Toch kadert de Congolese filosofe Nadia Yala Kisukidi in haar bijdrage de tekst van Senghor in een meer open en genereuze visie op zijn werk. Senghor nodigde in zijn lezing de studenten schijnbaar uit om, via het denken doorheen Afrikaanse taal en poëzie, tegen het systeem van koloniale overheersing in te gaan. Hij leek daarbij de studenten te willen inspireren om de 'westerse' beschavingsmissie om te vormen tot een meer kosmopolitisch project en aldus een nieuwe 'négrobelgische' samenleving te creëren. Binnen deze utopische gedachte kan *métissage* of rassenvermenging een manier zijn om een nieuwe samenleving op te bouwen, geënt op multiculturaliteit en op wederzijdse culturele vermenging. Hij gebruikt zijn betoog voor de Afrikaanse literatuur als een politiek instrument om – al was het maar in gedachten – een maatschappij te initiëren die resistent is tegen de raciale/koloniale structuren van Europese naties. Wat als er geen wit of zwart bestaat? Kisukidi's tekst is een dankbare manier om bij toenemende polarisatie een gedeeld perspectief te vinden. Dit is ook wat er volgens haar gebeurt in de Congoville-tentoonstelling.

péennes. Et s'il n'existait ni noir ni blanc? Le texte de Kisukidi est un moyen précieux de trouver une perspective partagée en un temps de polarisation croissante. Selon elle, c'est également ce dont il question dans l'exposition *Congoville*.

Putuville

L'anthropologue belge Filip De Boeck parle dans son texte d'archives composées de traces du passé colonial. Nous avons tous en nous un Congoville qui détermine l'image de l'autre et de nous-même, écrit-il. Ici, il utilise consciemment le « nous » comme un mot inconfortable qui comprend aussi bien les colonisateurs que les colonisés, leurs enfants et leurs petits-enfants. Ne sommes-nous en effet pas inévitablement liés par une histoire violente que nous devons pouvoir dépasser ensemble?

À côté de Congoville, De Boeck place un tout aussi important Putuville (*putu* est le mot lingala pour Europe). De même que l'image du Congo est encore toujours façonnée par des archives presque invisibles de traces, de sentiments et des idées, celle de l'Europe est également créée à partir d'une histoire qui s'est déposée en plusieurs strates dans le corps et l'esprit. Putuville est le nom désignant les nombreuses manières dont, dans le Congo d'aujourd'hui, les gens se représentent une Europe. Putuville et Congoville entretiennent entre elles une relation complexe.

Selon De Boeck, ce sont bien souvent les artistes qui, précisément, cherchent comment et où ces deux villes imaginaires se rejoignent – mais aussi se séparent. En rai-

Putuville

Ook de Belgische antropoloog Filip De Boeck spreekt in zijn tekst over een archief van sporen uit het koloniale verleden. Wij hebben allemaal, zo schrijft hij, een Congoville in ons dat het beeld van onszelf en de ander bepaalt. Hij gebruikt hierbij bewust de term 'wij' als een ongemakkelijk woord dat zowel kolonistoren als gekoloniseerden omvat, hun kinderen en kleinkinderen. Zijn 'wij' inderdaad niet onvermijdelijk verbonden met elkaar door een brutale geschiedenis waar we samen mee verder moeten?

Naast Congoville plaatst De Boeck een even belangrijk Putuville (*putu* is Lingala voor Europa). Net zoals het beeld van Congo nog steeds gevormd wordt vanuit een vaak onzichtbaar archief aan sporen, gevoelens, en ideeën wordt het beeld van Europa ook gecreëerd vanuit een geschiedenis die zich in complexe lagen heeft afgezet in lichaam en geest. Putuville is de naam voor de vele manieren waarop, in het Congo van vandaag, mensen zich een Europa voorstellen. Putuville en Congoville staan in een complexe relatie tot elkaar.

Voor De Boeck zijn het vaak precies kunstenaars die onderzoeken hoe en waar deze twee imaginaire steden elkaar raken – maar ook achterlaten. Vanuit de bijna onmogelijkheid van hun dagelijkse bestaan weten hedendaagse Congolese kunstenaars vaak de kloof tussen heden en verleden te hechten en gaten in het collectieve geheugen op te vullen. De tentoonstelling *Congoville* heeft voor De Boeck dan ook het potentieel om meer te zijn dan een act van dekolonisatie. Het doorbreken van de spiegelrealiteit van ons versus de

son de la quasi-impossibilité de leur existence quotidienne, les artistes congolais contemporains savent souvent combler l'écart entre présent et passé et colmater les trous de la mémoire collective. L'exposition *Congoville* a d'ailleurs d'après lui le potentiel d'être davantage qu'un acte de décolonisation. Le dépassement de la réalité miroir du « nous » contre l'« autre » – Congoville contre Putuville – peut être une première étape dans la lente élaboration d'un dialogue à travers diverses pratiques artistiques, à l'aide et au-delà de l'inventaire de traces d'un inconfortable passé partagé.

Augmented History

Le dernier texte de cette publication nous ramène à la source du projet *Congoville*. La psychologue et curatrice Sorana Munsya et le photographe Léonard Pongo travaillent sur le texte de Bas De Roo, qui a étudié l'histoire de l'École coloniale. En tant que Belges d'origine congolaise dont la pratique se développe à la croisée des continents, ils explorent ce qui est rendu visible dans cette histoire et ce qui, de ce fait, reste invisible.

Ensemble, ils créent un palimpseste renvoyant aux événements qui se sont déroulés au Congo pendant les années de l'École coloniale. Alors que le compte rendu se limite principalement au territoire belge, cette couche textuelle et visuelle supplémentaire révèle notamment une histoire de la révolte congolaise. La résistance contre la domination coloniale, présente dès les premiers jours de la colonisation belge, montre en effet qu'il y avait toujours un choix ou une alternative possible.

'ander' – Congoville versus Putuville – kan een eerste stap zijn in de langzame ontwikkeling van een gesprek, via diverse artistieke praktijken, met en over een inventaris van sporen uit een ongemakkelijk gedeeld verleden.

Augmented History

De laatste tekst in deze publicatie brengt ons terug tot de directe aanleiding tot het *Congoville*-project. Psychologe en curatrice Sorana Munsya en fotograaf en kunstenaar Léonard Pongo gaan aan de slag met Bas De Roo's tekst, die de geschiedenis van de Koloniale Hogeschool onderzoekt. Als Belgen met Congolese roots, wier praktijk zich op het kruispunt van continenten ontwikkelt, onderzoeken ze wat in deze geschiedenis zichtbaar wordt gemaakt en wat daarom onzichtbaar blijft.

Samen maakten ze een palimpsest dat verwijst naar gebeurtenissen die zich in Congo afspeelden tijdens de jaren van de Koloniale Hogeschool. Terwijl de inspiratienota zich hoofdzakelijk tot het Belgisch grondgebied beperkt, legt deze extra tekstuele en visuele laag onder andere een geschiedenis van Congolese revolutie bloot. De weerstand tegen de koloniale overheersing, die reeds vanaf het prille begin van de Belgische kolonisatie aanwezig was, toont inderdaad aan dat er altijd een keuze of alternatief mogelijk was.

Als medebewoners van Bas De Roo's tekst nodigen Munsya en Pongo ons uit om de vertrouwde manieren van kennisproductie te herdenken via methodes die erin slagen om de privileges van geijkte structuren, zoals 'het' archief

En qualité de colocataires du texte de Bas De Roo, Munsya et Pongo nous invitent à repenser les modes habituels de production de connaissance par le biais de méthodes qui parviennent à dépasser les privilèges des structures standardisées, comme « les » archives ou « le » canon occidental. Ils laissent s'exprimer une diversité de voix au travers de fragments choisis et de citations de penseurs souvent victimes d'une invisibilité choquante. De cette façon, ils se mettent à l'arrière-plan en tant qu'auteur et créent ainsi, selon leurs propres dires, une *augmented history* qui livre plus que ce qui nous touche à première vue. La diversité de données et de voix rassemblées par De Roo, Munsya et Pongo permet au lecteur de lire sa propre histoire de l'École coloniale.

Guérison

La contribution de Sorana Munsya et Léonard Pongo est un exemple inspirant de la façon dont « nous » pouvons soigner les plaies d'un passé partagé qui continuent encore trop souvent à suppurer de manière injuste. Ils suggèrent un mode d'action susceptible de soigner les dégâts de l'historiographie et des archives sans tomber dans le piège d'une idée du progrès contraignante qui déclenche à chaque fois un violent désir de nouveauté. Dans leurs interviews, les artistes participants réfléchissent également au pouvoir curatif de l'art. Tous font référence à l'importance essentielle de la relation entre artiste et public, mais aussi au potentiel des affinités inattendues entre les humains ainsi qu'entre l'humain et le cosmos.

of 'de' westerse canon, te doorbreken. Ze laten een veelheid van stemmen aan het woord in geselecteerde fragmenten en quotes van denkers die vaak brutaal onzichtbaar bleven. Op die manier zetten ze zichzelf als auteur op de achtergrond en creëren zo, naar eigen zeggen, een *augmented history* die meer aanlevert dan wat ons op het eerste gezicht treft. De veelheid aan data en stemmen die De Roo, Munsya en Pongo verzamelen, laten de lezer toe een eigen geschiedenis van de Koloniale Hogeschool te lezen.

Genezing

De bijdrage van Sorana Munsya en Léonard Pongo is een inspirerend voorbeeld voor hoe 'we' zorg kunnen dragen voor wonden uit een gedeeld verleden die vandaag nog al te vaak op een ongelijke manier blijven etteren. Ze suggereren een mogelijke werkwijze die de schade van geschiedschrijving en archieven kan helen, zonder te vallen voor een dwingende vooruitgangsgedachte die steeds opnieuw een hevig verlangen naar het nieuwe uitlokt. Ook de deelnemende kunstenaars beantwoorden in hun interviews de vraag of kunst kan helen. Allen verwijzen ze naar het essentiële belang van de relatie tussen kunstenaar en publiek, maar ook naar het potentieel van onverwachte verwantschappen tussen mensen onderling, tussen mens en kosmos.

Net zoals de teksten in dit boek stellen de kunstwerken in *Congoville* ons in staat om op een andere manier met de complexiteit van geschiedenis om te gaan. Een archief is meer dan een collectie sporen die tot even zovele feiten te herleiden

Comme les textes de cet ouvrage, les œuvres exposées dans le cadre de *Congoville* nous permettent d'aborder d'une autre façon la complexité de l'histoire. Des archives sont plus qu'une collection de traces devant être reliées à autant de faits. Dans les mains des artistes, le matériel d'archive devient une possibilité de poser des gestes réparateurs qui dépassent sa force inhérente et son obsession classificatrice.

Le musée du Middelheim fait partie d'un paysage empli de traces coloniales, des archives culturelles d'idées et d'histoires, un Congoville de mythes et de corps. Cette exposition est pour nous un modeste pas invitant à rendre visible le lieu où nous nous trouvons. Ou pour réfléchir à cette relation à nous-mêmes, à cette ville et à son histoire. Le projet *Congoville* deviendra ainsi lui-même une collection d'archives que nous chérirons et continuerons de consulter.

zouden zijn. In de handen van de kunstenaars wordt archiefmateriaal een mogelijkheid tot reparatieve gebaren die de inherente macht en classificatiedrang van het archief overstijgen.

Het Middelheimmuseum maakt deel uit van een landschap vol koloniale sporen, een cultureel archief van ideeën en verhalen, een Congoville van mythes en lichamen. Deze tentoonstelling is voor ons een bescheiden stap om zichtbaar te maken waar we ons bevinden. En om verder na te denken over onze verhouding tot onszelf, deze stad en haar geschiedenis. Zo wordt het *Congoville*-project zelf een archief dat we gaan koesteren en blijven openen.

Sandrine Colard,
Filip De Boeck,
Nadia Yala Kisukidi,
Sorana Munsya &
Léonard Pongo,
Bas De Roo

ESSAIS

ESSAYS

Sandrine Colard

Congoville:
Un flâneur noir dans
la ville postcoloniale

Congoville:
een zwarte *flâneur*
op pad door een
postkoloniale stad

« It was a city of monuments, and greatness was set in stone and metal all over (...), obdurate replies to uncomfortable questions. »⁰¹

À la fin des années 1950, le service d'information du Congo belge a réalisé quelques films de propagande dans lesquels des Congolais – et exceptionnellement aussi quelques Congolaises – étaient mis en scène lors d'une visite en Belgique. Ces visites étaient rares et généralement de courte durée. Les acteurs principaux étaient d'ailleurs soit des marins en permission qui avaient débarqué dans le port d'Anvers, soit des notables triés sur le volet, qui prenaient part à un « voyage d'études » sous la surveillance étroite du ministère des Colonies⁰². Regarder ces images aujourd'hui révèle toute l'aliénation que devait ressentir un Congolais plongé dans la grandeur impérialiste auto-proclamée de la Belgique. On est frappé par la violence débridée infligée aux Africains, embrigadés dans des pantomimes grotesques, accompagnées de musique et de voix off joviales. On voit par exemple à plusieurs reprises le salut à la statue de Léopold II (FIG. 1), alors que son régime au Congo a été l'un des plus meurtriers dans l'histoire mondiale de l'impérialisme. On voit également des couronnes de fleurs être déposées sur la tombe du Soldat inconnu et des pionniers coloniaux (FIG. 2) alors que dans leur grande majorité, les victimes du colonialisme et les soldats africains enrôlés de force dans les conflits européens ne sont pas commémorés et n'ont jamais reçu de sépulture⁰³. Souvent le



FIG. 1, P. 97



FIG. 2, P. 97

- 01 Teju Cole, *Open City* (New York: Random House, 2011).
- 02 Ces petits voyages étaient des occasions bienvenues pour tourner des films de propagande, car les Africains sont longtemps restés une rareté dans le paysage des villes belges, même à la veille de l'indépendance du Congo en 1960. Contrairement à ce qu'il s'est passé en France et dans l'Empire Britannique, la politique coloniale belge n'a rien fait pour faciliter la venue des Africains en Belgique. En 1953, 400 à 500 Congolais à peine vivaient en Belgique. Zana Aziza Etambala (1993). « In het land van de Banoko. De geschiedenis van de Kongolese/Zaïrese aanwezigheid in België van 1885 tot heden. » In *Steunpunt Migranten – Cahiers*. Louvain: KU Leuven, Hoger Instituut voor de Arbeid, n° 7, 26, 85-86. Pour un aperçu historique de la présence congolaise en Belgique, voir aussi: Anne Cornet (2004). « Les Congolais en Belgique aux XIX^e et XX^e siècles. » In Anne Morelli (Ed.) *Histoire des étrangers... et de l'immigration en Belgique de la préhistoire à nos jours*. Bruxelles: Couleur livres. 375-400.
- 03 Le monument du Soldat inconnu honore les soldats non identifiés tués pendant la Première Guerre mondiale. Ce conflit a été exporté sur le continent africain et les puissances coloniales européennes se sont largement reposées sur la population et les richesses africaines pour l'effort de guerre. Au Congo

‘Het was een stad van monumenten, en overall [...] was aanzien vereeuwigd in steen en staal, bij wijze van halsstarrig antwoord op ongemakkelijke vragen.’⁰¹

In de late jaren 1950 maakte de Voorlichtingsdienst van Belgisch-Congo enkele propagandafilms waarin Congolese mannen – en uitzonderlijk ook enkele vrouwen – te zien zijn die een bezoek brengen aan België. Die bezoeken waren meestal van korte duur en bleven heel uitzonderlijk. Dat blijkt uit het feit dat de hoofdrolspelers ofwel zeelui waren die ontscheept waren in de haven van Antwerpen, ofwel zorgvuldige uitgekozen notabelen die deelnamen aan een zogenaamde ‘studiereis’, onder het nauwlettende toezicht van het ministerie van Koloniën.⁰² Als je die beelden vandaag bekijkt, merk je niet alleen hoe groot de vervreemding moet geweest zijn om als Congolees ondergedompeld te worden in de geënceneerde imperialistische grandeur van België. Even opvallend is de grenzeloze bruutheid die door de vrolijke muziek en voice-over in een groteske pantomime aan de Afrikanen opgedrongen wordt. Zo zie je herhaaldelijk hoe een groet gebracht wordt aan het standbeeld van koning Leopold II (FIG. 1), hoewel diens regime in Congo wellicht een van de meest dodelijke is geweest uit de wereldsgeschiedenis van het imperialisme. Aan het graf van de Onbekende Soldaat en van de pioniers uit het koloniale verleden worden bloemen neergelegd (FIG. 2). De slachtoffers van het kolonialisme en de Afrikaanse soldaten die verplicht meevochten in Europese conflicten, worden daarentegen niet herdacht en

FIG. 1, P. 97

FIG. 2, P. 97

- 01 Teju Cole (2012). *Open stad*. Amsterdam: De Bezige Bij. 179.
- 02 Deze reisjes waren dankbare gelegenheden om die propagandafilms te kunnen maken, want in het straatbeeld van de Belgische steden waren Afrikanen lang een rareiteit, zelfs nog aan de vooravond van Congo's onafhankelijkheid in 1960. In tegenstelling tot Frankrijk en het Britse rijk maakte de Belgische koloniale politiek het de Afrikanen zeer moeilijk om naar België te komen. In 1953 leefden er nauwelijks 400 tot 500 Congolezen in België. Zana Aziza Etambala (1993). In het land van de Banoko. De geschiedenis van de Kongolese/Zaïrese aanwezigheid in België van 1885 tot heden. In *Steunpunt Migranten – Cahiers*. Leuven: KU Leuven, Hoger Instituut voor de Arbeid, nr. 7, 26, 85-86. Voor een historisch overzicht van de Congolese aanwezigheid in België, zie ook: Anne Cornet (2004). *Les Congolais en Belgique aux XIX^e et XX^e siècles*. In Anne Morelli (ed.) *Histoire des étrangers... et de l'immigration en Belgique de la préhistoire à nos jours*. Bruxelles: Couleur livres. 375-400.

scénario de ces petits films exigeait aussi une minute de silence solennelle face à la colonne du Congrès afin d'honorer l'indépendance belge de 1830, alors que pour les Belges l'indépendance des Congolais restera inconcevable presque jusqu'au jour de sa proclamation. Par dessus tout, ces films prescrivait une admiration de circonstance pour une civilisation occidentale prétendument inégalée, qu'elle soit commandée lors de la visite de la maison Rubens ou devant des œuvres de propagande coloniale de deuxième ordre. (FIG. 3) Tout ceci alors même que depuis plusieurs décennies, les bijoux de l'art congolais étaient dérobés et intégrés dans des collections publiques et privées belges jalousement gardées, ce qui continue à faire du pays une plaque tournante du circuit de l'art africain⁰⁴.

Aujourd'hui, même dénué de la pompe propagandiste, parcourir les rues de l'ancienne métropole en tant qu'Africain ou afro-descendant de Belgique continue à susciter le même malaise et la même consternation tant cet héritage et ses conséquences sont peu remis en question. Bien que la Belgique soit l'un des pays européens dont la population est la plus multiculturelle, la majorité de ses habitants ignore béatement à quel point le paysage urbain repose sur des fondations coloniales. Au moment où nous écrivons cet essai, le mouvement Black Lives Matter, la vandalisation de statues coloniales et la décision de créer une commission parlementaire « Vérité et Réconciliation » offrent une caisse de résonance inédite aux revendications anciennes des communautés afro-descendantes de Belgique.

zij hebben ook nooit een graf gekregen.⁰³ Vervolgens vroegen de filmscenario's doorgaans om een plechtige samenkomst aan de Congreskolom om er de Belgische onafhankelijkheid van 1830 te herdenken, terwijl de Belgen de onafhankelijkheid van de Congolezen quasi ondenkbaar achtten tot op de dag dat ze officieel toegekend werd. De bewondering voor de zagezegd onovertroffen westerse beschaving was op bestelling opgelegd: dat ging van een bezoek aan het Rubenshuis tot het bewonderen van minderwaardige koloniale propagandakunst (FIG. 3). Intussen werden er decennialang topstukken uit de Congolese kunst geroofd en verstoep in angstvallig bewaakte publieke en privécollecties in België. Daardoor is België trouwens nog altijd een uiterst belangrijk kruispunt in het Afrikaanse kunstcircuit.⁰⁴

Als Belgische Afrikanen en mensen van Afrikaanse oorsprong geconfronteerd worden met deze erfenis en de nasleep ervan, voelen zij nog altijd dezelfde pijn en ontzetting wanneer ze door de straten van de voormalige metropool lopen, zelfs zonder alle gefilmde propagandistische poeha. (Overigens wordt die erfenis nu nog altijd nauwelijks in vraag gesteld.) Ook al is België een van de Europese landen met de grootste diversiteit, toch is het grootste deel van de bevolking zich er totaal niet bewust van hoezeer het stedelijk landschap op koloniale fundamente rust. Op het ogenblik dat dit essay geschreven wordt zorgen de Black Lives Matter-beweging, het neerhalen van koloniale standbeelden en de beslissing om een parlementaire 'waarheids- en verzoeningscommissie' op te richten, voor een nooit eerder gezien klankbord voor de aloude aanspraken van de zwarte gemeenschap in België.

belge, l'armée coloniale, appelée Force publique, comptait au début de la guerre 17 000 soldats environ. Environ 260 000 porteurs, y compris des femmes et des enfants, ont en outre été obligés de s'enrôler. Souffrant d'épuisement, de sous-alimentation, de maladies et d'un manque de formation militaire, la plupart des victimes sont mortes sur le continent. En 1916, la bataille de Tabora, en Afrique de l'Est, a fait quelque 11 000 morts parmi les porteurs congolais. Voir Enika Ngongo (2018). « The Forgotten. African Soldiers and Porters of the Belgian Colonial Forces in the First World War. » *Journal of Belgian History*, XLVIII. 1-2.

04 Après que la question de leur origine coloniale a été enterrée pendant des années, les collections d'art des musées africains font à présent l'objet de discussions animées au sujet du pillage culturel qui a souvent permis leur constitution, mais aussi de l'obligation morale de rendre ces objets aux populations auxquelles ils ont appartenu. En 1918, l'économiste sénégalais Felwine Sarr et l'historienne de l'art française Bénédicte Savoy ont effectué à la demande du président Macron une enquête approfondie à ce sujet. Les résultats de leur enquête ont mis en lumière l'appropriation à grande échelle d'objets d'art venant d'Afrique ainsi que l'impact intellectuel sans précédent de ces objets sur les musées où ils ont abouti en Occident. Voir

03 Het monument van de Onbekende Soldaat eert de niet-geïdentificeerde gesneuvelde soldaten van de Eerste Wereldoorlog. Dat conflict werd geëxporteerd naar het Afrikaanse continent, en de Europese koloniale mogendheden steunden zwaar op de Afrikaanse bevolking en rijkdommen om hun oorlogsinspanningen te kunnen leveren. In Belgisch Congo telde het koloniale leger, de Force Publique, bij het begin van de oorlog ongeveer 17.000 soldaten. Bovendien moesten ongeveer 260.000 dragers verplicht dienstnemen, ook vrouwen en kinderen. Ze leden aan uitputting, ondervoeding, ziektes en een gebrek aan militaire opleiding; de meeste slachtoffers vielen op het continent. Bij de slag om Tabora in Oost-Afrika in 1916 vielen er bij de Congolese dragers 11.000 doden. Zie Enika Ngongo (2018). *The Forgotten. African Soldiers and Porters of the Belgian Colonial Forces in the First World War. Journal of Belgian History*, XLVIII. 1-2.

04 Nadat de kwestie van hun koloniale oorsprong jarenlang verdoezeld is, zijn de Afrikaanse kunstcollecties in de Europese musea nu het onderwerp van verhitte discussies over de culturele rooftocht die er nodig was om de collectie tot stand te brengen, maar ook over de morele plicht om deze kunstvoorwerpen terug te geven aan de originele bevolkingsgroepen. In opdracht van de Franse president Emmanuel Macron deden de



FIG. 3, P. 98

FIG. 3, P. 98

Une archéologie de Congoville

Au milieu du XX^e siècle, l'Afrique a été emportée par la vague des indépendances. Dès lors, la décolonisation a été considérée comme un processus concernant les peuples anciennement occupés, plutôt que les anciens pouvoirs coloniaux⁰⁵. Néanmoins, le profond impact du colonialisme sur les sociétés occidentales continue de se faire clairement ressentir⁰⁶, en particulier dans la physionomie des villes et la survie de l'héritage et de monuments coloniaux, tout comme dans les idées que ceux-ci véhiculent et les populations qu'elles continuent d'influencer⁰⁷. Congoville est le nom donné à tous les vestiges urbains tangibles et intangibles de la colonie, non pas sur le continent africain, mais dans la Belgique du XXI^e siècle⁰⁸: bâtiments, monuments et mythes impérialistes, Africains et personnes d'ascendance africaine. Congoville est la reconnaissance des effets que la colonisation a distillé sur la longue durée dans la société belge, tout comme la colonisation a élevé des murs physiques et mentaux au sein des frontières et esprits congolais.

La ville d'Anvers et le Middelheim en particulier offrent un prisme puissant à travers lequel il est possible d'observer et de ré-imaginer les contours de cette ville invisible. Pendant longtemps, Anvers a été en tant que cité portuaire le seuil entre la Belgique et le Congo. Les bateaux larguaient les amarres remplis d'armes, d'instruments et des convictions impérialistes de leurs passagers; les pionniers coloniaux s'arrogèrent les régions d'Afrique Centrale aussi en les rebaptisant. Outre-mer, Léopoldville, Stanleyville, et d'autres, se

Bénédicte Savoy et Felwine Sarr (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Pour une vaste enquête, légèrement antérieure, sur la gestion des collections de musée et la question de la restitution entre Belgique et Congo, voir Sarah Van Beurden (2015). *Authentically African: Arts and the Transnational Politics of Congolese Culture*. Athens, Ohio: Ohio University Press

- 05 Au début, le mot « décolonisation » a été utilisé pour décrire la transition politique, économique et culturelle devant être entamée par les anciennes colonies lors de leur indépendance. Au début des années 2000, une théorie a été élaborée, principalement par le penseur argentin Walter Dignolo et dans le contexte latino-américain, autour des concepts de « colonialisme » et « décolonialisme ». Ces dernières années, l'idée de « décolonisation », principalement portée par la diaspora et les minorités noires d'Europe, des États-Unis et d'Afrique du Sud, a pris de l'importance, en particulier dans le domaine de l'espace public, des monuments publics et des institutions culturelles et éducatives. Le mouvement estudiantin sud-africain « Rhodes Must Fall » a par exemple pu obtenir l'enlèvement d'une statue de Cecil Rhodes sur le campus de l'Université du Cap. En Belgique, différents groupes,

Een archeologie van Congoville

In het midden van de twintigste eeuw was er in Afrika een echte onafhankelijkheidsgolf. Sindsdien wordt dekolonisatie beschouwd als een proces dat voorbehouden is voor de volkeren die eerder overheerst werden, meer dan voor de vroegere bezettingsmacht.⁰⁶ Nochtans komt de ingrijpende impact van het kolonialisme op de westerse samenlevingen en culturen steeds meer op de voorgrond,⁰⁷ niet het minst in de fysionomie van hun steden en in het voortbestaan van koloniaal erfgoed en koloniale monumenten, de ideeën waarvoor die staan en de bevolkingsgroepen die ze nog altijd beïnvloeden.⁰⁸ Congoville is de naam voor alle tastbare en ontastbare stedelijke overblijfselen van de kolonie, niet op het Afrikaanse continent maar in het België van de eenentwintigste eeuw:⁰⁹ gebouwen, monumenten en imperialistische mythes, en de Afrikanen of de mensen van Afrikaanse afkomst. Het is de erkenning dat de kolonisatie een materiële neerslag heeft gehad in België en dat de blijvende effecten ervan in de Belgische samenleving ingesijpeld zijn, net zoals de kolonisatie ook fysieke en mentale muren heeft opgetrokken binnen de Congolese grenzen en geesten.

De stad Antwerpen, en de Middelheimsite in het bijzonder, bieden een krachtig prisma waardoor je de contouren van een onzichtbare stad kan zien en opnieuw verbeelden. Lange tijd was Antwerpen als havenstad de Belgische poort naar Congo. Schepen vertrokken hier met imperialistische overtuigingen, mensen en wapens. De koloniale brandmerken de Centraal Afrikaanse gebieden die ze veroverden, door

Senegalese econoom Felwine Sarr en de Franse kunsthistorica Bénédicte Savoy in 2018 daar grondig onderzoek naar. De resultaten van hun onderzoek brachten de grootschalige ontvreemding van kunstvoorwerpen uit Afrika tijdens de koloniale overheersing aan het licht en hebben een nooit geziene – en voorlopig vooral intellectuele – impact gehad op de musea waar deze voorwerpen in het Westen onderdak hebben gevonden. Zie Bénédicte Savoy en Felwine Sarr (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Voor een ouder en grondig onderzoek naar het beleid van de museumcollecties en de kwestie van de restitutie tussen België en Congo, zie Sarah Van Beurden (2015). *Authentically African: Arts and the Transnational Politics of Congolese Culture*. Athens, Ohio: Ohio University Press.

- 05 Het woord 'metropool' verwijst hier naar het 'moederland' – België – dat verantwoordelijk is voor de koloniale overheersing van een ander geografisch gebied, in dit geval Congo.
- 06 Aanvankelijk werd de term 'dekolonisatie' gebruikt om de politieke, economische en culturele transitie te omschrijven die de vroegere kolonies moesten doormaken bij hun onafhankelijkheid. Bij het begin van de jaren 2000 bouwde vooral de Argentijnse denker Walter

sont développés comme des excroissances urbaines de la métropole dont les noms honoraient la soumission à des figures conquérantes. A leur retour, Anvers devint également le port d'entrée de navires dont le nom contenait toujours le mot « ville », tels que l'Anversville ou l'Albertville. Ceux-ci déchargeaient une quantité incroyable de matériel, de matières premières, d'objets précieux, de propagande textuelle et visuelle, et bien entendu d'expériences. C'est ainsi que s'est formée sur le sol belge une strate sans nom, fertilisée par la richesse amassée et de l'histoire occupée à se jouer au Congo. Cet héritage survit dans le paysage urbain de la ville, son plan et les noms de ses rues; dans ses monuments impériaux intacts et leur gloire oppressante; dans la multitude de reliques physiques et mentales de la période coloniale, dans la présence de populations africaines, les stigmates racistes et la violence que ces personnes subissent encore. Cachées en pleine vue, les avenues tentaculaires de Congoville contiennent de sous-tendre notre société contemporaine.

Historiquement, le nom de « Congoville » n'a jamais été donné à aucune ville (ni à aucun navire). Cependant au cours des 75 années de la colonisation (1885-1960), Congoville s'est discrètement développée sous les yeux des habitants d'Anvers et de la Belgique. Au XIX^e siècle Congoville a commencé à émerger, sous les pieds des Bruxellois qui arpentaient les imposantes avenues menant à l'arche époustouflante du Cinquantenaire; lorsqu'ils traversaient la « capitale de l'empire » et sa forte concentration bâtiments administratifs coloniaux dans le centre-ville⁰⁹. Le cœur de Congoville s'est mis à battre derrière les façades des maisons de maître

hen een nieuwe naam te geven. Overzee verheerlijkten namen als Leopoldville, Stanleyville... de veroveraars die deze steden ingenomen hadden, het waren de uitlopers van de metropool. Maar de schepen keerden ook terug, en Antwerpen werd de toegangspoort voor oceaanstomers die stevast 'ville' in hun naam droegen – Anversville, Albertville enzovoort. Ze ontscheepten een ongelooflijke hoeveelheid materiaal, grondstoffen, kostbaarheden, propaganda in beeld en woord, en ervaringen. Daaruit groeide een naamloze voedingsbodem, geprikkeld door de vergaarde weelde en de geschiedenis die zich in Congo aan het ontvouwen was. Vandaag leeft die voort in het stadsbeeld, in stadsplannen en straatnamen, in ongeschonden nationale monumenten die bol staan van tirannieke praalzucht, in de vele fysieke en mentale koloniale relictten, in de aanwezigheid van Afrikaanse bevolkingsgroepen en in de raciale stigmata en het geweld waar ze nog altijd mee te maken krijgen. Zichtbaar en onzichtbaar lopen de grillige lanen van Congoville nog altijd onder onze maatschappij van vandaag.

Historisch gezien is de naam 'Congoville' nooit aan een nieuwe stad gegeven (en ook niet aan een stoomschip). Maar tijdens de 75 jaar van de kolonisatie (1885-1960) ontwikkelde Congoville zich onopgemerkt onder de ogen van de Antwerpenaren en de Belgen. In de negentiende eeuw begon Congoville langzaam op te rijzen voor de ogen van de Brusselaars die op de boulevards liepen nabij de triomfboog van het Jubelpark; in 'de hoofdstad van het wereldrijk' doorkruisten zij het dichte stratennetwerk waarin zich de gebouwen van het koloniaal bestuur bevonden.¹⁰ Congoville leefde voort achter de façades van de somptueuze Antwerpse herenhuizen, bedrijven en pakhuizen, gefinan-

comme DecolonizeBelgium, De Stoete Ostendoare et le collectif Mémoire coloniale, ont œuvré pour la décolonisation de l'espace public. Leurs revendications ont été ravivées sous l'impulsion du mouvement mondial Black Lives Matter et une série de statues d'inspiration coloniale ont été enlevées.

- 06 On trouve une étude pionnière sur l'impact culturel de la colonie congolaise sur la Belgique dans Vincent Viaene, David Van Reybrouck et Bambi Ceuppens (red.) (2009). *Congo in België. Koloniale cultuur in de metropool*. Louvain: Universitaire Pers Leuven.
- 07 La recherche la plus détaillée sur la problématique du monument colonial en Belgique est: Matthew Stanard (2019). *The Leopard, The Lion, and the Cock. Colonial Memories and Monuments in Belgium*. Louvain: Leuven University Press. Un inventaire photographique des monuments coloniaux dû à Jan Kempenaers a été montré en 2019 dans une exposition à Mu.ZEE, Ostende. <https://www.muze.be/fr/muzeec/1211501/monuments-coloniaux-en-belgique-jan-kempenaers>. Consulté 2 mars 2020.
- 08 Voir Ann Laura Stoler (2013). *Imperial Debris. On Ruins and Ruination*. Durham et Londres: Duke University Press.
- 09 La vaste campagne de travaux

Mignolo vanuit een Latijns-Amerikaanse context een theorie op rond de begrippen 'kolonialiteit' en 'dekolonialiteit'. Recent heeft de idee van 'dekolonisatie' aan kracht gewonnen, vooral bij de zwarte diaspora's en minderheden in Europa, de Verenigde Staten en Zuid-Afrika, zeker als het gaat om de publieke ruimte, openbare monumenten en culturele en educatieve instellingen. Zo leidde de 'Rhodes Must Fall'-studentenbeweging in Zuid-Afrika tot het weghalen van een standbeeld van Cecil Rhodes op de campus van de University of Cape Town. In België hebben verschillende groepen geijverd voor de dekolonisatie van de publieke ruimte, zoals *DecolonizeBelgium*, *De Stoete Ostendoare* en *Collectif Mémoire Coloniale*. Onder impuls van de wereldwijde Black Lives Matter-beweging werden hun eisen opnieuw aangewakkerd en werden een aantal koloniale standbeelden weggenomen.

- 07 Een baanbrekende studie over de culturele impact van de Congolese kolonie op België is: Vincent Viaene, David Van Reybrouck en Bambi Ceuppens (red.) (2009). *Congo in België. Koloniale cultuur in de metropool*. Leuven: Universitaire Pers Leuven.
- 08 Het meest uitgebreide onderzoek over de problematiek van het koloniale monument in België is: Matthew Stanard (2019). *The Leopard, The Lion, and*



FIG. 4, P. 98

anversoises cossues, des usines et des entrepôts, financés par le florissant commerce maritime avec le Congo. (FIG. 4) Congoville a grandi aussi dans les kiosques à journaux où l'on pouvait acheter de pittoresques cartes postales du Congo et des magazines de propagande. Congoville résonnait dans les vibrants sermons prononcés depuis la chaire des églises, qui louaient la mission civilisatrice des missionnaires et sollicitaient la générosité de leurs ouailles pour leurs bonnes œuvres. Congoville s'est aussi déployée à travers la création de musées somptueux et de leurs collections africaines mal-acquises. Enfin, Congoville s'est répandue par le biais d'innombrables monuments commémoratifs, plaques, noms de rues et statues portant aux nues l'occupation du Congo par les Européens et représentant les Africains « libérés ».

Les restes de cette métropole à demi-enfouie survivent aujourd'hui sous les yeux des quelques 80 000 personnes d'origine congolaise qui vivent en Belgique. Ils sont quotidiennement croisés par des Africains et des personnes d'origine africaine qui partagent avec eux l'expérience de l'oppression coloniale et du racisme¹⁰. Ces pierres et ces briques qui ont donné forme à un discours destiné à honorer les impérialistes européens, avant de tomber dans l'oubli négligent de leurs descendants, rappellent quotidiennement au citoyen noir contemporain une histoire d'exploitation, d'humiliation et d'abus. Pour eux, l'invention du nom de Congoville peut être un acte d'*empowerment*, qui s'inscrit d'ailleurs dans une longue tradition congolaise qui consiste à renommer les choses afin de donner une expression propre à la mémoire collective du colonialisme. Au Congo belge, les Africains

publics mise en œuvre sous son règne a valu à Léopold II le surnom de « roi-bâtitteur ». Il a imprimé une marque indélébile sur la plupart des grandes villes belges. Durant les trente premières années de son règne, le roi a financé ces travaux avec sa fortune personnelle. Mais à partir de 1896, ses ambitions urbanistiques ont pris de l'ampleur, en particulier à Bruxelles, à la faveur de l'exploitation exceptionnellement lucrative de l'État libre du Congo. Jusqu'à sa mort en 1909, l'arc de triomphe du Cinquantenaire, le musée de Tervuren, la tour japonaise, le pavillon chinois et les résidences royales de Laeken et d'Ostende ont fait partie de ce que Léopold considérait comme la « juste participation du Congo à l'embellissement de notre territoire ». Voir Liane Ranieri (1973). *Léopold II urbaniste*. Bruxelles: Hayez. p. 24.

- 10 L'estimation de 80 000 Congolais est le fruit d'une enquête effectuée sur le registre national en 2017. Il s'agit de gens aux statuts légaux divers: citoyens belges, détenteurs d'un permis de séjour permanent, demandeurs d'asile et migrants sans papiers. La seconde génération, née d'un ou de deux parents congolais, n'est pas reprise dans ce calcul. Le nombre total de personnes originaires d'Afrique subsaharienne est estimé en Belgique à 200 000-250 000; la moitié possède des racines congolaises, rwandaises ou burundaises. Voir Ilke Adam,

FIG. 4, P. 98

cierd door de bloeiende maritieme handel met Congo (FIG. 4). Congoville was aanwezig in de krantenkiosken waar je liefelijke ansichtkaarten uit Congo en propagandamagazines kon kopen. Congoville weerklonk ook in de vurige preken vanop de kansels in de kerken, die de beschavingsmissie van de missionarissen prezen en opriepen tot generositeit voor de goede werken van hun congregaties. Congoville ontwikkelde zich ook in de oprichting van rijkelijke musea met Afrikaanse collecties die op dubieuze wijze verzameld waren. En Congoville verspreidde zich via de ontelbare herdenkingsmonumenten, plakaten, straatnamen en standbeelden die de bezetting van Congo door de Europeanen ophemelden en 'bevrijde' Afrikanen portretteerden.

De restanten van deze half verzonken metropolis leven nu voort voor de ogen van de ongeveer 80.000 mensen van Afrikaanse afkomst in België. Dagelijks worden ze doorkruist door Afrikanen en mensen van Afrikaanse afkomst die zelf imperialistische en raciale onderdrukking ervaren¹¹. De (bak) stenen die het narratief vormgegeven hebben waarin Europese imperialisten op flatterende wijze gehuldigd worden alvorens in onverschillige vergetelheid te verzinken, vertellen aan de hedendaagse zwarte stadsbewoner dag na dag ook een verhaal van uitbuiting, vernedering en misbruik. Voor hen is het bedenken van Congoville een inspirerende geste om hun collectieve geheugen in verband met het kolonialisme tot uitdrukking te brengen. Dat past overigens in de aloude specifieke Congolese traditie om de zaken te benoemen. Zo gaven de Afrikanen in Belgisch Congo (bij)namen aan de koloniale bestuurders. Dat was een manier om 'hun ervaringen in namen [te verweven en vertalen], die dan niet alleen de lokale identiteit werden voor individuele

the Cock. Colonial Memories and Monuments in Belgium. Leuven: Leuven University Press. Een fotografisch overzicht van koloniale monumenten door Jan Kempenaers was in 2019 te zien in een tentoonstelling in Mu.ZEE in Oostende. www.muzee.be/ft/muzee/t211501/monuments-coloniaux-en-belgique-jan-kempenaers. Geraadpleegd op 2 maart 2020.

- 09 Zie Ann Laura Stoler (2013). *Imperial Debris. On Ruins and Ruination*. Durham en Londen: Duke University Press.
- 10 Door het grote aantal publieke bouwwerken tijdens zijn koningschap kreeg Leopold II de bijnaam 'Koning-Bouwer'. Hij heeft een onuitwisbare stempel gedrukt op de grote Belgische steden. In de eerste dertig jaar van zijn bewind financierde de vorst deze werken met zijn persoonlijke rijkdom. Maar vanaf 1896 namen zijn urbanistische ambities, vooral in Brussel, een hoge vlucht door de uitzonderlijk winstgevende exploitatie van Congo-Vrijstaat. Tot aan zijn dood in 1909 maakte de bouw van de triomfboog van het Jubelpark, het Museum van Tervuren, de Japanse Toren, het Chinees Paviljoen, en de koninklijke residenties in Laken en Oostende deel uit van wat Leopold beschouwde als 'la juste participation du Congo à l'embellissement de notre territoire'. Zie Liane Ranieri (1973). *Léopold II Urbaniste*. Bruxelles: Hayez. 24.

11 De schatting van 80.000

donnaient par exemple des (sur)noms aux administrateurs coloniaux. C'était une façon « de fixer et de traduire leurs expériences dans des noms, qui devenaient non seulement l'identité locale d'individus ou de groupes européens, mais aussi des codes sémantiques et politiques servant à animer et à éclairer leur perception, leur interprétation et leur conception du colonialisme. [...] Plutôt que de laisser toute le pouvoir à des fonctionnaires belges qui les réduisaient au silence, les Africains donnaient une signification et un contenu aux événements et aux situations qui affectaient leur vie »¹¹. En revenant ainsi le travail forcé, l'exploitation et l'endurance qui ont été nécessaires à la construction et l'enrichissement du paysage urbain belge, Congoville peut aussi être aujourd'hui le nom imaginaire octroyé par les héritiers des marins et des étudiants congolais mis en scène dans les anciens films de propagande mentionnés en ouverture. Désormais, ils sont libres de leur cheminement et leurs réactions ne sont plus dictées par un quelconque département de la propagande.

Sur les traces du/de la flâneur.se noir.e

L'exposition *Congoville* est conçue comme une promenade sur le site du Middelheim avec pour guide le et la flâneur.se noir.e. La figure du flâneur a vu le jour sous la plume du poète français Charles Baudelaire¹²; le flâneur est l'une des figures essentielles de la modernité et de l'art moderne occidental. Né dans les rues du Paris du XIX^e siècle en radicale mutation avant d'essaimer dans d'autres villes européennes, ce citadin a développé une subjectivité alimentée par le spectacle de la

Sarah Demart, Marie Godin et Bruno Schoumaker (2017). *Des citoyens au racines africaines: un portrait des Belgo-Congolais, Belgo-Rwandais et Belgo-Burundais*. Bruxelles: Fondation Roi Baudouin. 41-42. <http://hdl.handle.net/2078.1/189843>. Consulté le 2 mars 2020.

- 11 Osumaka Likaka (2009). *Naming Colonialism. History and Collective Memory in the Congo, 1870-1960*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 4.
- 12 Voir Charles Baudelaire (1999, première édition 1863). *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Londres: Phaidon. [« Le Peintre de la vie moderne. » *Le Figaro*, 26 et 29 novembre, 3 décembre 1863.]¹³ Voir l'article de Bas De Roo dans cet ouvrage.

of groepen Europeanen, maar ook semantische en politieke codes, die hun perceptie, interpretatie en begrip van het kolonialisme niet alleen bezielde maar ook duidelijk maakten [...] In plaats van alle ruimte te laten aan de Belgische functionarissen om hun de mond te snoeren gaven de Afrikanen betekenis en inhoud aan de gebeurtenissen en situaties die hun leven beïnvloedden.¹² Door de dwangarbeid, de uitbuiting en de volharding die nodig waren voor de opbouw en de verrijking van het Belgische stadsbeeld te recupereren kan *Congoville* vandaag ook de denkbeeldige naam zijn die de erfgenamen van de Congolese zeelui en studenten uit de oude promotiefilms toekennen. Hun levenswandel is nu vrij en hun reacties zijn niet langer voorgeschreven door een propaganda-afdeling.

In de voetsporen van de hedendaagse zwarte *flâneur/flâneuse*

De tentoonstelling *Congoville* is opgevat als een wandeling door de Middelheimsite met de zwarte *flâneur* en *flâneuse* als gids. De figuur van de *flâneur* zag het daglicht via de pen van de Franse dichter Charles Baudelaire;¹³ de *flâneur* is een van de cruciale figuren in het westerse modernisme en de moderne kunst. De *flâneur* werd geboren in de drastisch getransformeerde straten van het Parijs van de negentiende eeuw, maar raakte ook bekend in andere Europese steden. Deze stadsbewoner ontwikkelde een subjectiviteit die gevoed werd door het schouwspel binnen de nieuwe metropolis. Hij voelde zich thuis in de kosmopolitische massa die rondliep langs de nieuwe en kolkende boulevards en gaanderijen van Haussman. De *flâneur* gedijde goed in dat nieuwe

Congolezen is gebaseerd op een onderzoek van het rijksregister in 2017. Het gaat om mensen met uiteenlopende wettelijke statuten: Belgische staatsburgers, mensen met een permanente verblijfsvergunning, asielzoekers en migranten zonder papieren. De tweede generatie die geboren is uit één of twee Congolese ouders, is niet in de cijfers opgenomen. Het totaal aantal personen uit Sub-Saharaans Afrika in België wordt geschat op 200.000 tot 250.000; de helft daarvan heeft Congolese, Rwandese of Burundese roots. Zie Ilke Adam, Sarah Demart, Marie Godin en Bruno Schoumaker (2017). *Des Citoyens au racines africaines: un portrait des Belgo-Congolais, Belgo-Rwandais et Belgo-Burundais*. Brussel: Koning Boudewijnstichting. 41-42. <http://hdl.handle.net/2078.1/189843>. Geraadpleegd op 2 maart 2020.

- 12 Osumaka Likaka (2009). *Naming Colonialism. History and Collective Memory in the Congo, 1870-1960*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 4.
- 13 Zie Charles Baudelaire (1999, first published 1863). *The Painter of Modern Life and Other Essays*. London: Phaidon.

nouvelle métropole. Evoluant avec aise parmi la foule cosmopolite et grouillante sur les boulevards et galeries percés par le préfet Haussmann, le flâneur s'est épanoui comme spectateur et maître de ce nouveau paysage urbain. De plus pour Baudelaire, le véritable artiste moderne ne pouvait être qu'un flâneur, c'est-à-dire un fin observateur de ce mélange inédit de foules humaines et de biens de consommation, et libéré de toute tradition artistique. Le parc du Middelheim est devenu un domaine public en 1910 et est donc l'un des nombreux berceaux du flâneur en Europe. Aménagé comme une promenade verte pour la ville d'Anvers juste deux ans après que la Belgique ne devienne officiellement une nation impérialiste, la naissance du site a donc été contemporaine de celle du nouveau colonialiste belge.

Le fait que le musée du Middelheim (créé en 1950) ne se trouve qu'à une centaine de mètres de l'ancienne École coloniale supérieure — un des lieux où l'esprit impérialiste de la Belgique a été littéralement enseigné — décuple la charge du lieu. Encore en fonction lors de la fondation du musée mais inactive depuis l'indépendance du Congo en 1960, l'École coloniale supérieure devait assurer la formation de l'« élite » administrative envoyée au Congo belge¹³. Le bâtiment abrite actuellement l'un des campus de l'université d'Anvers. Cette relique de l'époque coloniale cohabite aujourd'hui avec le musée et ses nouveaux locataires de la même manière avec laquelle la Belgique cohabite avec son passé colonial: dans un silence traduisant soit l'inconscience, soit le parti pris tactique, ou adoptant une posture qui tente péniblement de concilier des préoccupations de conserva-

¹³ Voir l'article de Bas De Roo dans cet ouvrage.

stadsbeeld, hij was er tegelijk regisseur en toeschouwer. Zoals Baudelaire vroeger kan de ware moderne kunstenaar nu alleen maar *flâneur* zijn, een scherpe observator van deze ongekende mengelmoe van een mensenmenigte en consumptiegoederen, niet gebonden aan welke artistieke traditie dan ook. Het Middelheimpark werd publiek domein in 1910 en is, binnen Europa, een van de vele wordingsplaatsen van die stadsflâneur. Twee jaar nadat België officieel een imperialistische natie werd, werd het park opgericht als een groene uitbreiding van de Antwerpse stadskern. Het ontstaan van de site liep synchroon met de geboorte van de Belgische koloniaal.

Dat het Middelheimmuseum (opgericht in 1950) op nauwelijks honderd meter ligt van de plek waar de imperialistische spirit van België uitgedokterd werd (de Koloniale Hogeschool), is wellicht nog meer beladen. Het instituut was nog actief op het moment dat het museum opgericht werd, maar leidde een sluimerend bestaan na de onafhankelijkheid van Congo in 1960. De Koloniale Hogeschool moest zorgen voor de opleiding van de administratieve 'elite' die naar Belgisch Congo zou uitgestuurd worden.¹⁴ Vandaag wordt het instituut gebruikt als een campus van de Universiteit Antwerpen (UA). Dit relict uit de koloniale tijd cohabiteert nu met het museum en zijn nieuwe bewoners, zoals België ook samenleeft met zijn koloniale verleden: in een nietsvermoedende of tactisch overwogen stilte, met een attitude die op een ongemakkelijke manier de conservering van erfgoed probeert te rijmen met historische objectiviteit, en met af en toe een uitbarsting van gewetensnood. In de tentoonstelling wordt de site het parcours van een echte, zwarte *flâneur*; deze historisch beladen grond wordt het object van diens verbazing en inter-

¹⁴ Zie het artikel van Bas De Roo in dit boek.

tion patrimoniales avec l'objectivité historique et, de temps à autre, l'expression de problèmes de conscience. En faisant du site le parcours de flâneurs afro-descendants, en faisant de ce domaine historique l'objet de *leur* regard et de *leur* interprétation, l'exposition cherche à transformer un ancien terrain d'éducation de l'impérialisme, en un tremplin pour son désapprentissage.

Les artistes qui prennent part à *Congoville* sont des flâneuses et des flâneurs africains et afro-descendants du XXI^e siècle. Ils revisitent le parc ou adoptent le point de vue critique de visiteurs fantasmés ou historiques tels que Paul Panda Farnana ou Patrice Lumumba dans les rues de Belgique, ou encore, celui d'un Techno Dandy ou d'un Aesthetic Observer... Dans l'exposition, des artistes africains ou issus de la diaspora sont nos guides, d'autres flâneurs. Le visiteur se promène dans un espace public exhumé et réinventé à travers les yeux des artistes. La principale ambition de l'exposition consiste à l'emmener dans un voyage où il et elle apprend à se distancier du discours impérialiste qui continue à être glorifié sans discernement critique dans la ville, mais aussi de donner la mesure aux diverses communautés afro-descendantes d'à quel point cet espace leur appartient également. Ce faisant, l'exposition vise aussi à inverser la domination d'une perspective éminemment masculine et blanche de l'expérience urbaine moderne en Europe, au détriment d'autres cultures et points de vue¹⁴. Quand est-il possible, *aujourd'hui encore*, pour un homme ou une femme noir(e) d'être le « parfait flâneur » imaginé par Baudelaire, quelqu'un dont la « foule est [le] domaine, comme l'air est

¹⁴ Timothy J. Mitchell (1989). « The World As Exhibition. » *Comparative Studies in Society and History*, 31(2) (avril) : 217-236.

pretatie. Zo probeert de tentoonstelling het actieterrein waar ooit het imperialisme onderwezen werd om te zetten in een springplank die het moet mogelijk maken dat imperialisme af te leren.

De kunstenaars die deelnemen aan *Congoville* zijn zwarte flâneuses en flâneuses uit de eenentwintigste eeuw. Ze bezoeken het park en nemen het kritische gezichtspunt in van historisch verbeelde of ingebeelde flâneurs – denk aan Paul Panda Farnana of Patrice Lumumba die door de Belgische straten lopen, of denk aan een *Techno Dandy* of een *Aesthetic Observer*... In de tentoonstelling zijn Afrikaanse kunstenaars of kunstenaars uit de Afrikaanse diaspora de gids of flâneur. In de tentoonstelling maak je een wandeling door een publieke ruimte die opnieuw omgespit en verbeeld is, door de ogen van die kunstenaars. De grootste ambitie van deze voorstelling om de bezoeker mee te nemen op een reis waarop hij afstand leert te nemen van het imperialistische verhaal dat hier nog altijd kritikloos verheerlijkt wordt. En tegelijk wordt er aan de diverse zwarte gemeenschappen getoond hoezeer de publieke ruimte ook de 'hunne' is. Tegelijk wil de expositie ook het hoofdzakelijk mannelijke en blanke perspectief omkeren van de moderne stedelijke ervaring in Europa. Die visie ging overigens vaak ten koste van andere culturen en hun commodificatie.¹⁵ Is het *vandaag* al mogelijk dat een zwarte man en/of vrouw de 'perfecte flâneur' is zoals Baudelaire die voor ogen had? Iemand voor wie 'de massa een natuurlijk element is, zoals de lucht voor de vogels en het water voor de vissen'? Als een lid van een niet-blanke en niet-mannelijke 'minderheid' rondlopen in de publieke ruimte? Wanneer wordt een onschuldige wandeling 'een immense vreugde om samen te komen in de massa'? Wanneer staat het gelijk met

¹⁵ Timothy J. Mitchell (1989). *The World As Exhibition. Comparative Studies in Society and History*, 31(2) (April): 217-236.

celui des oiseaux et l'eau celui des poissons » ? En tant que minorité non blanche et non masculine se déplaçant dans l'espace public, quand une simple promenade signifie-t-elle *toujours* « l'immense jouissance » d'« épouser la foule » ? Quand peut-on « être hors de chez soi et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde [...] et « joui[r] de cet incognito » ».

15 Op. cit., 9.

Congoville invite des artistes à devenir des habitants de la ville et du parc, à parcourir et à questionner les anciennes traces, mais aussi à définir de nouvelles formes de communauté et de commémoration urbaine et sociale. Les visiteurs sont invités à regarder l'espace public avec les yeux de ces artistes-flâneurs, à s'en approprier le passé et le présent, car pour qu'une vision d'avenir puisse prendre forme, toutes les composantes post-impérialistes doivent inévitablement être exhumées et repensées.

Quinze artistes contemporains au Middelheim

Les quinze artistes de l'exposition sont Congolais, Africains, afro-descendants, ou ils ont développés depuis de longues années une pratique autour de la connaissance de l'histoire postcoloniale du Congo et de la Belgique.

C'est au départ du pavillon « Gloriette » près du château de Middelheim que l'artiste congolais Maurice MBIKAYI emmène le visiteur en balade dans *Congoville*. Il pénètre ici le décor européen typiquement bourgeois de ce château néoclassique restauré et de son « salon extérieur ». A travers ses sculptures, Mbikayi propose des réincarnations

'weg zijn van huis en jezelf toch overal thuis voelen; de wereld zien, in het centrum van de wereld staan en toch verborgen blijven voor die wereld [...] en zich verblijden in dat incognito?'¹⁶

16 Op. cit., 9.

Congoville nodigt kunstenaars uit om stads- en park-bezoekers te worden, om oude paden in vraag te stellen en te betreden, maar ook om nieuwe vormen van stedelijke en sociale gemeenschappelijkheid en herdenking uit te stippelen. Bezoekers worden uitgenodigd om de publieke ruimte van de stad te bekijken door de ogen van deze kunstenaars-*flâneurs* – in het verleden, het heden, en onvermijdelijk ook de toekomst. Van deze plek moeten alle postimperialistische componenten opgegraven worden, want alleen zo is een nieuwe visie mogelijk.

Vijftien hedendaagse artiesten in het Middelheim

De vijftien kunstenaars op de tentoonstelling zijn Congolees, Afrikaans, van Afrikaanse oorsprong, of ze hebben in de loop der jaren een lange praktijkervaring of kennis opgebouwd in verband met de postkoloniale geschiedenis van Congo en België.

Maurice MBIKAYI neemt de bezoeker mee op een *Congoville*-wandeling naar het Gloriette-paviljoen nabij het Middelheimkasteel. De kunstenaar dringt binnen in het typische, Europese bourgeoisdecor van het neoklassiek gerenoveerde kasteel en het 'buitensalon'. Via zijn beelden brengt Mbikayi alternatieve reïncarnaties van de klassieke *flâneur*. In de negentiende eeuw ondergingen de grote Belgische steden, zoals dat ook in Parijs gebeurde, ingrijpende veranderingen. Die werden vooral aangestuurd door de industriële revolutie, de imperialistische expansiedrang en de koloniale

alternatives du flâneur classique. Au XIX^e siècle, les villes belges ont, comme Paris, subi une véritable métamorphose, principalement générée par la révolution industrielle, l'expansion impérialiste et le commerce colonial. De même, le spectacle offert par ces nouvelles métropoles culminait au moment des nombreuses expositions universelles et coloniales qui ont ponctué la vie des centres impériaux durant le XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle. Les cultures africaines sont devenues des biens de consommation et des objets d'étonnement, exposés dans d'« authentiques villages africains » et des zoos humains. Mbikayi dévoile les fondements impérialistes de la ville moderne et du mode de vie de ses habitants.

The Aesthetic Observer (2021), *Mademoiselle Amputée* (2019) et *Princesse Mathilde La Kinois* (2018) sont trois statues composites et oniriques qui amalgament différents lieux et différentes époques, formes et identités. Les costumes sont principalement faits de touches de claviers d'ordinateur; chacun de ces personnages anachroniques est habillé de déchets électroniques recyclés datant du XXI^e siècle, mais stylisés en vêtements du XIX^e siècle. Ce « textile » particulier met en évidence le rôle du continent africain, et singulièrement celui du Congo, comme premier fournisseur des matières premières essentielles à la majorité des innovations technologiques du dernier siècle écoulé. Mais le plus souvent, l'Afrique ne tient lieu que de cimetière pour tous ces objets, une fois la date de leur obsolescence programmée est atteinte en Occident. Mbikayi transforme ces détritiques en élégants habits typiques de la mode en vogue à l'époque de l'expansion impériale. Ces

handel. Dit schouwspel in de grote metropolen kende een hoogtepunt met de talloze wereld- en koloniale tentoonstellingen die in de negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw het leven in de imperialistische zenuwcentra nog kracht bijzetten. Afrikaanse culturen werden het voorwerp van consumptie die overal verwondering opwekte, zoals in 'authentieke Afrikaanse dorpen' en menselijke dierentuinen. Mbikayi ontsluit de imperialistische grondslag van de moderne stad en van de levensstijl van zijn bewoners.

The Aesthetic Observer (2021), *Mademoiselle Amputée* (2019) en *Princesse Mathilde La Kinois* (2018) zijn drie dromerige assemblagebeelden waarin verschillende tijdsperiodes, plaatsen, vormen en identiteiten versmelten. De kostuums zijn gemaakt met computertoetsen; het zijn anachronistische personages gekleed in gerecycled elektronisch afval uit de 21ste eeuw, maar omgevormd tot 19e-eeuwse gewaden. Dit merkwaardige weefsel legt een link naar het Afrikaanse continent – en Congo in het bijzonder – als eerste leverancier van de grondstof die in de vorige eeuw voor de meeste technische innovaties in de wereld werd gebruikt. Tegelijkertijd fungeert Afrika voor deze objecten alleen als een begraafplaats, nadat ze hun verouderingsproces in de westerse wereld hebben doorlopen. Mbikayi transformeert dit afval in elegante en op maat gemaakte gewaden, typisch voor de mode van de eeuwwisseling, toen de imperialistische expansie in Centraal-Afrika volop aan de gang was. Zulke tijdsbogen benadrukken het continuüm van uitbuiting tussen de koloniale en postkoloniale periode, maar ze wijzen ook op de overgang naar neokoloniale onderdrukking tussen de moderne periode en de hedendaagse tijd.

ponts temporels soulignent le continuum de l'exploitation entre situations coloniale et postcoloniale, et la transition vers l'oppression néocoloniale propre au passage de l'époque moderne à la période contemporaine.

The Aesthetic Observer court-circuite la figure du flâneur. Au premier abord, le personnage semble vêtu d'une redingote et d'un haut-de-forme traditionnels. Mais quand on y regarde mieux, la tête a été remplacée par un globe terrestre et les yeux par des longues vues. L'artiste observe-t-il ainsi les effets à long terme de la globalisation, bien visibles dans les montagnes de déchets électroniques déversés en Afrique aujourd'hui? Ou entrevoit-il le retour de l'empire vers la métropole, avec les migrations d'Africains et de Congolais en Europe et en Belgique durant la seconde moitié du XX^e siècle?

L'espace intime du pavillon Gloriette abrite les statues *Mademoiselle Amputée* et *Princesse Mathilde La Kinois* (FIG. 5) qui ensemble nous font voir une conversation entre deux « élégantes. » La première est une enfant sans mains, la seconde l'actuelle reine des Belges, présentée comme une « belle » de Kinshasa. Subtilement, ces oeuvres révèlent les taches aveugles de l'émergence de la haute bourgeoisie belge et de sa prospérité matérielle, ainsi que l'étroitesse des relations entre les réalités congolaises et belges dès le début du XX^e siècle. L'absence de mains chez l'enfant est évidemment un douloureux rappel du prix payé par les Congolais pour la florissante affaire du caoutchouc qui a fait gagner tant de richesse aux capitalistes du royaume, et à l'aïeul de la famille royale, Léopold II. Tout descendant royal est donc aussi un Kinois.

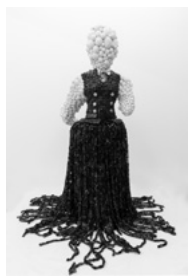


FIG. 5, P. 99

The Aesthetic Observer geeft een draai aan de figuur van de flâneur. Eerst lijkt de figuur getooid met een typische redingote-mantel en een *haut-de-forme*-hoed zoals op de emblematische schilderijen van Gustave Caillebotte. Maar als je beter kijkt zie je dat het kostuum gemaakt is van oude computerklavieren, dat het hoofd vervangen is door een wereldbol, en de ogen door een verrekijker. Kijkt de kunstenaar zo naar de langetermijneffecten van de globalisering, zoals die te zien zijn in de berg technologisch afval die tegenwoordig in Afrika gedumpt wordt? Of voorspelt hij een wereldmacht die terug huiswaarts trekt, zoals blijkt uit de migratie tijdens de tweede helft van de twintigste eeuw van Afrikanen en Congolezen richting Europa en België?

In het huiselijke Gloriette-paviljoen staan de beelden *Mademoiselle Amputée* (FIG. 5) en *Princess Mathilde La Kinois*: een gesprek tussen twee bourgeois-dames. Ze zijn allebei elegant gekleed. De eerste is een kind zonder handen en de tweede de huidige Belgische koningin, maar dan voorgesteld als een *belle* uit Kinshasa. Subtiel onthullen ze de blinde vlekken van de opkomende rijke Belgische bourgeoisie en haar materiële welstand, maar ook van een verstrengelde Congolese en Belgische realiteit bij de overgang van de twintigste eeuw. Dat het kind geen handen heeft, is natuurlijk een pijnlijke reminder aan de prijs die betaald is door de Congolozen voor de bloeiende rubberindustrie, waardoor de kapitalisten van het koninkrijk en de voorvader van de koninklijke familie, Leopold II, zoveel rijkdom hebben kunnen vergaren. Elke koninklijke nakomeling is daarom ook een *kinois*.

De sublimatie van afval in elegante kleding linkt Mbikayi's sculpturen aan een lange geschiedenis waarin mode in Afrika en

FIG. 5, P. 99

La sublimation de rebuts en élégance vestimentaire inscrit les sculptures de Mbikayi dans une longue histoire de la mode en Afrique et dans sa diaspora comme un moyen de résistance et de célébration de soi: le dandysme noir dans l'Amérique ségréguée et en Europe, ou encore le costume cravate des « évolués » et les coiffures et robes impeccables de leurs épouses dans le Congo belge de l'après-guerre. Encore plus connus de tous sont les flamboyants « sapeurs » congolais, qui paradent dans leurs vêtements de marque de luxe. Cependant, le dandysme noir et l'embellissement de sa propre personne signifient bien plus que la vanité frivole à laquelle ils ont souvent été réduits. Tout au long de l'histoire, ils ont imposé une défaite subversive et puissante aux violences faites au corps noir. L'élégance de *Mademoiselle Amputée* est portée contre le souvenir du travail forcé et des mutilations physiques entraînées par l'exploitation forcée du caoutchouc dans l'État libre du Congo, ainsi que contre l'actuelle extraction artisanale du coltan par des enfants. La robe à crinoline de *Princesse Mathilde La Kinois* confère aux Kinois la stature et le titre royal qu'elles méritent pour survivre au chaos de la ville et au pillage de leur pays. Depuis son piédestal, *The Aesthetic Observer* impose son panache à un espace public qui trop souvent encore l'invisibilise et lui est inhospitalier. Ici, il est un flâneur à part entière et sans complexe, faisant des *autres* l'objet de son regard à lui et observant le monde avec un télescope.

Plus loin sur la route de *Congoville*, la visite se poursuit avec *MM/Afrolampe* (FIG. 6) du Congolais Jean KATAMBAYI. L'artiste crée ici un modèle réduit et réinventé de sa maison



FIG. 6, P. 100

zijn diaspora gebruikt werd als middel tot verzet en zelfverheerlijking: het zwarte dandyisme in het gesegregeerde Amerika en in Europa, het kostuum met stropdas van de *évolués* en de onberispelijke kapsels en jurken van hun vrouwen in het naoorlogse Belgisch-Congo. Maar nog het bekendst van al waren de flamboyante Congolese *sapeurs* die paraderen in hun design merk-kledij. Het zwarte dandyisme en de verfraaiing van de eigen persoon waren veel meer dan de frivole verstrooiing waartoe ze vaak worden gereduceerd. De hele geschiedenis waren zij een krachtige en subversieve tegenstoot tegen het geweld dat het zwarte lichaam moest ondergaan. De elegantie van *Mademoiselle Amputée* contrasteert met de idee van dwangarbeid en fysieke verminking tijdens de bloeiende rubberontginning in Congo-Vrijstaat en met de huidige ambachtelijke ontginning van coltan door kinderen. De crinolineachtige jurk van *Princesse Mathilde La Kinois* geeft de dame uit Kinshasa de koninklijke status en titel die ze verdient, omdat ze de chaotische straten van de stad en de plundering van haar land overleeft. Vanop zijn verheven voetstuk dwingt *The Aesthetic Observer* zich verleidelijk op in een openbare ruimte waar hij zich regelmatig ongewenst en onzichtbaar voelde en nog steeds voelt. Hij is een volwaardige *flâneur*, die anderen ongegeneerd in zijn eigen blikveld plaatst en de wereld observeert met een verreijkker.

We verruimen het pad en zetten het bezoek verder met *MM/Afrolampe* (2021) van de Congolees Jean KATAMBAYI. De kunstenaar heeft een verkleinde replica gebouwd van het huis waarin hij opgegroeid is in de *cité* van Lubumbashi (FIG. 6), vroeger gekend als Elisabethville. Aan het plafond hangt een

FIG. 6, P. 100

d'enfance dans le camp de travailleurs de Lubumbashi, ex-Élisabethville, et il y pend une imposante ampoule au plafond. La transposition d'une maison ouvrière de mineurs katangais dans le verdoyant musée du Middelheim, et l'entrelacement des fils de cuivre faisant office de murs, relie le style de vie tranquille de visiteur d'un parc belge d'une part, avec la rudesse du travail des ouvriers et le pillage des ressources naturelles *via* l'exploitation du sol congolais, d'autre part. Katambayi est donc légitimement « à la maison » sur le sol belge, et MM signifie à la fois « Ma Maison », et Musée du Middelheim. L'artiste ancre son droit de résidence en indiquant son adresse originale et son matricule (numéro d'enregistrement foncier) sur la façade. Il revendique aussi le *jus soli* pour ses ancêtres et parents dont le numéro de matricule et initiales sont aussi « MM. » Les allées sinueuses du parc et le plan rectiligne du camp se croisent ici, et arpenter les premières ne peut se faire sans fouler le second.

Avec *MM*, Katambayi augmente sa série de dessins, *Afrolampes* en fabriquant une ampoule plus grande que nature qui remplit la maison. Tout comme l'apparition de l'éclairage électrique public dans les rues des métropoles européennes fût un marqueur certain de la modernité urbaine, l'industrialisation et l'électrification de la ville natale de Katambayi ont été synonymes de progrès. Le design complexe de cette lampe de style Edison dénote la tension entre cette promesse de progrès accompagnant l'invention de l'électricité, et son court-circuitage ou *arrested development* dans l'histoire du pays, symbolisé par les lignes sombres et clignotantes de l'Afrolampe. L'abondance de cuivre dont regorge le Katanga,

imposante gloeilamp. In de groene omgeving van het Middelheimmuseum leggen de transpositie van een arbeidershuis aan de mijnsite van Katanga en de koperen draden aan de muren een verband tussen de ontspannen levensstijl van een Belgische parkbezoeker met de uitbuiting van de arbeiders en de plundering van natuurlijke grondstoffen bij de bodemontginning in Congo. Katambayi is daarom met recht 'thuis' op Belgische bodem. MM staat voor 'Ma Maison' – mijn huis en ook voor Middelheimmuseum. De kunstenaar verankert zijn verblijfsrecht door zijn originele adres en *matricule* (registratienummer) aan de gevel te bevestigen. Hij claimt hiermee ook het *jus soli* van zijn voorouders: hij gebruikt het registratienummer van zijn moeder en MM staat ook nog voor de initialen van zijn beide ouders. De kronkelende lanen van het park en het rechtlijnige grondplan in het mijnkamp raken verstrengeld, want op de eerste kun je alleen wandelen door de tweede te doorkruisen.

Katambayi bouwt verder op een bestaande reeks tekeningen van zijn hand, *Afrolampes*. Hij heeft een enorme gloeilamp gemaakt die het hele huis vult. Net zoals de elektrische verlichting in de straten van de Europese metropool een teken was van stedelijke moderniteit, zo was de industrialisatie en de elektrificatie van Katambayi's geboortestad een synoniem voor vooruitgang. Het complexe design van de Edison-achtige lamp duidt op een spanning tussen enerzijds de veelbelovende uitvinding van de elektriciteit en anderzijds, via de flinkerende en donkere lijnen, op een kortsluiting in de geschiedenis van het land, zijn *arrested development*, een halte in zijn ontwikkeling. De overvloed aan koper, gebruikt voor elektrische bedrading, dakbedekking en loodgieterij, was geen garantie voor het wel-

utilisé pour le câblage électrique, les toitures et la plomberie, n'a pas été une garantie de bien-être pour la population katangaise, qui se voit constamment spolié de ses richesses. *MM/Afrolampe* est vide et désolée, ses habitants semblent avoir quittés la maison en quête de plus vertes prairies.

La *Maison du chef/Ndaku Ya Makonzi*, du KINACT COLLECTIVE (Eddy Ekete, Aude Bertrand, Louis Van Der Waal, Precy Numbi et Charlien Adriaenssens) est un autre type d'habitation présent dans les rues de *Congoville*. Il y est fait référence au nom de la maison des chefs traditionnels, auxquels les colonisateurs présentaient des offrandes pour faciliter les négociations. KinAct renvoie à présent ces « cadeaux » empoisonnés qui continuent d'arriver au Congo aujourd'hui, telle que la masse de déchets polluants dont l'Europe se débarrasse sur le continent africain. Ces « restes », appelé *bilokos* en lingala et composés de vieilles cannettes, de boîtes et de sacs en plastique et de déchets électroniques – retournés à l'expéditeur à bord du navire *Congoville*? – deviennent le matériel de construction de la version « XXI^e siècle » de la maison du chef, érigée dans le parc de sculptures. Ces ordures – revers du confort occidental – sont récupérées pour construire une maison où les visiteurs peuvent apporter des objets de réconciliation: archives personnelles, photos, histoires et souvenirs... Anciennement le lieu de rapports de pouvoir colonial, le *Ndaku* devient ici un lieu de rencontre, d'échange et de réparation postcolonial.

Connu pour ses performances directes dans les rues de Kinshasa, les membres du KinAct Collective transpose à Anvers les « anti-flâneurs » radicaux venant de la mégapole

zijn van de Katangese bevolking die voortdurend beroofd werd van haar rijkdommen. *MM/Afrolampe* is leeg en desolaat, de bewoners hebben het huis verlaten op zoek naar groene weides.

Het *Maison du Chef/Ndaku Ya Makonzi* (2021) van het KINACT COLLECTIVE (Eddy Ekete, Aude Bertrand, Louis Van Der Waal, Precy Numbi en Charlien Adriaenssens) is dan weer een andere manier om de aanpalende straten van *Congoville* te bewandelen. Er wordt gerefereerd aan de naam van het huis van de traditionele chef, waar de kolonisten geschenken kwamen aanbieden om de onderhandelingen te vergemakkelijken. KinAct stuurt die vergiftigde 'geschenken' nu terug. Ook vandaag komen er overigens nog geschenken toe in Congo, denk maar aan de berg vervuilende afval die Europa achterlaat op het continent. Dat afval, in het Lingala *bilokos* genaamd, bestaande uit gebruikte blikjes, plastic vaten en zakken, en elektronisch afval, – terug naar afzender via de *Congoville*-boot? – wordt opeengestapeld om in het kunspark een 21ste-eeuwse versie van een *maison du chef* te maken. Het afval – de prijs die betaald wordt voor westers comfort – wordt gerecupereerd om een huis te bouwen waar de bezoekers goederen kunnen binnenbrengen die kunnen helpen bij het herstel: persoonlijke archieven, beelden, verhalen en herinneringen... De *Ndaku* verandert zo van een ruimte van koloniale machtsdynamiek in een plek van postkoloniaal verzamelen, van uitwisseling en herstel.

KinAct Collective is bekend voor zijn live performances in de straten van Kinshasa. Naar Antwerpen brengt het collectief radicale anti-*flâneur*-figuren mee uit de Congo-

congolaise. Plus *tricksters* exubérants qu'observateurs discrets, ils s'habillent de costumes faits d'objets de récupération, et ressemblent peu à des dandys à la mode. Chargées de l'énergie électrisante de Kinshasa, les mascarades du KinAct Collective perturbent la flânerie du promeneur et marquent bruyamment leur présence, tandis que les performeurs entraînent le visiteur dans des rencontres étranges qui les bousculent. *L'Homme Cannette*, prédicateurs et prophètes intrusifs, personne munie d'un détecteur de métal à la recherche des richesses géologiques du Congo sous le sol anversoïse: toutes ces figures ajoutent une dimension explosive à l'expérience d'une simple promenade dans le parc. Dans *Toza kaka / On est (encore) là* (2021), une nouvelle performance filmée et commissionnée pour *Congoville*, KinAct revisite les films de propagande précédemment mentionnés. Les artistes donnent aux marins et notables congolais des années 50 leur apparence physique et leurs costumes, et portent leur aliénation au milieu des ruines coloniales actuelles de la ville d'Anvers.

La longue allée menant à l'aile occidentale du musée du Middelheim est bordée de drapeaux qui ne portent ni symboles, ni blasons, ni noms. Les sacs de jute bruns signalent au visiteur. se qu'il.elle entre dans le territoire invisible de *Congoville*, et à la fois qu'il.elle s'approche de la sortie donnant sur un grand bâtiment recouvert du même matériau. Un « tabou » architectural colossal, l'ancienne École coloniale supérieure et sa mission originale sont tombés dans l'oubli lorsque le bâtiment a été converti en campus de l'Université d'Anvers. L'artiste ghanéen Ibrahim MAHAMA poursuit ici son travail sur les « silences monumentaux » de l'héritage

lese megalopolis. Het lijken eerder exuberante bedriegers dan incognito observators, gekleed in afdankertjes, zeker geen modieuze dandy's. De maskerades van KinAct Collective ontwrichten de flânerie van de parkwandelaar en eisen luidruchtig hun plaats op. Ze zitten vol met de elektrische vibes van Kinshasa en de performers dwingen de bezoeker tot geheimzinnige ontmoetingen die hen uit hun comfortzone halen. De *Homme Cannette*, ongevraagde predikers en profeten, of een persoon met een metaaldetector op zoek naar de bodemrijksdommen van Congo onder de Antwerpse grond: al deze figuren geven een explosieve lading aan de ervaring van een gewone wandeling in het park of in de stad. In een nieuwe gefilmde performance *Toza kaka / On est (encore) là* (2021) gaat KinAct in dialoog met de eerder vermelde koloniale archiefilms. De kunstenaars verbeelden met hun eigen lichaam en zelfgecreëerde kostuums de Congolese matrozen en notabelen uit de jaren 1950 in een hedendaagse vreemdheid van de koloniale ruïnes in de Stad Antwerpen.

Het lange pad naar de westelijke zijde van het Middelheim-museum is afgezoomd door vlaggen, maar dan zonder symbolen, wapenschilden of namen. De bruine jutezakken maken duidelijk aan de bezoeker dat hij het onzichtbare territorium van *Congoville* binnendringt. De uitgang leidt naar een groot gebouw dat bekleed is met hetzelfde materiaal, jute. De vroegere Koloniale Hogeschool is een architecturale 'olifant in de kamer' en haar oorspronkelijke functie geraakte in de vergetelheid toen het gebouw een campus werd van de Universiteit Antwerpen. De Ghanese kunstenaar Ibrahim MAHAMA

colonial dans l'espace public belge. En dissimulant la façade principale de l'ancien institut derrière des sacs de jute cousus dont il a fait sa marque de fabrique, Mahama fait précisément de ce camouflage le sujet de son œuvre. Ce matériau fait référence aux sacs utilisés pour le transport des produits alimentaires africains, notamment le café et le cacao, produits d'exportation typiquement ghanéens. La richesse exceptionnelle du sous-sol centre-africain – ce que certains ont appelé son « scandale géologique » – a encore plus enrichi l'économie belge. Les sacs de jute transportent avec eux le souvenir de cette exploitation passée – et présente – même si, dans un marché globalisé, celle-ci est souvent rendue invisible. En masquant ce bâtiment, Mahama interroge son profond enchevêtrement dans le tissu urbain et fait remonter à la surface les strates enfouies. Obstruer la vue de l'école derrière des écrans opaques incite paradoxalement le spectateur à questionner ce qui s'y cache, et les couches de ce palimpseste historique. Etalés sur les murs d'un institut d'éducation, les sacs matérialisent non seulement les inégalités du commerce globalisé, mais aussi celles de l'imposition des systèmes de connaissance occidentaux sur les autres.

Les drapeaux d'Ibrahim Mahama ne sont pas l'emblème de pays, mais encore une fois des sacs de jute indifférenciables cousus ensemble. (FIG. 7) En faisant de ces sacs informes le matériel de ses drapeaux, l'artiste fait apparaître leur « véritables couleurs ». Ils rendent à nouveau visible le labeur africain sur lequel s'est construit le prestige des puissances impérialistes d'antan, la Belgique en tête. Les drapeaux sont plantés de manière à dessiner une avenue majestueuse dans le parc, battant haut et



FIG. 7, P. 100

zet hier zijn werk verder rond de 'monumentale stiltes' van het koloniale erfgoed in de Belgische openbare ruimte. Met camouflage-kunst als zijn handelsmerk bekleedt hij de voorgevel van de vroegere school met aan elkaar genaaide jutezakken, die refereren aan de zakken die gebruikt werden voor het transport van Afrikaanse levensmiddelen en goederen. Onder meer koffie en cacao waren typische exportproducten van Ghana. De unieke rijkdom van de Centraal-Afrikaanse bodem – het zogenaamde 'geologische schandaal' – heeft de Belgische economie altijd verrijkt. De jutezakken dragen de herinnering aan die uitbuiting met zich mee, ook al is die uitbuiting tegenwoordig niet altijd duidelijk op de geglobaliseerde handelsmarkt. Door het gebouw te maskeren stelt Mahama de vraag hoezeer het verweven is met het stedelijke weefsel en brengt hij verborgen lagen aan de oppervlakte. Door het zicht op de school met donkere schermen af te dekken wordt de toeschouwer paradoxaal genoeg geprikkeld om zich af te vragen wat erachter schuilgaat en welke de verschillende lagen van dit historische palimpsest zijn. Doordat ze bevestigd zijn aan een onderwijsinstelling materialiseren de zakken niet alleen de wereldhandel, maar ook een epistemologie die vaak, net zoals in de ongelijke handelsbetrekkingen, synoniem is geweest met het opleggen van westerse kennissystemen.

De vlaggen die Ibrahim Mahama maakt, zijn geen embleem van een land (FIG. 7). Ook die vlaggen zijn gemaakt van met de hand aan elkaar genaaide jutezakken. Door van deze versleten zakken vlaggen te maken worden de 'ware kleuren' ervan zichtbaar. Ze maken de arbeid van de Afrikanen terug zichtbaar, op hun inspanningen stoelde immers

FIG. 7, P. 100

fort dans le vent., mais la grandeur de l'installation est ternie par leur apparence décrépie. « Une expression de notre situation du XXI^e siècle fondée sur l'inégalité » affirme l'artiste. » Selon Ibrahim Mahama, les « drapeaux peuvent parfois symboliser la liberté, mais ils peuvent aussi être un symbole d'oppression ».

Les deux artistes exposés à l'intérieur de l'école – Zahia Rahmani et Pélagie Gbaguidi – présentent des oeuvres qui dynamitent les canons historiographiques et éducatifs.

En Belgique, le curriculum sur l'histoire coloniale en est encore à ses balbutiements. Pélagie GBAGUIDI fait donc de l'ancienne École coloniale un lieu où l'on peut commencer à « désapprendre¹⁶ » ses enseignements. Pour son installation, *The Missing Link. Dicolonisation Education by Mrs Smiling Stone*, l'artiste s'est d'abord inspirée de la révolte des étudiants noirs de Soweto (Afrique du Sud) en 1976. L'événement, brutalement réprimé par la police, est devenu le symbole de la rébellion contre le racisme et l'eurocentrisme tenaces au sein de l'enseignement des sociétés coloniales. L'œuvre a été exposée pour la première fois durant la Documenta 14 à Athènes et à Kassel (2017). Pour *Congoville*, Gbaguidi a adapté l'installation au contexte belgo-congolais. Dans un couloir de l'ex-École coloniale, une installation faite d'anciens pupitres d'écolier mène à l'ancienne salle de classe, où des éléments d'origine, comme du bois africain et l'étoile qui symbolisait l'État indépendant du Congo, sont encore visibles. La progression vers le cœur de l'institut est interrompue par des dessins aux murs et des photos d'archive placées sous papier calque sur les bancs. Des images légèrement voilées de scènes de violence, d'abus et de corps noirs policés laissent entrevoir le visage caché de l'en-

16 Voir Ariella Aïsha Azoulay (2019). *Potential History. Unlearning Imperialism*. Londres – New York: Verso. 17 Pélagie Gbaguidi (2017). <https://www.pelagiegbaguidi.com/artists/the-missing-link-dicolonisation-education-by-mrs-s/>. Consulté le 5 novembre 2020.

de nationale grandeur van imperialistische staatsmachten, met België op kop. De vlaggen zijn zo ingeplant dat ze een plechtstatige laan vormen doorheen het park. Ze wapperen hoog en trots in de lucht. Maar de grootsheid van de installatie wordt beoedeld door het versleten uitzicht ervan – 'een uiting van onze 21ste-eeuwse toestand', aldus de kunstenaar, die gebaseerd is op ongelijkheid. Volgens Ibrahim Mahama kunnen 'vlaggen soms het idee van vrijheid verbeelden, maar ze kunnen ook een symbool van onderdrukking zijn'.

De twee kunstenaars die werk tonen binnen in het instituut – Zahia Rahmani en Pélagie Gbaguidi – leggen met hun werken een bom onder de canon van de historiografie en het onderwijs.

In België is onderwijs over de koloniale geschiedenis nog maar pas en aarzelend begonnen. Pélagie GBAGUIDI maakt daarom van de oude Koloniale Hogeschool een plek om het 'afleren' te beginnen¹⁷. Voor haar installatie, *The Missing Link. Dicolonisation Education by Mrs Smiling Stone* (2017-2021), vond ze oorspronkelijk inspiratie in de opstand van zwarte studenten uit Soweto (Zuid-Afrika) in 1976. Het gebeuren, dat brutaal werd onderdrukt door de politie, is het symbool geworden voor de revolutie tegen het hardnekkige racisme en eurocentrisme in het onderwijs in de koloniale samenlevingen. Het werk was voor het eerst te zien tijdens Documenta 14 in Athene en Kassel (2017). Voor *Congoville* heeft Gbaguidi de installatie aangepast aan de Belgisch-Congolese context. In de gang van de Koloniale Hogeschool leidt een opstelling van oude schoolbanken naar het vroegere klaslokaal waar nog

17 Zie Ariella Aïsha Azoulay (2019). *Potential History. Unlearning Imperialism*. London – New York: Verso.

treprise coloniale prétendument « respectable » – une vision d'ailleurs encore largement répandue dans la société belge. Ce regard bienveillant sur la colonisation est en grande partie la conséquence de la propagande à laquelle les Belges ont été exposés durant des décennies. Par exemple, l'installation de Gbaguidi intègre un film de propagande de 1939, *Sous l'étoile d'or*, qui glorifie l'enseignement colonial et la carrière dans la colonie. Elle montre combien la transmission d'un état d'esprit impérialiste dans cette école et la déshumanisation des peuples noirs – comme le faisait le Code noir, contenant les articles de loi qui déterminaient le traitement à appliquer aux esclaves dans les colonies françaises – est confirmé aujourd'hui par le manque de déconstruction de mécanismes coloniaux largement répandus. Pélagie Gbaguidi se demande « comment l'éducation peut contribuer à purger de nos esprits l'idée selon laquelle il existe des sous-êtres et à faire prendre conscience du fait que toute nouvelle vie a une valeur intrinsèque, que tout être humain a droit à un berceau¹⁷. »

S'opposant à l'historiographie belge, qui a longtemps passé sous silence toutes les traces de résistance congolaise, *Sismographies des luttes* (FIG. 8) de Zahia RAHMANI montre la longue et riche histoire de la résistance politique et culturelle à l'impérialisme occidental. Il s'agit d'une installation son et lumière montrant en boucle plus de 900 couvertures, manifestes, textes et portraits tirés de magazines africains, latino-américains, caribéens, asiatiques, océaniens, autochtone et de la diaspora, et qui datent d'entre la fin du XVIII^e siècle et la fin du XX^e siècle, époque à laquelle la chute du mur de Berlin, en 1980, a annoncé l'émergence d'un monde

17 Pélagie Gbaguidi (2017). <https://www.pelagiegbaguidi.com/artists/the-missing-link-dicolonisation-education-by-mrs-s/>. Consulté le 5 novembre 2020.



FIG. 8, P. 101

altijd originele elementen te zien zijn, zoals Congolees hout en de ster die symbool stond voor Congo-Vrijstaat. De voortgang naar het hart van het koloniale onderricht wordt onderbroken door tekeningen aan de muren en met archiefphoto's onder kalkpapier. Lichtgesluisde beelden van geweldpleging, misbruik en geeselde zwarte lichamen laten het verborgen gelaat zien van de zogezegd 'respectvolle' koloniale onderneming – een visie die overigens nog altijd wijdverspreid is in de Belgische samenleving. Die welwillende kijk op de kolonisatie is in grote mate het gevolg van de propaganda waaraan de Belgen decennialang blootgesteld waren. Bij wijze van voorbeeld is in de installatie van Gbaguidi een promotiefilm over de Koloniale Hogeschool uit 1939 verwerkt, *Sous l'Étoile d'Or*, een ophemeling van het koloniale onderwijs en de beroeps carrière in de kolonie. Ze laat zien hoe de overdracht van een imperialistische mindset in deze school en de ontmenselijking van de zwarte bevolking – kijk maar naar de kast met de *Code Noir*, de juridische artikelen die bepaalden hoe men in de Franse kolonies met de slaven moest omgaan – tot vandaag bestendig wordt door een gebrek aan deconstructie van algemeen verspreide koloniale mechanismen. Pélagie Gbaguidi stelt de vraag: 'Hoe kan onderwijs ertoe bijdragen dat men er zich van bewust wordt dat er geen minderwaardige wezens bestaan maar dat de geboorte van elk nieuw leven op zich waardevol is. Elk menselijk wezen heeft het recht op een wieg.¹⁸

18 Pélagie Gbaguidi (2017). www.pelagiegbaguidi.com/artists/the-missing-link-dicolonisation-education-by-mrs-s/. Geraadpleegd op 5 November 2020.

Als contrast met de Belgische geschiedschrijving, die lange tijd alle sporen van Congolees verzet gerelativeerd heeft, toont *Sismographies des Luttes* (FIG. 8) van Zahia RAHMANI de lange

multilatéral. *Sismographies* est le résultat d'une recherche scientifique de grande ampleur et menée sur plusieurs années. L'installation met en lumière les extraordinaires traditions intellectuelles et militantes d'Afrique, qui ont été niées et dévalorisées afin de justifier le colonialisme. D'importants auteurs, intellectuels, activistes et artistes, hommes et femmes, sont mis à l'honneur. On y retrouve des noms connus comme Aimé Césaire, Paulette Nardal ou W.E.B. Du Bois, mais bien d'autres acteurs de la lutte anti-impérialiste sont rappelés à nos mémoires, et l'installation a été enrichie par du matériel congolais à l'occasion de *Congoville*. Parfois censurés à leur époque, l'exhumation de ces journaux et revues sont aujourd'hui visibles dans les murs de l'ancienne école coloniale, le lieu même où les étudiants se voyaient inculquer la doctrine de leur « mission civilisatrice supérieure ». La culture de la presse imprimée a joué un rôle crucial dans le cosmopolitanisme du flâneur et dans sa connaissance du monde moderne. La Belgique possédait un nombre particulièrement élevé de magazines et de journaux coloniaux, comme *L'Illustration congolaise*, *Le Mouvement géographique*, *La Revue coloniale belge* et bien d'autres, essentiels pour cultiver un sentiment de fierté impériale à distance. En étudiant d'autres généalogies intellectuelles, en prêtant l'oreille à d'autres séismes intellectuels, Rhamani livre une contribution majeure au décentrement des savoirs et à la révision indispensables de l'histoire coloniale.

D'autres monuments commémoratifs alternatifs sont présentés dans les pavillons Braem et celui des collections.

en rijke geschiedenis van het politieke en culturele verzet tegen het westerse imperialisme. Het is een klank- en video-installatie met een loop van meer dan negenhonderd covers, manifesten, teksten en portretten. Die komen allemaal uit magazines uit Afrika, Latijns-Amerika, de Caraïben, Azië, Oceanië, maar ook uit de diaspora; ze dateren van de 18de tot het einde van de 20ste eeuw, toen de val van de Berlijnse Muur in 1980 de komst aankondigde van een multilaterale wereld. *Sismographies* is het resultaat van uitgebreid en jarenlang wetenschappelijk onderzoek. De installatie vestigt de aandacht op de intellectuele en militante bewegingen in Afrika, die echter altijd ontkend en miskend zijn om het kolonialisme te verrechtvaardigen. Belangrijke mannelijke en vrouwelijke auteurs, intellectuelen, activisten en kunstenaars zien hier opnieuw het daglicht. Je vindt er bekende namen terug als Aimé Césaire, Paulette Nardal, of W.E.B. Du Bois, maar er worden ook veel andere actoren uit de anti-imperialistische strijd in herinnering gebracht. De oorspronkelijke installatie is voor de expo uitgebreid met extra Congolees materiaal. Deze kranten en tijdschriften werden indertijd soms gecensureerd. Nu zijn ze te zien binnen de muren van de vroegere Koloniale Hogeschool, de plek waar studenten het geloof in hun superieure 'beschavingsmissie' ingelepeld kregen. Drukwerk heeft een cruciale rol gespeeld in het kosmopolitisme van de flâneur en in zijn kennis van de moderne wereld. Vooral in België was het grote aantal koloniale magazines – *L'Illustration Congolaise*, *Le Mouvement Géographique*, *La Revue Coloniale* en vele anderen – essentieel om vanop afstand een gevoel van imperialistische trots te kweken. Door aandacht te schenken aan andere intellectuele bronnen,

Dans le premier, une sélection d'œuvres de l'artiste afro-américain Hank WILLIS THOMAS, dévoilent les recoupements aussi étranges que sinistres entre la ville d'Anvers et le Congo. Pour *Antwerp, Belgium to Boma/Congo at Dakar, Brabo and the Ivory Tower, et 500 Euros/Ivory Tower* (2018), l'artiste a eu recours à la sérigraphie et au vinyle rétro-réfléchissant. Thomas juxtapose deux photographies dont une n'est visible que sous le flash d'une caméra de téléphone portable. Le fait qu'un smartphone soit nécessaire pour voir les œuvres renvoie non seulement à notre dépendance à la technologie pour percevoir la réalité, mais aussi au Congo comme éternel fournisseur de matériau indispensable au confort des Occidentaux : hier l'ivoire ou le caoutchouc, aujourd'hui, le coltan à l'intérieur de nos téléphones portables. Une première photo datant de l'entre-deux-guerres montre un groupe de personnes variées sur un quai d'embarquement, mais en l'éclairant mieux, on discerne aussi la célèbre fontaine de Brabo à Anvers. Face au nombre restreint de belges migrant vers la colonie, les historiens ont remarqué comme ces docks étaient aujourd'hui des lieux de mémoire importants pour la colonisation belge. Particulièrement « dans l'entre-guerre, quand les voyages aériens étaient encore une rareté, » la vision de ces quais et des bateaux qui allaient et venaient était cruciale pour entretenir « le lien psychologique avec la colonie belge »¹⁸. Les docks d'Anvers ont longtemps été le seuil mental et physique donnant accès au Congo, mais aussi le port d'entrée du « déluge marchand » et lucratif qui était déchargé des bateaux de la ligne Matadi-Anvers.

¹⁸ Johan Lagae, Els De Palmaer, Jacob Sabakinu Kivulu (2012). Antwerp. 6: colonial port. In *Antwerp. World Port: On Trading and Shipping*. Anvers: BAI/MAS. 108.

door haar oor te luisteren te leggen voor andere seismografische trillingen heeft Rahmani heeft baanbrekend werk geleverd: ze levert een belangrijke bijdrage aan een broodnodige verruiming en revisie van de koloniale geschiedenis.

In het Braempaviljoen en het Collectiepaviljoen staan enkele alternatieve herdenkingsmonumenten opgesteld.

In het Braempaviljoen is een selectie werken te zien van de Afrikaans-Amerikaanse kunstenaar Hank WILLIS THOMAS: ze onthullen bevreemdende en akelige raakvlakken tussen de stad Antwerpen en Congo. In *Antwerp, Belgium to Boma/Congo at Dakar, Brabo and the Ivory Tower, en 500 Euros/Ivory Tower* (alle 2018) gebruikt de kunstenaar zeefdrukken op retroreflectief vinyl. Thomas confronteert twee beelden, waarbij het tweede alleen te zien is bij het flitslicht van een gsm-camera. Dat je een smartphone nodig hebt om de kunstwerken te zien, wijst niet alleen op onze afhankelijkheid van technologie om de werkelijkheid te ervaren, maar het is ook een verwijzing naar Congo als de eeuwige leverancier van materiaal dat onmisbaar is voor het comfort van de westerlingen – gisteren was dat ivoor of rubber, vandaag het coltan in onze mobiele telefoons. Een eerste vintage foto uit het interbellum toont een gemengde groep mensen op een scheepskade, maar bij een extra belichting zie je de bekende Antwerpse Brabofontein. Door de beperkte Belgische immigratie naar de kolonie zijn historici tot de vaststelling gekomen dat deze dokken 'belangrijke herdenkingsplekken [zijn] voor de Belgische koloniatie'. Vooral 'tussen de twee wereldoorlogen, toen luchtverkeer nog een zeldzaamheid was' waren deze aanlegsteigers en de

Zone de contact privilégiée avec la colonie, la ville est également liée à un mythe fondateur violent que Hank Willis Thomas associe aux atrocités commises au Congo. L'activation du flash révèle Brabo, le héros mythique triomphant du géant en jetant dans le fleuve la main de celui-ci. Ce geste victorieux – *hand werpen* (jeter la main) – a, selon la légende, donné son nom à la ville. Brabo apparaît à nouveau dans la deuxième œuvre, cette fois sous une pile de défenses d'éléphants maintenus par des Congolais. Le dernier « diptyque » sérigraphique juxtapose cette « tour d'ivoire » et des reproductions de billets de banque.

Lors d'une recherche approfondie, l'historienne Deborah Silverman a mis en évidence le lien macabre entre le mythe de la naissance d'Anvers et la pratique, dans l'État libre du Congo, de couper les mains des récolteurs congolais du caoutchouc en guise de punition, afin de prouver qu'aucune balle n'avait été gaspillée. Silverman avance que ceci était plus qu'une « comptabilité pathologique. » Selon elle, ces mutilations étaient la transposition culturelle d'une tradition belge inventant « des glorieux guerriers intrépides et sanguinaires, comme figures fédératrices de leur nouvelle histoire nationale¹⁹ ».

Ce folklore macabre et le leitmotiv des mains coupées – comme victoire de Brabo sur l'oppresseur, ou au contraire, comme mutilation des Congolais opprimés – crée une mise en abîme qui culmine avec les *Antwerpse Handjes*. Une spécialité locale depuis les années 1930, ces friandises en chocolat en forme de mains présentent une ressemblance troublante avec les mains de personnes noires. Disposées en motif imi-

19 Deborah Silverman (2012). « Art Nouveau, Art of Darkness: African Lineages of Belgian Modernism, Part II. » *West 86th*, 19 (2) (Fall-Winter): 30.

boten die er af- en aanvoeren cruciaal om 'de psychologische band met de Belgische kolonie levend' te houden.¹⁹ De Antwerpse dokken waren heel lang de mentale en fysieke poort naar Congo, maar anderzijds ook de toegangshaven van de winstgevende en 'verhandelbare overvloed' die uit de boten van de lijn Matadi-Antwerpen werd gelost.

Als voornaamste contactzone met de kolonie is de stad ook verbonden met een gewelddadige mythe die Hank Willis Thomas verbindt met de wreedheden die in Congo werden begaan. Maar als je het beeld belicht met je gsm herken je ook Brabo, de mythische held die zijn overwinning op de reus viert door diens hand weg te werpen. Die daad – *de hand werpen* – gaf de stad haar naam, althans volgens een bekende mythe. In het tweede werk verschijnt Brabo opnieuw, ditmaal onder een stapel olifantentanden die door Congolezen worden vastgehouden. Het laatste 'tweelুক' plaatst deze 'ivoren toren' tegenover gepleisterde bankbiljetten.

Historica Deborah Silverman heeft een macabere link gelegd tussen de ontstaansmythe van Antwerpen met de gangbare praktijk in Congo-Vrijstaat om de handen af te hakken van gestrafte Congolese rubberarbeiders, als teken van bewijs dat ze geen kogels verspild hadden. Silverman argumenteert dat dit 'meer was dan pathologisch boekhouden'. Volgens Silverman zijn deze mutilaties een culturele transpositie van een verzonden Belgische traditie om 'dappere en moordlustige strijders te verheerlijken als verbindende figuren in hun nieuwe nationale geschiedenis.'²⁰

Het leidmotief van de afgehakte hand – Brabo's overwinning op de onderdrukker, maar ook: de verminking van de Con-

19 Johan Lagae, Els De Palmenaer, Jacob Sabakinu Kivulu (2012). Antwerp. 6: colonial port. In *Antwerp. World Port: On Trading and Shipping*. Antwerpen: BAI/MAS. 108.

20 Deborah Silverman (2012). Art Nouveau, Art of Darkness: African Lineages of Belgian Modernism, Part II. *West 86th*, 19(2) (Fall-Winter): 30.

tant les célèbres textiles du royaume Kuba, Thomas exacerbe l'histoire violente qui lie étroitement la Belgique et Congo, même dans le raffinement, l'art, et le sens du plaisir.

L'installation *M'Fuma* (2015) d'Elisabetta BENASSI est faite d'ossements d'animaux sauvages en céramique – pas de défenses ici. Le titre renvoie au surnom de l'activiste et nationaliste Paul Panda Farnana (1888-1930). Benassi a imaginé un arrêt de tram alternatif pour la populaire ligne 44. Cette dernière relie Bruxelles à l'AfricaMuseum de Tervuren, qui est aujourd'hui encore le plus imposant vestige architectural et idéologique du colonialisme belge sur le territoire national. Le musée a été fondé à l'occasion de l'Exposition universelle de 1897. L'ampleur des collections artistiques, ethnographiques, minéralogiques et zoologiques et plus encore, constituées à partir du Congo, témoigne de l'extraction à grande échelle qui eut lieu dans la colonie entre 1885 et 1960. Faite de moulages d'ossements d'animaux exotiques, Benassi assemble une structure squelette qui semble avoir été mise au jour lors de fouilles imaginaires dans les collections du musée et dans son histoire refoulée. Gardant sous clé les fantômes du passé colonial,²⁰ les réserves du musée renferment des restes d'animaux décimés, et même ceux d'humains comme une sorte de butin de guerre²¹. Jusqu'à sa rénovation tardive en 2018, les vitrines désuètes et le discours dépassé du musée faisaient que le trajet reliant la ville multiculturelle de Bruxelles à Tervuren et à ce musée plongé dans du formol, un retour vers l'époque coloniale.

C'est dans cette temporalité paradoxale propice à la visite des spectres que Benassi situe son arrêt de tram et en fait un refuge pour un des plus floué d'entre eux : Paul Panda Farnana.

²⁰ Seuil 1 % de toute la collection du musée est exposée.

²¹ Récemment, le fait que Tervuren conserve le crâne du chef Lusinga a suscité une indignation croissante. Des restes humains sont d'ailleurs conservés dans d'autres musées européens. C'est le (tristement réputé) général Storms qui a apporté les ossements de Lusinga en Belgique en 1886. Sammy Baloji a utilisé ce fait dans sa série photographique *Allers et retours* (2009). Voir Lotte Arndt (2013). *Vestiges of Oblivion: Sammy Baloji's Works on Skulls in European Museums Collection. Darkmatter. In the Ruins of Imperial Culture*, novembre 2013. <http://www.darkmatter101.org/site/2013/11/18/vestiges-of-oblivion-sammy-baloji%E2%80%99s-works-on-skulls-in-european-museum-collections/>. Consulté le 5 novembre 2020.

golese onderdrukten – creëert een mise en abîme die compleet wordt gemaakt met de *Antwerpse Handjes*, de chocoladen handjes die sinds de jaren 1930 bestaan en die een schokkende gelijkenis vertonen met de handen van gekleurde mensen. Het patroon van de gekleurde handjes in het kunstwerk verwijst naar het beroemde textiel uit het Kuba-koninkrijk. De verfijnde detaillering en zin voor creativiteit gebruikt Thomas om de nauw verweven geschiedenis van het geweld tussen België en Congo te benadrukken.

De installatie *M'Fumu* (2015) van Elisabetta BENASSI bestaat uit de botten van wilde dieren (in keramiek), hier dus geen slag tanden. De titel verwijst naar de bijnaam van de Congolese activist en nationalist Paul Panda Farnana (1888-1930). Benassi heeft een alternatief tramhokje gemaakt voor de populaire tramlijn 44. Die tramlijn verbindt Brussel met het AfricaMuseum in Tervuren, nog altijd het grootste en ideologisch meest uitgesproken overblijfsel van het Belgische kolonialisme op Belgisch grondgebied. Het museum werd opgericht naar aanleiding van de wereldtentoonstelling van 1897. De enorme collectie uit Congo op onder meer artistiek, 'etnografisch', mineralogisch en zoologisch vlak getuigt van de grootschalige plundering van de kolonie tussen 1885 en 1960. Met afgietsels van botten van exotische dieren bouwt Benassi een skeletachtige structuur, die lijkt op te rijzen uit een denkbeeldige opgraving van de museumcollecties en hun verdrongen geschiedenis. In de opslagruimte van het museum worden de overblijfselen van dieren bewaard, maar ook menselijke resten als een soort van oorlogsbuit.²¹ Zo houdt het

Elevé en Belgique où il devint le premier Congolais à obtenir un diplôme de l'enseignement supérieur en 1909, Farnana s'est aussi battu pendant la Première Guerre mondiale et a été fait prisonnier en Allemagne. Un pionnier du nationalisme congolais, il a fondé l'Union congolaise en 1919 et milité au sein du mouvement panafricain grandissant dans l'Europe de l'entre-deux-guerres. En 1929, il retourna comme premier fonctionnaire noir, au Congo, où son profil atypique et ses idées d'avant-garde le rendirent impopulaire auprès des communautés locales. Menacées par l'indépendance intellectuelle que Farnana acquit au cours de ses études, les autorités belges réagirent en interdisant à d'autres Congolais d'étudier dans la métropole, interdiction qui sera maintenue jusqu'à la fin des années 1950. Farnana est mort en 1930 dans des circonstances mystérieuses et a longtemps été oublié par l'histoire. La pièce de Benassi permet le retour du spectre de Farnana, et son fantôme hante la ligne de tram qu'il a peut-être empruntée lorsqu'il séjournait en Belgique. En tant qu'agronome, Farnana était sans doute bien conscient de la destruction de la nature qui allait de pair avec la colonisation. Figure noire très solitaire dans les rues de la Belgique des années 1900, il était peut-être le seul à voir le squelette de cet arrêt fantôme sous le vernis de civilisation et de progrès technologique, et ce qu'il représente: le massacre d'animaux perpétrés lors de chasses frénétiques, les restes humains d'Africains conservés comme trophées²² et la faillite morale de leur exposition et préservation décomplexées. Un refuge pour des récits marginalisés,²³ *M'Fumu* offre un lieu où l'on peut faire son deuil, dire la vérité, mais aussi réclamer la justice – pour Paul Panda

22 Lotte Arndt (2013). *Vestiges of Oblivion – Sammy Baloji's Works on Skulls in European Museum Collection*, *ibid.*

23 Voir Katerina Gregos et Vincent Meesen (2015). *Personne et les autres. The Belgian Pavilion at the 56th International Art Exhibition. La Biennale di Venezia*. Milan: Mousse.

museum de geesten uit het koloniale verleden achter slot en grendel.²² De ouderwetse kijkkasten en het overjaarse museale discours (tot de renovatie in 2018) maakte van de reis vanuit het multiculturele Brussel naar het van formol doordrongen gebouw in Tervuren een reis naar het koloniale verleden.

In die ontwrichte tijdsboog waarin spoken uit het verleden zo goed gedijen, situeert Benassi haar tramhalte. Haar constructie biedt onderdak aan een figuur die uitermate slecht behandeld is. Paul Panda Farnana groeide op in België, hij was de eerste Congolees die in België een hoger diploma behaalde (in 1909). Hij vocht in de Eerste Wereldoorlog en werd krijgsgevangene in Duitsland. Als voortrekker van het Congolese nationalisme richtte hij de Union Congolaise op en werd actief in de Pan-Afrikaanse beweging in het Europa van het interbellum. In 1929 keerde hij als eerste zwarte ambtenaar terug naar Congo, waar hij door zijn atypische profiel en vooruitstrevende ideeën niet bijster geliefd was bij de lokale gemeenschappen. De Belgische overheid voelde zich bedreigd door zijn intellectuele onafhankelijkheid die zijn opleiding hem had gegeven. Daarom verbood ze aan Congolezen om nog langer in de metropool te studeren; dat zou zo blijven tot in de jaren 1950. Farnana stierf in 1930 in mysterieuze omstandigheden en verdween lange tijd in een historisch vacuüm. In Benassi's werk keert de geest van Farnana weer, en dat op de tramlijn die hij wellicht ooit genomen heeft toen hij in België verbleef. Als landbouwkundige was Farnana zich wellicht goed bewust van de vernieling van de natuur die gepaard ging met de kolonisatie. Wanneer hij als eenzame zwarte man door de straten van het België van 1900 liep, zag hij wellicht als enige de skeletachtige structuur

21 Recent is de verantwoordiging toegenomen over het feit dat in Tervuren de schedel bewaard wordt van chef Lusinga. Ook in andere Europese musea worden trouwens menselijke resten bewaard. De beruchte generaal Storms bracht de botten van Lusinga naar België in 1886. Sammy Baloji gebruikte dit feit in zijn fotoreeks *Allers et Retours* (2009). Zie Lotte Arndt (2013). *Vestiges of Oblivion: Sammy Baloji's Works on Skulls in European Museums Collection*. *Darkmatter*. In *the Ruins of Imperial Culture*, November 2013. <http://www.darkmatter101.org/site/2013/11/18/vestiges-of-oblivion-sammy-baloji%E2%80%99s-works-on-skulls-in-european-museum-collections/>. Geraadpleegd op 5 november 2020.

22 Slechts 1 procent van de hele museumcollectie wordt tentoongesteld.

Farnana, pour la nature ravagée et les animaux menacés d'extinction, ainsi que pour toutes les vies anonymes détruites par le colonialisme. La pièce de Benassi est accompagnée de lectures ponctuelles du *Soliloque du roi Léopold* (1909) du célèbre écrivain américain Mark Twain, et qui était à l'époque la dénonciation la plus virulente de la violence du régime léopoldien. Ce Soliloque du roi fou sonne comme une incantation contre l'amnésie, le déni et le silence coupable.

La résistance congolaise qui a mené à l'indépendance trouve deux commémorations douces-amères sur la suite du parcours de l'exposition. Ângela Ferreira et Sven Augustijnen évoquent les immenses espoirs contrariés de cette époque.

Independence cha cha d'Ângela FERREIRA est une sculpture/installation qui recrée l'un des bâtiments modernistes d'Élisabethville, actuelle Lubumbashi. Cette station-service datant des années 1950, encore exploitée aujourd'hui, a été construite par Claude Strebelle. Elle est l'incarnation du modernisme tropical et de l'optimisme qui se dégageait de ce style architectural novateur, durable et plus adapté aux conditions climatiques et à son environnement spécifique. Ângela Ferreira a vu le jour et grandi au Mozambique et vit aujourd'hui entre l'Afrique du Sud et le Portugal. Au Congo, elle a poursuivi sa longue réflexion sur la relation entre architecture et idéologie au sein d'un contexte colonial ou autre. Dans *Independence cha cha*, elle déplie en quelque sorte la façade originale d'une station-service en une structure de bois de 12 mètres de long dans laquelle sont intégrés deux écrans vidéo. À travers ces « fenêtres », ses

van de spookhalte onder het laagje vernis van beschaving en technische vooruitgang – denk aan de waanzinnige moordpartijen op de dieren, de menselijke resten van Afrikanen die als trofeeën bewaard werden,²³ en het morele bankroet door ze schaamteloos tentoon te stellen en te bewaren. Tegelijk is de constructie ook een schuilplaats voor verhalen uit de marge.²⁴ *M'Fumu* biedt een plek om te rouwen, om de waarheid te spreken, maar ook om gerechtigheid te eisen – voor hem, voor de verwoeste natuur en de dieren die met uitsterven bedreigd zijn, en voor alle anonieme levens die door het kolonialisme zijn vernield. Bij Benassi's constructie vinden af en toe lezigen plaats van de tekst van *King Leopold's Soliloquy* (1909) van de beroemde Amerikaanse schrijver Mark Twain. In die tijd was dat de meest venijnige aanklacht tegen het geweld van Leopold regime. *Soliloquy of the Crazy King* klinkt als een bezwering van amnesie, ontkenning en schuldigheid verzuim.

Op het parcours van de tentoonstelling wordt tweemaal stilgestaan bij het Congolese verzet dat indertijd naar de onafhankelijkheid geleid heeft, telkens met een bitterzoete ondertoon. Ângela Ferreira en Sven Augustijnen behandelen de sterke gevoelens van hoop uit die tijd en hoe die gedwarsboemd werden.

Independence cha cha (2014/2021) van Ângela FERREIRA is een sculptuur/installatie die een van de modernistische gebouwen van Elisabethville, het huidige Lubumbashi, uit de jaren 1950 in een nieuwe vorm giet. Het benzinstation, dat overigens nog altijd in gebruik is, werd gebouwd door Claude Strebelle. Het is de belichaming van het tropisch

23 Lotte Arndt (2013). Vestiges of Oblivion – Sammy Baloji's Works on Skulls in European Museum Collection, *ibid.*

24 Zie Katerina Gregos en Vincent Meesen (2015). *Personne et les autres. The Belgian Pavilion at the 56th International Art Exhibition. La Biennale di Venezia*. Milan: Mousse.

films font sonner la « dissonance architecturale » qui émane d'un colonialisme utopique et soi-disant progressiste porté par les lignes modernes du bâtiment, mais érigé dans la ville ségréguée d'Élisabethville, et réservé aux blancs. Les films animent les façades avec des vidéos de performances que Ferreira a réalisées en 2013 à Lubumbashi. Depuis le toit du bâtiment de Strebelle résonne une mélodie traditionnelle qui déplore l'adieu à sa mère d'un jeune ouvrier congolais qui anticipe sa propre fin qu'il sent proche dans la profondeur de la mine. Des images d'une fanfare avec majorettes de la Gécamines (héritière de l'entreprise coloniale minière d'origine) sont mélangées avec celles d'un orchestre d'hôtel local qui joue sans grand enthousiasme le hit par excellence de l'indépendance, *Indépendance Chacha*. La chanson devint l'hymne de l'émancipation congolaise dans les années 1960, et l'euphorie qui est à l'origine du morceau a souvent été associée avec l'architecture moderniste progressiste africaine de cette période. Mais réduit à une simple façade, le bâtiment de Strebelle est pour Ferreira aussi vide que les promesses que le travail forcé au temps du Congo colonial et, plus tard, l'indépendance, étaient censés tenir. En faisant des allers et retours entre passé et présent, espoir et désespoir, Afrique et Europe, l'artiste met à nu les différentes strates superficielles du discours enfoui dans l'architecture.

Sven AUGUSTIJNEN imagine un vélo que Patrice Lumumba aurait pu conduire au Congo belge, où le vélo était le moyen de transport par excellence de la bourgeoisie noire émergente. Appuyé contre l'un des arbres majestueux du parc du Middelheim, la bicyclette est chargée de sacs de

modernisme en van het optimisme dat uit de vernieuwende bouwstijl sprak, duurzaam en aangepast aan de specifieke klimaatomstandigheden en de omgeving. Ferreira is geboren en getogen in Mozambique en leeft nu afwisselend in Zuid-Afrika en Portugal. In Congo werkt ze intussen verder aan een langdurige reflectie rond de relatie tussen architectuur en ideologie, binnen een koloniale of andere context. In *Indépendance cha cha* plooit ze als het ware de originele façade van het tankstation open in een houten structuur van twaalf meter lang; daarin zitten twee videoschermen verwerkt. Doorheen deze 'vensters' laten haar films de 'architecturale dissonantie' weerklinken van een utopisch en zogezegd 'progressief' kolonialisme dat blijkt uit het moderne lijnenspel van het gebouw. Nochtans stond het in een gesegregeerde stad, Elisabethville, die alleen voor blanken voorbehouden was. De films brengen de gevels tot leven met video-opnames die Ferreira in 2013 maakte van enkele performances in Lubumbashi. Van op het dak van Strebelles gebouw wordt een treurige folksong gezongen: de tekst gaat over een jonge Congolese arbeider die afscheid neemt van zijn moeder en die in de diepte van de mijnen ook zijn eigen dood voelt naderen. Opnames van een brass band met majorettes van Gécamines (de erfgenaam van het koloniale mijnbedrijf) worden gemixt met die van een lokaal hotelorkest, dat zonder het minste enthousiasme dé hitsong over de onafhankelijkheid speelt en zingt, *Indépendance Cha Cha* – het lied groeide uit tot de hymne van de Afrikaanse emancipatie in de jaren 1960. De euforie die aan de originele song ten grondslag ligt, werd vaak ook in verband gebracht met

charbon de bois fait à partir de celui d'un autre arbre, tristement symbolique: celui contre lequel le premier ministre Lumumba et ses camarades d'infortune ont été assassinés. *AWB 082-3317 7922* (2012) a été conçu par Sven Augustijnen dans le prolongement de son film *Spectres*, une enquête sur l'assassinat odieux de Lumumba. Tandis que le film documente la quête inconcluante de l'arbre contre lequel Lumumba fût exécuté avec ses partisans, *AWB 082-3317 7922* se veut un sobre « autel politique » pour un homme sans traces physiques ni sépulture. Lumumba, dont on aura éternellement le souvenir d'un jeune homme élégant, erre donc comme un flâneur fantomatique dans le parc, de la même façon qu'il reste un spectre dans l'histoire congolaise et mondiale. L'œuvre consiste en un vieux vélo rouillé, lourdement chargé de sacs de charbon de bois, attaché à un arbre. L'assemblage fait référence aux cyclistes qui transportent du *makala* (charbon de bois) sur les routes congolaises contemporaines. Le titre renvoie quant à lui au numéro de fret aérien de l'envoi de ces objets vers la Belgique, expédié depuis le village de Mwadingusha où Lumumba a été assassiné. Le paquet n'est jamais arrivé à destination, et cette perte entre l'Afrique et l'Europe, de même que la sérialité et l'anonymat du code administratif, font écho au « cold case » de l'assassinat de Lumumba et, plus largement, à l'histoire postcoloniale belgo-congolaise. Le travail d'Augustijnen, qui ressemble aux monuments commémoratifs improvisés en l'honneur des cyclistes morts sur la route, renforce l'idée d'un martyr sacrifié sur la route sans pitié du XX^e siècle. La rumeur dit que les restes l'arbre de l'exécution fût transformés en charbon. En

de vooruitziende modernistische architectuur in Afrika uit die periode. Maar eens gestript tot slechts een façade is het gebouw van Strebelle voor Ferreira even leeg als de beloftes die de dwangarbeid in koloniaal Congo en daarna de onafhankelijkheid geacht werden te vervullen. Doordat de kunstenaar haar blik heen-en-weer laat gaan tussen verleden en heden, tussen hoop en wanhoop, tussen Afrika en Europa ontdoet ze het architecturale discours van zijn verschillende lagen.

Sven AUGUSTIJNEN beeldt zich een fiets in waarop Patrice Lumumba zou kunnen gezeten hebben – in Belgisch Congo was de fiets het vervoermiddel bij uitstek van de opkomende bourgeoisie. De fiets staat tegen een van de magistrale bomen van het Middelheimmuseum. Als bagage draagt hij houtskool; daarin leeft de herinnering voort van een symbolische en treurige boom: de boom waartegen Lumumba en zijn onfortuinlijke medestanders vermoord werden. *AWB 082-3317 7922* (2012) is bedacht door Sven Augustijnen in de nasleep van zijn film *Spectres*, over de afgrijselijke moord op premier Patrice Lumumba in Congo. De film ging over de lastige zoektocht naar de boom waartegen hij werd geëxecuteerd samen met twee politieke medestanders. *AWB 082-3317 7922* wil een bescheiden 'politiek spookschrijn' voor een man van wie er geen stoffelijk overschot is en die geen graf heeft. Lumumba flaneert dus als een geest door het park, net zoals hij een schim is in de Congolese en wereldgeschiedenis. Dat hij behoorde tot de klasse van de *evolués* – de welopgevoede kleine bourgeoisgroep die tijdens het Belgisch bestuur een Europese levensstijl overnam – vertoont zeker gelijkenissen

l'absence de funérailles véritables, Augustijnen n'offre ici que les traces de l'histoire de Lumumba et celui du futur avorté et réduit en cendres de son pays.

Hank Willis Thomas, Kapwani Kiwanga, Sammy Baloji et Simone Leigh reviennent également sur le moment de l'indépendance et sur les modalités de la commémoration et monumentalisation. Ensemble ils imaginent les contours des monuments qui pourraient orner les rues d'un Congo-ville véritablement post-impérial et réinventé.

À travers *Justice, Piece, Work (Stolen Sword Punctum)*, Hank Willis Thomas fige le geste triomphal d'Ambroise Boimbo, qui le jour de l'indépendance, vola le sabre du roi Baudouin, un moment immortalisé par le photographe allemand Robert Lebeck. (FIG. 9) Thomas sculpte le « punctum » de la photo – terme par lequel Roland Barthes désigne le détail qui « perce » celui qui la regarde. Comme dans ses œuvres précédentes se concentrant sur le poing levé comme symbole de la résistance africaine-américaine, Thomas ne voit plus la main comme un emblème de la violence et de la souffrance de l'histoire coloniale belgo-congolaise, mais comme un symbole de libération. En choisissant ce moment émancipatoire, l'artiste propose un nouveau type de monuments, jusqu'ici dominés par une vision strictement et uniquement coloniale.



FIG. 9, P. 102



FIG. 10, P. 102

Dans une série acclamée et intitulée *Flowers for Africa*, Kapwani KIWANGA reconstitue les compositions florales réalisées pour les cérémonies organisées à l'occasion des déclarations d'indépendance. (FIG. 10) *Flowers for Africa: Rwanda*, par exemple, est une reconstruction de l'arc floral

met het dandyisme van de flâneur. Het werk bestaat uit een oude, roestige fiets, die zwaar beladen is met zakken houtskool, en die vastgemaakt is aan een boom. De assemblage refereert aan de fietsers die makala (houtskool) vervoeren langs de huidige Congolese wegen. De titel verwijst naar het luchtvrachtnummer van een zending naar België, verstuurd uit het dorp waar Lumumba werd vermoord, Mwadingusha. Het pakje is uiteindelijk nooit aangekomen. Dat verlies onderweg van Afrika naar Europa, evenals de serialiteit en de anonimiteit van de administratieve code, zijn de echo van de 'cold case' van Lumumba's moord, en in ruimere zin van de Belgisch-Congolese postkoloniale geschiedenis. Het werk van Augustijnen, dat lijkt op de geïmproviseerde herdenkingsmonumenten ter ere van fietsers die op de weg zijn omgekomen, versterkt de idee van slachtoffer/martelaar op de snelweg van de twintigste eeuw. De pakken houtskool zijn de vermoedelijke resten van de executieboom. De fiets was het geliefde transportmiddel van Lumumba en van de Congolese elite in de jaren 1950 – de zogenaamde évolués – waartoe ook de jonge Lumumba behoorde. Bij gebrek aan een echte begrafenis biedt Augustijnen hier slechts enkele sporen van Lumumba's verhaal en dat van de in as gelegde toekomst van zijn land.

Ook Hank Willis Thomas, Kapwani Kiwanga, Sammy Baloji en Simone Leigh keren terug naar het moment van de onafhankelijkheid. Zij vragen zich af wat 'gedenken' en 'monumentaliseren' eigenlijk betekenen. Ze verzinnen de contouren van mogelijke monumenten die de straten van een echt postimperialistisch en heruitgevonden *Congoville* zouden kunnen versieren.

confectionné pour la cérémonie d'indépendance du Rwanda en 1961. Depuis 1916, le pays se trouvait sous mandat belge en vertu d'une décision de la Société des nations. Partant d'un examen de l'histoire et des archives iconographiques approfondi, Kiwanga a mis au point un protocole permettant de fabriquer des répliques des monuments festifs de l'indépendance qui, en dehors de quelques photos, n'ont pas laissé de traces physiques. Par ces constructions végétales, l'artiste questionne l'incroyable volatilité de l'histoire et la fragilité de sa matérialisation. Se fanant inexorablement sur toute la durée de l'exposition, la décision de remplacer les feuilles ou d'accepter leur décomposition est un miroir douloureux de la façon dont l'histoire des afro-descendants a été marginalisée en Europe, et de quelle mémoire a été préservée et honorée, ou au contraire laissée pour compte. Cela renvoie aussi, inévitablement, à la marginalisation de l'histoire coloniale belgo-rwandaise dans le débat contemporain. Généralement dominée par l'histoire congolaise, l'exhumation de l'histoire de ce deuxième territoire belge a été encore plus refoulé dans un silence embarrassé par les ramifications qui existent entre l'administration coloniale semant la division entre groupes ethniques rwandais, et le génocide de 1994.



FIG. II, P. 103

Les monuments qui emplissent nos rues ne sont pas les miroirs de l'histoire, mais la désignation de certains souvenirs glorifiés. La sculpture *The Other Memorial* (2015), de Sammy BALOJI, monumentalise l'un des innombrables effacements et silences de l'histoire belgo-congolaise. (FIG. II) Il s'agit d'un modèle à échelle réduite de la coupole de l'imposante église du

Met het beeld *Justice, Piece, Work (Stolen Sword Punctum)* bevestigt Hank Willis Thomas het triomfantelijke gebaar van Ambroise Boimbo, die op Onafhankelijkheidsdag de sabel van koning Boudewijn stal, een beeld dat door de Duitse fotograaf Robert Lebeck werd vereeuwigd (FIG. 9). Thomas beeldhouwt het 'punctum' van de foto – de term waarmee Roland Barthes het detail beschrijft dat de bekijker van een foto 'doorboort'. Net zoals zijn vorige werken met de gebalde vuist die het Afrikaans-Amerikaanse verzet symboliseert, maakt Thomas de hand niet langer tot een icoon van het geweld en het lijden in de Belgisch-Congolese koloniale geschiedenis, maar tot een icoon van bevrijding. Door dit emancipatorische moment te kiezen stelt de kunstenaar een nieuw type monument voor – tot nu toe werden die monumenten gedomineerd door de uitgesproken eenzijdige en vooringenomen visie in het geheugen van de kolonisatoren.

FIG. 9, P. 102

In haar bejubelde reeks *Flowers for Africa* reconstrueert Kapwani KIWANGA de bloemencomposities die gemaakt werden voor de plechtigheden naar aanleiding van de Afrikaanse onafhankelijkheidsverklaringen (FIG. 10). *Flowers for Africa: Rwanda* (2019) is bijvoorbeeld een reconstructie van de bloemenboog die gemaakt werd bij de onafhankelijkheid van Rwanda in 1961. Sinds 1916 stond het land onder Belgisch mandaat, toegewezen door de Volkenbond. Op basis van uitgebreid historisch en iconografisch archiefonderzoek is Kiwanga erin geslaagd om een werkwijze te vinden om replica's te maken van deze onafhankelijkheidsmonumenten, die, op enkele foto's na, geen fysieke sporen hebben nagelaten. Met deze vegetatieve

FIG. 10, P. 102

Sacré-Cœur de Cointe à Liège, la troisième plus grande ville de Belgique. Construite comme partie d'un mémorial grandiose honorant les alliés tombés pendant la Première Guerre mondiale, la coupole de Baloji est un doigt pointé vers l'absence frappante de soldats congolais de la Force publique, l'armée coloniale, parmi les morts commémorés.

Le Congo y est pourtant présent de manière peu cachée, en l'occurrence dans les quelques 13 tonnes de cuivre provenant des mines du Katanga et formant la prestigieuse coupole. L'horreur du travail forcé des mineurs congolais est ici invisibilisée dans un monument qui entend condamner une autre horreur, celle de la guerre. Près de 100 ans après la construction de l'église, Baloji utilise le même cuivre pour réaliser un monument commémoratif de la Grande Guerre qui a jusqu'ici fait défaut. Il s'agit cette fois d'un monument qui ne s'approprie pas les ressources, le travail et les sacrifices des Congolais, en excluant leurs noms, leur mémoire et leurs corps. L'artiste a assemblé cinquante panneaux de cuivre en une nouvelle demi-coupole, et il a sculpté leur surface comme des scarifications typiques des Luba et des Lunda, peuples originaires du Katanga. Après une recherche dans les documents ethnographiques des très nombreux fonds d'archives belges, Baloji rend à ces motifs réduits en pièces détachées de la taxonomie coloniale, leur beauté et leur spiritualité originales dans sa culture. Ces rituels corporels de « mécréants » furent interdits par les autorités coloniales et leur signification s'est en grande partie perdue pour les générations suivantes. En rendant la surface de cette coupole à taille plus humaine semblable à la peau décorée de ses

constructies stelt de kunstenaar de ongelooflijke volatiliteit van de geschiedenis in vraag, maar ook de materiële fragiliteit ervan. Aangezien de planten onverbiddelijk verwelken tijdens de duur van de tentoonstelling is de beslissing om ze te vervangen of hun verrotting te aanvaarden een sprekend beeld voor hoe de geschiedenis van de Afrikaanse nakomelingen in Europa gemarginaliseerd wordt – van wie wordt de herinnering bewaard en geëerd, en wiens herinnering wordt verrot achtergelaten? Het kan ook niet anders dan wijzen op de marginalisering van de koloniale geschiedenis tussen Rwanda en België in de hedendaagse debatten. Meestal gedomineerd door de Congolese geschiedenis, werd het uitspitten van België's tweede overheersing nog meer onderdrukt door de ongemakkelijke stilte rond de uitwassen van het verdeeldheid zaaiende bestuur van de etnische groepen in Rwanda door kolonialen en de genocide in 1994.

De monumenten in onze straten zijn niet de spiegels van de geschiedenis, maar een verheerlijking van sommige herinneringen. Sammy BALOJI's sculptuur *The Other Memorial* (2015) vereeuwigd een van de ontelbare hiaten en stiltes in de Belgisch-Congolese geschiedenis (FIG. II). Het werk is een schaalmodel van de koepel op de imposante Église du Sacré-Cœur de Cointe in Luik. De kerk is indertijd gebouwd als onderdeel van een grootse herdenking van de gesneuvelde geallieerde soldaten tijdens de Eerste Wereldoorlog. De koepel van Baloji is een vingerwijzing naar de opvallende afwezigheid van Congolese soldaten uit de *Force Publique*, het koloniale leger, bij die herdenking.

ancêtres, encore soulignée par la couleur brune et brillante du cuivre, Baloji rend leurs corps présents et leurs marques identitaires presque à portée d'atteinte.

La deuxième pièce de Baloji, *Untitled* (2016/2021), se focalise sur les conséquences à long terme de l'exploitation de la nature congolaise – des tranchées de la Première Guerre mondiale et des intérieurs belges jusqu'au passage à l'anthropocène. Une matière première essentielle pour l'artillerie des deux guerres mondiales, le cuivre congolais a été utilisé dans les douilles d'obus, qui ont trouvé après le conflit un rôle assez particulier de résilience. En guise de remède contre l'anxiété dans les tranchées ou de passe-temps pendant leur convalescence, les soldats gravaient des douilles récupérées, qui ont ensuite souvent poursuivi leur vie dans les foyers belges comme vases et autre. En les remplissant de plantes exotiques populaires en Europe, Baloji tisse dans ce tapis floral à la beauté trompeuse les nombreux traumatismes du XXe siècle et du début du XXIe siècle: l'exploitation coloniale, le travail forcé, la désolation de la guerre et le désastre écologique.

Dans l'œuvre de Simone LEIGH, l'expérience invisibilisée des femmes noires et de leur apport à la société et à la diaspora africaines sont centraux. Des Congolaises comme Pauline Lumumba ou Kimpa Vita comptent parmi les innombrables noms qui ont été négligés par l'historiographie dominante. Simone Leigh a déclaré à plusieurs reprises que ces femmes étaient son public privilégié. *No Face (Cobalt)* (2015) fait partie d'une série de bustes en céramique d'un noir profond. Le visage creux est entouré

Nochtans is Congo er verborgen aanwezig, namelijk door de dertien ton koper uit de Katanga-mijnen in de magistrale koepel. De gruwel van de dwangarbeid bij de Congolese mijnwerkers werd onzichtbaar gemaakt in een monument dat een andere gruwel wil veroordelen, namelijk die van de oorlog. Bijna honderd jaar na de bouw van de kerk voegt Baloji met hetzelfde koper een herdenkingsmoment voor de Grote Oorlog toe, want tot dusver ontbrak dat. Het is deze keer geen monument dat zich wel de bodemrijksdommen, de arbeid en de opoffering van de Congolezen aanmeet, maar hun namen, herinneringen en lichamen vergeet. De kunstenaar heeft vijftig koperen panelen tot een nieuwe, halve koepel geassembleerd. In het oppervlak zijn typische patronen van inkervingen te zien, zoals die door de Luba en Lunda uit mijnstreek Katanga op het lichaam aangebracht werden. Na onderzoek in de etnografische collecties die zo talrijk zijn in de Belgische archieven, transformeert Baloji wat daar is gereduceerd tot een uitgebreide koloniale taxonomie van zijn geboortecultuur terug naar een heilige en spirituele schoonheid. Die 'onchristelijke' lichaamsrituelen werden door de koloniale autoriteiten verboden, en de betekenis ervan is grotendeels verloren gegaan. Door de verwantschap tussen het oppervlak van deze koepel op mensmaat en de gedecoreerde huid van de voorouders – nog versterkt door de glanzende bruine kleur van het koper – zijn hun lichamen hier wel aanwezig. Je kan de persoonlijke identiteitstrekken die in de kerfpatronen schuilen, als het ware aanraken.

Het tweede werk van Baloji, *Untitled* (2016/2021), zoomt in en uit op de langetermijngevolgen van de exploitatie van de Congolese natuur – van de loopgraven uit de Eerste

d'une couronne de boutons de rose d'un bleu vif. L'œuvre conjugue terre cuite, porcelaine, cobalt et époxy et participe d'une exploration critique de plusieurs années de la subjectivité féminine noire à travers les objets. Simone Leigh excelle dans les formes artistiques traditionnellement reléguées dans la catégorie d'artisanat féminin « sans valeur. » *No Face (Cobalt)* est une sculpture dont la dépression du visage ressemble à un récipient; la rosette est le fruit d'un délicat travail manuel. En unissant les gestes du savoir-faire domestique avec ceux, considéré comme plus noble, de la sculpture, Leigh fait fi de cette distinction artificielle et donne à l'expression culturelle des femmes noires une place centrale dans le canon artistique. Les ustensiles servant à récolter l'eau, à cuisiner, à tisser et à coudre sont habituellement exposés dans des vitrines anthropologiques et leurs créateurs laissés dans l'anonymat. À contre-courant, Leigh fait de ces objets les récipients d'autres connaissances de l'histoire, des traditions et des identités noires, en s'inspirant de ses recherches approfondies sur un vaste corpus de références culturelles panafricaines et diasporiques, Le long cou et le port de la tête altier évoquent les bustes antiques de reines égyptiennes, et contrairement à ce qui a longtemps été le cas, la peau noire foncée est présentée comme un idéal de beauté. Cependant le remplacement de traits faciaux comme les yeux, la bouche et le nez par une cavité sombre rendent ces représentations féminines insondables. Ces figures se soustraient à tout regard ou attente coloniale ou racisante, et elles apparaissent centrées sur elles-mêmes et méditatives, à la manière de quelqu'un absorbé par une

Wereldoorlog en de Belgische interieurs tot de overgang naar het wereldwijde antropoceen. Congolees koper was een onmisbare grondstof voor de artillerie van de twee wereldoorlogen. Koper werd ook gebruikt om patroonhulzen te maken en die kregen een heel andere invulling. Als therapeutische bezigheid tegen hun angst in de loopgraven of tijdens hun herstel, graveerden de soldaten figuren in de hulzen en zo kregen ze in de Belgische woonkamers een tweede leven als vazen en bloempotten. Te midden van een exotische flora die zo populair is in Europa verbindt Baloji in een bedrieglijk mooi bloementapijt de vele trauma's van de 20ste en 21ste eeuw met elkaar: koloniale uitbuiting en dwangarbeid, de oorlogsverwoestingen en ecologische rampen.

In het oeuvre van SIMONE LEIGH staan de onzichtbare zwarte vrouwen en hun bijdrage aan de Afrikaanse samenleving en diaspora centraal. De Congolese Pauline Lumumba of Kimpa Vita zijn enkele van de ontelbare namen die in de overheersende geschiedschrijving worden verwaarloosd. Voor Leigh zijn zij naar eigen zeggen haar geliefde publiek. *No Face (Cobalt)* (2015) maakt deel uit van een serie zwarte keramieken bustes. Het uitgeholde gelaat bestaat uit een rozet met felblauwe rozenknopjes. Het werk is gemaakt uit terracotta, porselein, kobalt en epoxy en maakt deel uit van een jarenlange objectgerelateerde kritische verkenning van de zwarte vrouwelijke subjectiviteit. Simone Leigh is zeer bedreven in kunstvormen die traditioneel afgedaan worden als onopvallende vrouwelijke 'ambachten'. *No Face (Cobalt)* is een sculptuur waarin de holte van het gezicht een recipient lijkt; het rozet is fijnmazig hand-

tâche manuelle mentale. Elles ne sont ouvertes qu'à ceux et celles prêt.e.s solliciter l'imagination, mais aussi à faire preuve d'humilité pour apprendre et comprendre ce qui a longtemps été négligé et oublié.

Le Chemin du bonheur (2012) de Pascale MARTHINE TAYOU trace avec des couleurs vives la possibilité d'un nouveau chemin dans le parc du Middelheim et au-delà, d'une route aspirant à une réconciliation pour le futur et qui transcende la sédimentation coloniale. Comme énoncé par l'artiste, « ce travail est mon profond désir de dessiner dans la chair du sol des traces de la joie, car juste comme un chemin de croix, la vie est une source de vie. Les couleurs sur le sol pavé sont le soleil éternel et quotidien sous nos pieds ». *La Paix des braves* (2020-2021) est un monticule de pavés dont certaines facettes sont peintes en couleurs pastel et dont le sommet est planté d'un drapeau blanc. Couronné par ce symbole international de la paix, l'œuvre combine le désir de mettre fin à tous conflits avec un autre symbole de protestation, les pavés. En Europe et au-delà, le lancer des pierres a fait partie d'innombrables soulèvements historiques: la révolution des Barricades de 1830 en France, mai '68 ou encore l'intifada palestinienne. Tayou fait aussi référence au travail des cantonniers, ouvriers qui ont posé les pavés tels que vu un peu partout sur le site du Middelheim. En raison de leur empilement, les pierres semblent se trouver dans un moment de post-destruction, autrement dit, après le démantèlement des chemins trop longtemps foulés et au détriment de trop de monde, car selon l'artiste, « on marche sur les pavés comme

werk. Door huiselijke savoir-faire te combineren met die van de 'hogere' beeldkunst doet Leigh dat kunstmatige onderscheid teniet en geeft ze de cultuur van de zwarte vrouw een plek in de artistieke canon. Hulpmiddelen om water te vergaren en om te koken, weven en naaien worden gewoonlijk tentoongesteld in anonieme vitrines, zonder dat we de anonieme makers kennen. Voor Leigh zijn het recipiënten voor tegenkennis over de zwarte geschiedenis, traditie en identiteit. Leigh heeft veel onderzoek gedaan naar de culturele referenties in Afrika en de diaspora. De lange nek en de houding van het hoofd doen denken aan de antieke bustes van Egyptische koninginnen. De donkere zwarte huidskleur wordt een schoonheidsideaal, wat lange tijd uitgesloten was. Dat er in de plaats van gezichtstrekken als de ogen, mond en neus een donkere holte te zien is maakt dat deze vrouwenbeelden ondoorgrondelijk worden. Deze figuren zijn ontdaan van elke koloniale of racistische blik of verwachting. Ze zijn naar binnen gekeerd en meditatief, zoals wanneer men opgeslorpt wordt door handenarbeid of een mentale inspanning. Ze staan alleen open voor wie een sprong wil nemen in zijn verbeelding, maar ook in bescheidenheid, om zo te leren wat lang is uitgewist en verdoezeld.

Le Chemin du Bonheur (2012) van Pascale MARTHINE TAYOU tekent een mogelijk nieuw pad uit in en rond het Middelheimmuseum, vol heldere kleuren – met als richtpunt een toekomstige verzoening die de ondergrondse koloniale droesem overstijgt. 'Dit werk is mijn diepste verlangen om op de grond sporen van geluk te trekken, zoals een kruisweg – het leven als bron van leven. De kleuren op de stenen vloer,

on marche sur les hommes ». *La Paix des braves* met en avant la nécessité de déconstruire un ordre injuste et ses fondations dans nos villes, pour reconstruire une société pacifique et équitable, où la couleur apporte « joie et douceur ».

Les maquettes de l'artiste kinois Bodys ISEK KINGELEZ, présente une vision futuriste et audacieuse de ce que Congo-ville pourrait être. Kingelez crée des fantaisies architecturales dans lesquelles les éléments de sa ville natale sont mêlés à ceux glanés ailleurs ou inventées. Kingelez était la quintessence d'un Kinois, assuré, volubile au sujet de son travail et fabuleusement élégant dans ses tenues. Tout sa vie et sans relâche, il a mis son imagination et sa bravoure postcoloniales au service des villes du monde, en les transformant en ses propres versions hybrides et idéalisées. Une série de gratte-ciel élancés produits entre le Congo et l'Europe au moment du dernier changement de siècle rivalisent en hauteur et en couleurs flamboyantes. *Prismacongo*, *Atandel*, *2001*, *Michael* et *Armstrong* (toutes 2000-2001) associent une série de références kaléidoscopiques à la compagnie Kodak et ses publicités, à la ville congolaise de Kikwit, à Paris, au nouveau millénaire et probablement indirectement, au premier voyage sur la lune, ainsi qu'à un chant de résistance coloniale. Cette esthétique urbaine cosmopolite et rétro-futuriste culmine dans la maquette *Ville de Sète 3009* (2000). Cette dernière oeuvre a été créée à l'occasion d'un séjour de résidence artistique de plusieurs mois dans cette ville du sud de la France. Il s'agit d'un mélange de bâtiments de Sète avec des éléments imaginaires, comme la « Baie de l'espoir. »

elke dag de eeuwige zon onder onze voeten', zo zegt de kunstenaar. *La Paix des Braves* is een piramide van gestapelde kasseistenen, waarvan sommige vlakken gekleurd zijn. Op de top staat een witte vlag, het internationale vredessymbool. Zo combineert het werk het verlangen om een einde te maken aan de strijd met een symbool van straatprotest, stenen. Tijdens talloze historische opstanden werd er met stenen gegooid: de julirevolutie van 1830 in Frankrijk, mei '68 of de Palestijnse intifida. Tayou wijst ook op het werk van de *cantonniers*, de straatwerkers die de kasseistenen gelegd hebben op de Middelheimsite. Door de opeenstapeling lijken de stenen in een moment van postdestructie te vertoeven, dit wil zeggen: na de ontmanteling van uitgesleten wegen ten koste van zovelen 'lopen we over straatstenen zoals we over mensen heen lopen', aldus de kunstenaar. *La Paix des Braves* (2012/2021) maakt de noodzaak duidelijk om een onrechtvaardige orde evenals de beladen fundamente van onze steden te deconstrueren en weer een staat van vrede en een rechtvaardige samenleving op te bouwen, waar kleur 'vreugde en bekoorlijkheid' brengt.

In de maquettes van Bodys ISEK KINGELEZ uit Kinshasa vind je een uiterst gedurfde futuristische visie op wat Congo-ville zou kunnen zijn. Kingelez creëert architecturale fantasieën waarin elementen uit zijn geboortestad vermengd worden met componenten die hij elders tegengekomen is of die hij zelf gefantaseerd heeft. Kingelez was een typische Kinois, overmoedig, wijdlopig over zijn werk en gedurfd in zijn tenues. Hij stelde zijn onuitputtelijke postkoloniale verbeelding en

En utilisant presque exclusivement du carton, l'artiste a bâti une ville utopique pour le troisième millénaire. En tant qu'unique maquette de Kingelez qui soit électrifiée, *Ville de Sète* incarne un phare de prospérité et d'idéalisme civique pour tous. Dans une déclaration aux allures particulièrement prophétiques à notre époque du mouvement Black Lives Matter, Kingelez dit: « J'ai créé ces villes pour qu'il puisse y perdurer la paix, la justice et la liberté universelle. Elles fonctionneront comme de petits États laïcs avec leurs propres structures politiques, sans avoir besoin de police ou d'armée. » Les maquettes de Kingelez sont des villes à la fois tangibles et rêvées, et toutes sont des démonstrations de la force de l'esprit humain sur l'environnement qui l'entoure et ses contingences. A une époque où la faillite de l'imagination guette, ces œuvres sont un rappel puissant de la capacité illimitée de réinvention qui sommeille entre les mains des habitants des villes postcoloniales. Elles sont la preuve que rien n'est gravé dans la pierre, même pas dans ces pierres si dures et figées qu'elles semblent immuables.

Dans un article récent dont le titre était emprunté à un dessin précoce de Kara Walker, Zadie Smith se demande: « Que voulons-nous que l'histoire fasse de nous? » En s'opposant aux faux fuyants continuels face aux questions embarrassantes qui ont trait à l'« héritage partagé » de la Belgique et du Congo, *Congoville* a cherché à poser les questions suivantes: quand nous renonçons à toute conscience historique de la genèse impérialiste, des bâtiments et monuments de nos villes au nom de la préservation de briques et de pierres, à

24 Zadie Smith (2020). « What Do We Want History to Do to Us? » *The New York Review of Books*, 27 février.

25 Johan Lagae (2004). « Colonial encounters and conflicting memories: shared colonial heritage in the former Belgian Congo. » *The Journal of Architecture*, 9 (2), 173-197.

bravoure steeds meer ten dienste van de steden van de wereld en hervormde ze tot persoonlijke geïdealiseerde en hybride versies. Een reeks slanke wolkenkrabbers, geproduceerd tussen Congo en Europa ten tijde van eeuwwisseling, strijden om de hoogste top en de meest flamboyante kleuren. *Prismacongo*, *Atandel*, 2001, *Michael* en *Armstrong* (alle 2000/2001) combineren een reeks caleidoscopische verwijzingen naar Kodak en advertenties van dat bedrijf, de Congolese stad Kikwit, Parijs, het nieuwe millennium en waarschijnlijk indirect naar de eerste reis naar de maan, en het lied van het koloniale verzet. Deze kosmopolitische en retrofuturistische stedelijke esthetiek kent een hoogtepunt in het schaalmodel van *Ville de Sète 3009* (2000). Het laatste werd gecreëerd tijdens Kingelez' maandenlange residentie in die Zuid-Franse stad. Het is een mix van bestaande gebouwen uit de stad met gefantaseerde elementen zoals de Baai van de Hoop. Volledig in karton bouwde de kunstenaar een visionaire, utopische stad voor het 3e millennium. Het is de enige maquette die uitgerust is met elektriciteit, een baken van welvaart en burgerlijk idealisme voor iedereen. Kingelez zei daarover: 'Ik heb deze steden zo gemaakt dat er duurzame vrede, gerechtigheid en universele vrijheid zou zijn. Ze zullen functioneren als kleine seculiere staten met een eigen politieke structuur, zonder dat politieagenten of een leger nodig zijn.' De maquettes van Kingelez zijn wel tastbaar maar het zijn ook gedroomde steden. Ze zijn het bewijs dat de geest macht uitoefent over zijn omgeving en de toevalligheid die daarmee samenhangt. De verfijnde gedetailleerde uitwerking is indrukwekkend, ondanks het broze en vergankelijke materiaal. Deze werken zijn een krachtige reminder van het

quoi capitulons-nous moralement? Quand nous renouons à toute résistance critique et laissons des représentations humiliantes intactes, quelle partie des habitants de nos villes excluons-nous et sacrifions-nous, et oserons-nous admettre les raisons pour lesquelles nous fermons les yeux? Autre question tout aussi cruciale: comment pouvons-nous passer d'une société fondée sur la peur et le rejet de nos responsabilités, à une forme de société post-impériale plus inclusive et plus accueillante? En s'enracinant dans l'histoire du site, *Congoville* a invité des artistes à repenser ce lieu et ses environs comme un espace public renouvelé, et libéré de ces fondations coloniales passées en proposant de nouvelles formes communauté urbaine. Il en revient aux générations présentes de décider si elles veulent que le passé colonial reste le fondement d'une société sans cesse plus amère et divisée, ou au contraire, qu'il devienne le terreau d'une société rêvée en commun.

onbepaalde vermogen om postkoloniale steden opnieuw uit te vinden. Ze bewijzen dat niets verstandig is, ook niet wat al zo lang in onbuigzame, 'onverzettelijke' stenen gegoten zit dat ze onveranderlijk lijken.

In een recent artikel, met een titel die ontleend is aan een vroege tekening van Kara Walker, stelt auteur Zadie Smith zich de vraag: 'Wat willen we dat de geschiedenis met ons doet?'²⁵ Tegenover het voortdurend ontwijken van ongemakkelijke vragen die de 'gedeelde erfenis'²⁶ van België en Congo oproepen, stelt *Congoville* de volgende vragen. Als we ons historisch besef over de imperialistische ontstaansgeschiedenis van steden, gebouwen en monumenten opgeven en alleen maar de bakstenen bewaren, is dat dan moreel gezien geen capitulatie? Als we alle kritische weerstand opgeven en schadelijke representaties zonder tegenspraak toelaten, welk deel van de stadsbewoners sluiten we dan uit en offeren we dan op? En durven we de redenen waarom we dat doen onder ogen zien? Maar even belangrijk, hoe kunnen we de overgang maken van dergelijke angstige en onverantwoordelijke samenleving naar een meer inclusieve en gastvrije vorm van samenleven? Vanuit de voorgeschiedenis van de site heeft *Congoville* diverse kunstenaars uitgenodigd om deze site te herdenken als een vernieuwde publieke ruimte, door de koloniale fundamenten te deconstrueren en nieuwe vormen van stedelijke betrokkenheid voor te stellen. Het is aan de generaties van vandaag om te beslissen of ze willen dat het koloniale verleden de basis blijft van een steeds meer rancuneuze of verdeelde samenleving, of integendeel van een samenleving die in een gemeenschappelijke droom vorm krijgt.

25 Zadie Smith (2020). What Do We Want History to Do to Us? *The New York Review of Books*, 27 februari.

26 Johan Lagae (2004). Colonial encounters and conflicting memories: shared colonial heritage in the former Belgian Congo. *The Journal of Architecture*, 9(2), 173-197.

Filip De Boeck

Congoville–Putuville:
au-delà des images
inversées dans le monde
(post)colonial

Congoville–Putuville:
voorbij de spiegelbeelden
in de (post)koloniale wereld

Congoville

Dans le deuxième volume de ses *Cahiers de prison*, Antonio Gramsci écrit, dans une phrase qui deviendra célèbre plus tard quand elle sera reprise par Edward Said dans *Orientalism*: « Le point de départ de l'élaboration critique est la conscience de ce qui est réellement, c'est-à-dire un "connais-toi toi-même" en tant que produit du processus historique qui s'est déroulé jusqu'ici et qui a laissé en chacun une infinité de traces sans bénéfice d'inventaire⁰¹. » Said nous rappelle que Gramsci jugeait pour cette raison « indispensable de dresser un tel inventaire⁰². » Il ajoute que ce type de catalogue a presque inévitablement une dimension personnelle.

Commençons par appliquer cela à la colonisation belge du Congo et au « nombre infini de traces » qu'elle a laissé en chacun de nous. (Ce « nous » est un concept difficile, mais il englobe – ou en tout cas *devrait* au final englober – à la fois les « enfants » des anciens coloniaux et ceux qui ont été colonisés.) Comment pouvons-nous, avec Gramsci et Said à l'esprit, décrire, enregistrer, collectionner et remémorer les expériences, vécues de façons diverses, d'une histoire si violente qui, en dépit des nombreuses ruptures et injustices qu'elle a produites, continue de connecter beaucoup d'entre nous au présent et est en même temps le point de départ des diverses options du futur.

Dans l'exposition *Congoville*, l'origine concrète de cet exercice de réflexion est le bâtiment de l'ancienne École coloniale supérieure à Anvers. Le point de départ de l'inventaire de mon Congoville personnel se trouve par hasard

01 Antonio Gramsci (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. Londres: Lawrence and Wishart. 324.

02 Said, Edward (1979 [1978]). *Orientalism*. New York: Vintage Books. 25.

Congoville

In het tweede deel van zijn *Notities uit de gevangenis* schrijft Antonio Gramsci een passage die later beroemd werd doordat Edward Said ze overnam in *Orientalism*: 'Het vertrekpunt van elke kritische benadering is het bewustzijn van wie je echt bent, en "jezelf kennen" als het product van historische processen die tot vandaag doorlopen. Dat laat in jou een oneindig aantal sporen na, zonder inventaris.'⁰¹ Said herinnert er ons aan dat Gramsci het om die reden 'noodzakelijk [vond] om van in het begin een dergelijke inventaris op te maken'.⁰² Hij voegde daaraan toe dat zo'n catalogus haast onvermijdelijk ook een persoonlijke dimensie heeft.

Laat ons dat eerst toepassen op de Belgische kolonisatie van Congo, en het 'oneindig aantal sporen' dat daardoor is achtergelaten in ieder van ons. (Die 'ons' is een moeilijk begrip maar het omvat – of het zou finaal *moeten* omvatten – zowel de 'kinderen' van de oud-kolonialen als wie gekoloniseerd werd). Hoe kunnen we, met Gramsci en Said in gedachten, de uiteenlopende ervaren lotgevallen uit zo'n gewelddadige geschiedenis optekenen, registreren, verzamelen en in herinnering brengen? Ondanks de vele breuklijnen en onrechtvaardigheden die eruit voortvloeiden, is die geschiedenis voor velen van ons vandaag ook nog altijd een bindmiddel. En tegelijk is ze het vertrekpunt van diverse opties voor de toekomst.

In de tentoonstelling *Congoville* is het concrete vertrekpunt van die denkoefening het gebouw van de vroegere Koloniale Hogeschool in Antwerpen. Het startpunt voor de inventaris van mijn persoonlijke Congoville ligt toevallig slechts

01 Antonio Gramsci (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. London: Lawrence and Wishart. 324.

02 Said, Edward (1979 [1978]). *Orientalism*. New York: Vintage Books. 25.



FIG. 12, P. 104

à deux pas de cette institution, en l'occurrence dans la maison où j'ai habité durant les trois premières années de ma vie. Je suis né en 1961, un an après l'indépendance du Congo, en une période marquée par la crise du Congo et l'assassinat de Lumumba. J'ai grandi dans un environnement urbain regorgeant de références cachées ou bien visibles à la présence coloniale belge au Congo, mais en tant qu'enfant, je ne les connaissais pas. Notre maison était située dans la *Beschavingsstraat*, « rue de la civilisation », non loin de l'église du Christ-Roi. L'architecture de cette dernière, avec sa coupole en cuivre du Katanga, résonne à l'exposition dans la coupole, également en cuivre, de Sammy Baloji – un bel exemple de l'« infinité de traces ». L'église en question a été construite à l'occasion de l'Exposition universelle de 1930. (FIG. 12) Près de chez nous, il y avait d'ailleurs une *Tentoonstellingslaan*, « avenue de l'exposition », non loin de l'ancienne *Colonielaan*, « avenue de la Colonie » (rebaptisée entre-temps *Camille Huysmanslaan*, « avenue Camille Huysmans »). Elle a abrité une section importante de l'exposition, consacrée à l'art flamand. À côté de l'église se dressait un pavillon du Congo moderniste aussi radical qu'imposant, dans lequel l'œuvre coloniale belge était fièrement exposée.

Dans la pleine tradition instaurée par les expositions universelles de la fin du XIX^e siècle (parmi lesquelles l'édition emblématique de Tervuren en 1897), Anvers avait aussi son « village africain ». Mais ici, les imitations de huttes telles qu'on avait pu en voir en 1897 n'étaient plus à l'ordre du jour. Le « village » évoquait vaguement le « style

een steenworp verwijderd van het instituut, namelijk het huis waar ik de eerste drie jaar van mijn leven gewoond heb. Ik ben geboren in 1961, een jaar na de onafhankelijkheid van Congo, het jaar van de Congo-crisis en van de moord op Lumumba. Ik groeide op in een stedelijk landschap dat vol zat met verborgen of openlijke verwijzingen naar de Belgische koloniale aanwezigheid in Congo, maar als kind kende ik die toen niet. Ons huis stond in de *Beschavingsstraat*, niet ver van de Christus Koningkerk. De architectuur van die kerk, met haar koepel in koper uit Katanga, weergalmt op de tentoonstelling in de koperen koepel van Sammy BALOJI – een goed voorbeeld van 'het oneindig aantal sporen'. De Christus Koningkerk werd gebouwd naar aanleiding van de Wereldtentoonstelling van 1930 in Antwerpen. (FIG. 12) In de buurt van onze straat lag de *Tentoonstellingslaan*, vlakbij de toenmalige *Kolonielaan* (intussen de *Camille Huysmanslaan*). De kerk was de thuishaven van een belangrijke sectie van de Wereldtentoonstelling, gewijd aan de Vlaamse kunst. Naast de kerk stond een imposant en radicaal modernistisch Congo-paviljoen, waar het Belgische koloniale oeuvre trots tentoongespreid werd.

FIG. 12, P. 104

Helemaal in de traditie die begon met de wereldtentoonstellingen van het einde van de negentiende eeuw (waaronder de iconische editie in Tervuren van 1897), was er in Antwerpen ook een *Village africain*. Deze versie bevatte geen nagebouwde hutten meer, zoals in Tervuren in 1897 wel het geval was. Het 'dorp' had vaagweg de kenmerken van de *style soudanais*, een oriëntaals-getinte architectuurstijl, die eigenlijk nooit bestaan heeft in prekoloniaal Congo maar die bij elkaar gehaspeld was in functie van de koloniale ideologie en mythologie van Leopold. Volgens

soudanais », une architecture orientalisante qui n'avait en fait jamais existé dans le Congo précolonial, un amalgame créé en fonction de l'idéologie et de la mythologie de Léopold II. Selon cette construction idéologique, la dynamique coloniale, qui avait été amorcée par le roi et avait submergé le Congo durant les dernières décennies du XIX^e siècle, trouvait sa légitimation dans une campagne civilisatrice et un combat humanitaire contre les marchands d'esclaves « arabes », comme le légendaire Tippu Tip. Le point culminant avait été la Campagne arabe ou guerre arabo-congolaise de 1892-1895. Les bâtiments en faux torchis du village africain de 1930 étaient une traduction architecturale inventée et imaginaire de cette période. Comme dans l'œuvre présentée par l'artiste ghanéen Ibrahim Mahama dans *Congoville*, le village africain était un palimpseste architectural – la matérialisation d'une idéologie coloniale profondément enracinée, avec toute la complexité et l'ambiguïté inhérentes à la notion de « lieu » propre au discours et à l'imaginaire coloniaux – des connotations qui existent d'ailleurs encore aujourd'hui, comme le montre la demande croissante de décolonisation de l'espace public belge.

Le village africain – une reconstruction principalement imaginaire d'un Congo ou d'une Afrique tout aussi imaginaire – était présenté comme le contrepoint du pavillon congolais impérialiste, « moderne », et de l'église du Christ-Roi. La métropole créait ainsi (tout comme elle le ferait à d'autres endroits et moments) un discours évolutionniste et hautement idéologique. Dans ce discours, la force du lieu imaginé, ce Congoville que la métropole inventait pour

deze ideologische constructie vond de koloniale dynamiek, die in beweging gezet was door koning Leopold II en die heel Congo overspoelde in de laatste decennia van de negentiende eeuw, haar legitimatie in een beschavingscampagne en humanitaire strijd tegen 'Arabische' slavenhandelaars zoals de legendarische Tippu Tip. Het hoogtepunt daarvan was de *Campagne arabe* of Congolese-Arabische oorlog van 1892-1895. De fake adobestijl (in kleisteen) van het Afrikaanse Dorp van 1930 was een verzonnen en denkbeeldig architecturaal memento aan deze periode. Zoals in het werk van de Ghanese kunstenaar Ibrahim Mahama in *Congoville* was het Afrikaanse Dorp een architecturale palimpsest – de materiële neerslag van een diepgewortelde koloniale ideologie, met alle complexiteit en ambiguïteit die inherent zijn aan de notie 'plaats' zoals die bestond in het koloniale discours en de koloniale verbeeldingswereld. (Ook vandaag bestaan die connotaties trouwens nog, zoals blijkt uit de toenemende vraag om de publieke ruimte in België te dekoloniseren.) Het Afrikaanse Dorp – een overwegend imaginaire reconstructie van een al even imaginair Congo of Afrika – werd voorgesteld als het contrapunt van het 'moderne', imperialistische Congo-paviljoen en de Christus Koningkerk. Zo creëerde de metropool – toen, maar ook op andere plaatsen en momenten – een evolutionair en hoogst ideologisch narratief. In dat verhaal maakte de kracht van de verbeelde plaats – de metropool toverde een Congoville tevoorschijn om haar eigen koloniale project te schragen – de realiteit van Afrika *onzichtbaar*: de wereld van de kolonie zelf, en van alle koloniale onderdanen die gaandeweg monddood gemaakt werden en herleid tot passieve subjecten zonder eigen agency. (Zoals de werken van Zahia RAHMANI op basis van

supporter son projet colonial, rendait *invisible* la réalité de l'Afrique, c'est-à-dire le monde de la colonie elle-même et de tous les sujets coloniaux, qui se voyaient progressivement condamnés au silence et réduits à des êtres passifs et imperpersonnels. (Comme le montrent le travail réalisé par Zahia Rahmani sur des magazines anticoloniaux, et l'œuvre de Simone Leigh consacrée au corps des femmes noires en tant qu'instrument de résistance, cette dynamique « subalterne » était justement réprimée parce qu'elle était bien réelle, tangible et potentiellement puissante.)

À mes yeux, *Congoville* révèle précisément ce fossé, cette faille entre représentation et réalité. Selon Homi Bhabha⁰³, cette rupture est particulièrement caractéristique de la position problématique du concept de « lieu » dans un contexte colonial et postcolonial. Tout comme le paysage de ma petite enfance anversoise a pris forme à travers un Congoville rempli de références coloniales cachées, de nombreuses personnes aux origines diverses qui grandissent en Belgique, y apportent, chacune à leur tour, leur propre Congoville. *Congoville* est une Afrique internalisée, imaginaire et, comme l'a dit le philosophe congolais Mudimbe « inventée⁰⁴. » Le miroir du colonialisme a continué à déformer cette image, y compris bien après la fin de la colonisation, alors que les « soleils de l'indépendance⁰⁵ » avaient commencé à briller sur le Congo. Comme il ressort de l'installation sculpturale *Independence cha cha* d'Ângela Ferreira, les possibilités offertes par ce moment crucial attendent toujours d'être concrétisées.

- 03 Homi K. Bhabha (1994). *The Location of Culture*. Londres / New York: Routledge.
- 04 Valentin-Yves Mudimbe (1988). *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Londres / Bloomington: James Currey / Indiana University Press.
- 05 Ahmadou Kourouma (1968). *Les soleils des indépendances*. Paris: Éditions du Seuil.

antikoloniale magazines en van Simone Leigh over het zwarte vrouwenlichaam als wapen van verzet aantonen werd die 'ondergeschikte' dynamiek precies onderdrukt omdat ze zo reëel, tastbaar en potentieel krachtig was.)

In mijn ogen maakt *Congoville* precies deze kloof, deze breuklijn tussen representatie en realiteit duidelijk. Volgens Homi Bhabha (1994)⁰³ is die ruptuur uitermate karakteristiek voor de problematische positie van het begrip 'plaats' in een koloniale en postkoloniale context. Net zoals het landschap van mijn vroegste kinderjaren in Antwerpen vorm kreeg door een Congoville vol verborgen koloniale referenties, zo dragen veel mensen die vanuit een diverse achtergrond in België opgroeien, vroeger en nu, hun eigen Congoville met zich mee. *Congoville* is een geassimileerd, denkbeeldig en – met de woorden van de Congolese filosoof Mudimbe – 'uitgevonden' Afrika⁰⁴. De spiegel van het kolonialisme is dat beeld van Afrika blijven vormen, ook lang nadat de Belgische kolonisatie tot een einde gekomen was en 'De brandende zon van de onafhankelijkheid'⁰⁵ over Congo was begonnen te schijnen. Zoals blijkt uit de beeldinstallatie *Independence cha cha* van Ângela Ferreira wachten de mogelijkheden die in dat cruciale moment besloten lagen, nog altijd op hun realisatie.

Putuville

Mijn aandacht gaat echter ook uit naar de keerzijde van de koloniale spiegel: zoals de metropool voor zichzelf een Congoville heeft verzonnen, zo verzonnen de onderdanen van de kolonie, in Congo en elders, het spiegelbeeld Putuville.^{06,07} Afrika

- 03 Homi K. Bhabha (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- 04 Valentin-Yves Mudimbe (1988). *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. London and Bloomington: James Currey and Indiana University Press.
- 05 Ahmadou Kourouma (1970 [1968]). *Les soleils des indépendances*. Paris: Editions du Seuil.
- 06 Het is moeilijk om de complexe relatie tussen spiegels en denkbeelden recht te doen. Voor een diepgaandere behandeling van de manieren waarop representaties van (en fantasieën over) de 'Ander' de representaties en fantasieën van die 'Andere' omvatten, herwerken, contesteren, bekrachtigen en transformeren – met inbegrip van die van Andermans Andere, of het gepretendeerde Zelf: zie Filip De Boeck en Marie-Françoise Plissant (2004). *Kinshasa. Tales of the Invisible City*. Ghent en Tervuren: Ludion en Royal Museum for Central Africa. 13–61.
- 07 In vele autochtone talen uit het Congobekken is *Putu*, *Mputu* of *Poto* de algemeen gebruikte term voor Europa en de witte wereld. Etymologisch komt *Poto* van 'Portugal'. Onder leiding van Diogo Cao exploreerden Portugese zeelieden en ontdekkingsreizigers op het einde van de vijftiende eeuw als eersten de Congo-rivier.

Putuville

Toutefois, mon attention est également attirée par l'envers du miroir colonial. Car, de même que la métropole avait imaginé à son propre usage un Congo, les sujets de la colonie ont, au Congo et ailleurs, inventé l'image inversée de *Putuville*^{06, 07}. L'Afrique n'a cessé d'être « inventée » et reconstruite, tant dans la métropole que sur le continent africain lui-même, par la spéculation européenne. Mais cette réflexion coloniale a à son tour reçu une réponse dans la population (post)coloniale, via une image inversée de l'Europe. Les protestations, rébellions et révoltes anticoloniales, mais aussi des formes plus cachées de résistance, étaient indissociables de l'instabilité et l'état de « nervosité⁰⁸ » qui caractérisaient l'administration coloniale. De même, la période postcoloniale s'est souvent distinguée par un rejet analogue des blancs. Néanmoins, cette réprobation et ce rejet allaient souvent de pair avec une certaine attraction et fascination. Aujourd'hui encore, les représentations sociales collectives congolaises de *Putu* regorgent souvent d'images mythiques, dans lesquelles l'« Europe » continue d'apparaître comme une terre paradisiaque où l'ont vit facilement et dans l'abondance⁰⁹. En lingala (la *lingua franca* de Kinshasa) par exemple, la Belgique est désignée par le mot *lola*, qui signifie « ciel ».

Cette image rêvée de l'Europe est encore amplifiée par la figure du « sapeur », version congolaise du *flâneur* de Baudelaire, également centrale dans l'œuvre de Maurice Mbikayi. Le personnage du sapeur est apparu dans les années 1970 et 1980 dans les rues de Brazzaville et de Kinshasa et a été brillamment

06 Il est difficile de décrire ici la relation complexe entre miroirs et représentations. Pour un traitement plus approfondi des manières dont les représentations de l'« Autre » (et les fantasmes à son sujet) englobent, remanient, contestent, renforcent et transforment les représentations et les fantasmes de cet Autre, y compris ceux de l'Autre de l'Autre ou du Soi assumé: voir Filip De Boeck et Marie-Françoise Plissart (2004). *Kinshasa. Tales of the Invisible City* (Gand et Tervuren: Ludion and Royal Museum for Central Africa), 13–61., 13–61.

07 Dans beaucoup de langues autochtones du bassin du Congo, *Putu*, *Mputu* ou *Poto* est le terme général désignant l'Europe et le monde blanc. Étymologiquement, *Poto* vient de « Portugal ». Les marins et voyageurs portugais dirigés par Diogo Cao ont été les premiers Européens à explorer le fleuve Congo, à la fin du XV^e siècle.

08 Nancy Rose Hunt (2016). *A Nervous State. Violence, Remedies, and Reverie in Colonial Congo*. Durham: Duke University Press.

09 Inévitablement, ces traces sont inextricablement liées à la dimension personnelle de l'inventaire auquel appellent Gramsci et Said. *Que* racontent ces traces sur le caractère chargé et complexe des relations ethnographiques et, plus

werd voortdurend 'verzonnen' en gereconstrueerd – door de metropool maar ook op het Afrikaanse continent zelf – via een Europese spiegeling. Maar die koloniale reflectie werd op haar beurt bij de (post)koloniale bevolking beantwoord met een Europees spiegelbeeld. Antikoloniale protesten, opstanden en revoltes, maar ook meer verdoken vormen van verzet waren onlosmakelijk verbonden met de onstabiele en 'nervuze toestand'⁰⁸ die het koloniaal bestuur kenmerkten. En ook de postkoloniale periode is vaak gekenmerkt door een soortgelijke afwijzing van de *Blancs*. Tegelijkertijd gingen die afkeuring en afwijzing vaak hand in hand met een zekere bekoring en fascinatie. Zelfs vandaag nog bevatten de Congolese collectieve sociale denkbeelden over *Putu* veel sprookjesachtige ideeën waarin 'Europa' opduikt als een paradijselijk wonderland waar het makkelijk en rijkelijk leven is. Ook dat is een illustratie van de niet-aflatende en soevereine kracht van de koloniale spiegel.⁰⁹ In het Lingala (de *lingua franca* van Kinshasa) bijvoorbeeld wordt naar België verwezen als *lola*, hemel.

Dit dromerige beeld van Europa werd nog versterkt door de figuur van de *sapeur*, de Congolese versie van de *flâneur* van Walter Benjamin, die ook centraal staat in het werk van Maurice Mbikayi. De persona van de sapeur is in de jaren 1970 en 1980 op het toneel verschenen in Brazzaville en Kinshasa en werd schitterend geportretteerd in de muziek van de toonaangevende Congolese muzikant van die tijd, Papa Wemba. In *Matebu* en andere typische songs van hem uit die periode wordt de *sapeur*, een jonge elegante *Kinois*, voorgesteld als een (al dan niet fictieve) Congolese versie van de wereldburger die

08 Nancy Rose Hunt (2016). *A Nervous State. Violence, Remedies, and Reverie in Colonial Congo*. Durham: Duke University Press.

09 Onvermijdelijk maken deze sporen onlosmakelijk deel uit van de persoonlijke dimensie in de inventaris waar Gramsci en Said toe oppriepen. Wat vertellen deze sporen over het beladen en gecompliceerde karakter van de etnografie en, specifiek, van de emotionele en politieke bezorgdheid in verband met kwesties als ras en macht? Is kritische (auto)reflectie mogelijk binnen de context van de (historisch en gevoelsmatig zo beladen) kwestie van de positionaiteit, als het gaat om een witte Belgische antropoloog die vandaag aan het werk is in Congo?



FIG. 13, P. 104

portraiture par un musicien congolais célèbre à cette époque, Papa Wemba. Dans *Matebu* et d'autres chansons types composées par cet artiste, le sapeur, un jeune et élégant Kinois, présenté comme une version locale (fictive ou non) du citoyen du monde qui rêve de partir pour une version Technicolor d'une Europe idéalisée. Sans s'encombrer de la réalité économique et politique qui exclut souvent les migrants congolais de ce « droit à la ville », le sapeur flâne sur les Champs Élysées dans ses vêtements design et coûteux. (FIG. 13)

Le style de vie de l'élite congolaise urbaine, aussi bien dans le pays qu'à l'étranger, et d'une grande partie de la communauté expatriée blanche au Congo semble confirmer cette idée de l'Occident. Une image qui a d'ailleurs été renforcée pendant des années par des émissions populaires diffusées sur les chaînes congolaises. À la fin des années 1990 et au début des années 2000, *Mputuville*, un show animé par un journaliste célèbre du nom de Zacharie Bababaswe, était par exemple très regardé au Congo. En montrant les fêtes et les réceptions des *rich & famous* congolais de toute l'Europe, il a contribué à mythifier davantage le style de vie urbain européen. Lorsque Bababaswe a tenté en 2006 de réfuter la critique selon laquelle il véhiculait une image fautive de la diaspora congolaise et a réalisé un reportage intitulé *Vanda na mboka* (« Restez à la maison ») sur les conditions de vie difficiles des « sans-papiers » congolais en Belgique, il a été durement attaqué par la même communauté congolaise, qui estimait qu'il essayait de démythifier leur existence dans la diaspora européenne¹⁰.

spécifiquement, des préoccupations émotionnelles et politiques entourant des questions comme la race et le pouvoir ? L'autoréflexion critique est-elle possible dans le contexte (historiquement et affectivement déjà si chargé) de la question de la positionnalité s'agissant d'un anthropologue masculin belge, blanc, qui travaille aujourd'hui au Congo ?

- 10 Voir Filip De Boeck (2012). *City on the Move: How Urban Dwellers in Central Africa Manage the Siren's Call of Migration*. In: Knut Graw et Samuli Schielke (Eds.), *The Global Horizon. Expectations of Migration in Africa and the Middle East*. Louvain: Leuven University Press. 59-85.

ervan droomt om naar een geïdealiseerd Europa-in-Technicolor te vertrekken. Niet gehinderd door de economische en politieke realiteit die Congolese migranten vaak uitsluiten van dit 'recht op de stad', kuint de sapeur in zijn designkledij over de Champs Élysées van Parijs. (FIG. 13)

De levensstijl van de rijke Congolese stadselite, thuis maar ook in het buitenland, en van een groot deel van de witte expatgemeenschap in Congo lijkt dit idee over het Westen te bevestigen. Dat beeld werd overigens jarenlang versterkt door populaire programma's op de Congolese tv-zenders. In de late jaren 1990 en de vroege jaren 2000 werd bijvoorbeeld *Mputuville*, een show met de populaire journalist Zacharie Bababaswe, druk bekeken in Congo. Door de feestjes en recepties van de Congolese *rich & famous* van over heel Europa te tonen werd die stedelijke Europese lifestyle nog verder gemythologiseerd. Toen Bababaswe in 2006 de kritiek probeerde te weerleggen dat hij een vals beeld schetste van de Congolese diaspora en een reportage maakte met de titel *Vanda na mboka* (*Blijf thuis*) over de moeilijke levensomstandigheden van Congolese 'sans papiers' in België, werd hij hard aangepakt door diezelfde Congolese gemeenschap omdat ze vonden dat hij hun bestaan in de Europese diaspora probeerde te demythologiseren.¹⁰

- 10 Zie Filip De Boeck (2012). "City on the Move: How Urban Dwellers in Central Africa Manage the Siren's Call of Migration". In: Knut Graw et Samuli Schielke (eds.), *The Global Horizon. Expectations of Migration in Africa and the Middle East*. Leuven: Leuven University Press. 59-85.

FIG. 13, P. 104

Werken aan de erfenis van de koloniale moderniteit in het huidige Congo

Na de Tweede Wereldoorlog probeerde het Belgische koloniale bestuur hard om, zeker in Léopoldville en de andere grotere steden van Belgisch Congo, een 'modelkolonie' op te bouwen

Remanier l'héritage de la modernité coloniale dans le Congo actuel



FIG. 14, P. 105

Après la Seconde Guerre mondiale, l'administration coloniale belge s'est efforcée, en particulier à Léopoldville et dans les autres grandes villes du Congo belge, de construire une colonie « modèle » telle qu'elle avait été mise en scène pendant l'Exposition universelle de 1930. Pour y parvenir, elle a principalement investi dans l'infrastructure industrielle et l'architecture urbaine. La tour Forescom, dans l'actuel quartier de Gombe, à Kinshasa, a été l'un des premiers fleurons de l'architecture coloniale moderniste. (FIG. 14) Achevée en 1946, elle était avec ses dix étages le premier gratte-ciel d'Afrique centrale. Très tôt, elle a été suivie par d'autres tours d'allure moderniste typique¹¹. La tour Forescom était semble-t-il une source de fierté à la fois pour les colonisateurs et les colonisés. Pour les premiers, elle symbolisait la réussite du projet colonial et était devenue l'emblème de la propagande coloniale, tandis que face à elle, les Congolais rêvaient de pouvoir participer à la modernité globale qu'elle matérialisait, voire d'y être intégrés en tant qu'acteurs à part entière. Pourtant la ville coloniale était bâtie selon des lignes de démarcation raciales strictes. Les Congolais n'avaient pas de droits sur « la Ville », c'est-à-dire sur le centre ville blanc; ils étaient confinés dans les « cités indigènes », situées en périphérie. Il n'empêche que pour eux, la tour a été pendant un temps la preuve tangible de ce que Léopoldville était en passe de devenir une *Putuville*, la première « Europe noire » d'Afrique (ou *Poto moindo*, comme la ville est nommée en lingala). La tour était non seulement pointée

11 Voir Johan Lagae (2002). *Kongo zoals het is. Drie architectuurverhalen uit de Belgische koloniatiegeschiedenis (1920-1960)*. Gand: Universiteit Gent [dissertation doctorale].

zoals die ten tonele gevoerd was tijdens de Wereldtentoonstelling van 1930. Men deed dat door vooral te investeren in industriële infrastructuur en stadsarchitectuur. Zo werd de Forescom-toren, in de huidige Gombe-wijk in Kinshasa, een van de vroege bakens van de koloniale, modernistische stedelijke architectuur. (FIG. 14) De toren was klaar in 1946 en was met zijn tien verdiepingen de eerste wolkenkrabber van Centraal Afrika. Al snel volgden er nog andere torengebouwen met een tropische modernistische inslag.¹¹ Naar verluidt was de Forescom-toren een bron van fierheid voor zowel kolonisatoren als gekoloniseerden. Voor de eersten verzinnebeeldde de toren het welslagen van het koloniale project en werd het een embleem van de koloniale propaganda, terwijl de Congolezen ervan droomden dat ze zouden kunnen deelnemen aan de globale moderniteit die de toren opriep, en dat ze er zelfs in zouden opgenomen worden als volwaardige actoren. Nochtans was de koloniale stad gebouwd langs strikte raciale scheidslijnen. De Congolezen hadden geen enkele aanspraak op *La Ville*, het witte stadscentrum; zij werden integendeel verbannen naar de *cités indigènes* in de periferie. Maar toch vormde ook voor hen de toren een tijdlang het tastbaar bewijs dat Léopoldville op weg was om Putuville te worden, het eerste 'Zwarte Europa' in Afrika (of *Poto moindo*, zoals de stad in het Lingala werd genoemd.) Zoals de Forescom-toren naar de hemel wees, zo wees hij ook naar de toekomst. In het gebouw lagen hoop, verwachtingen en mogelijkheden besloten. De stenen waren de vertaling en de visuele symbolisering van de ideologie van vooruitgang en moderniteit van het kolonialisme.¹² Misschien is het daarom ook niet verwonderlijk dat het Mobutu-regime

FIG. 14, P. 105

11 Zie Johan Lagae (2002). *Kongo zoals het is. Drie architectuurverhalen uit de Belgische koloniatiegeschiedenis (1920-1960)*. Gent: Universiteit Gent.

12 De toren belichaamde evenwel ook de duistere repressieve kant van het kolonialisme, met al zijn complexe processen van overheersing, controle en toezicht. De vorm van het gebouw deed aan een wachttorendenken, de stenen versie van een alziende koloniale Big Brother. Dat herinnert ons eraan dat het koloniale stadslandschap van Kinshasa grotendeels vorm kreeg door middel van een erg indringende geschiedenis van (fysiek en symbolisch) geweld en overheersing. Dat uitte zich niet alleen in raciale segregatie maar ook in gewelddadige onteigeningen en verplichte verhuizingen.

vers le ciel, mais aussi vers le futur. L'espoir, les attentes et les possibilités semblaient matérialisés en elle, bref, elle était la traduction visuelle de l'idéologie de progrès et de modernité du colonialisme¹². Il n'est donc sans doute pas étonnant qu'après l'indépendance, le régime Mobutu ait copié ce modèle et construit sa propre tour, la tour Sozacom, à un jet de pierre de la première. La nouvelle construction était plus haute et plus imposante encore que son ancêtre colonial. Elle est devenue un nouveau repère dans la ville, un symbole de la victoire du nationalisme zaïrois sur le colonialisme belge.

Même si une bonne partie des rêves qui ont vu la lumière du jour à travers ces gratte-ciel coloniaux et postcoloniaux ont aujourd'hui tourné en désillusion, le topos du gratte-ciel est encore utilisé par le gouvernement congolais comme incarnation de l'ambition de s'adapter à un monde plus moderne et globalisé¹³. Joseph Kabila, alors président de la République démocratique du Congo (DRC), a inauguré en août 2018 un nouveau gratte-ciel. Officiellement nommé *Hypnose*, il se trouve au centre de Lubumbashi, la deuxième plus grande ville du pays¹⁴. Comme son nom le suggère, le bâtiment représente une sorte de modernité spectaculaire et une théâtralisation politique puissante de la modernisation en un spectacle presque onirique¹⁵. Il crée ainsi l'image d'une ville néolibérale en plein essor, une représentation caractéristique de tous les nouveaux projets de rénovation urbains depuis l'élection de Kabila en 2006¹⁶. (FIG. 15)

Par ce biais et par d'autres, le Congo se tourne en réalité toujours vers le reflet hypnotisant de la modernité coloniale. Cette fascination s'exprime parfois aussi de manière tout à fait ludique.



FIG. 15, P. 108

na de onafhankelijkheid dit model kopieerde en ook een toren bouwde, de Sozacom-toren, op een steenworp van de Forescom-toren. Die nieuwe toren was hoger en nog imposanter dan zijn koloniale voorganger en werd een nieuw baken voor de stad, een symbool voor de overwinning van het Zaïrese nationalisme op het Belgische colonialisme.¹²

Veel van de dromen die het daglicht zagen door deze koloniale en postkoloniale wolkenkrabbers zijn vandaag op ontgoocheling uitgedraaid, ook al wordt de topos van de wolkenkrabber door de Congolese regering nog altijd gebruikt als belichaming van de ambitie om zich in te passen in een meer moderne en geglobaliseerde wereld.¹³ Zo huldigde Joseph Kabila, de vorige president van de Democratische Republiek Congo (DRC), in augustus 2018 een nieuwe wolkenkrabber in. Officieel heet hij *Hypnose*, en hij ligt in downtown Lubumbashi, de tweede grootste stad van het land.¹⁴ Zoals de naam suggereert vertegenwoordigt het gebouw een soort van spectaculaire moderniteit en een krachtige politieke theatraalizing van modernisering als een haast onirisch schouwspel¹⁵. Daardoor wordt het beeld gecreëerd van een 'neoliberaale stad' in volle ontwikkeling, een denkbeeld dat kenmerkend is voor alle stadsvernieuwingplannen van de overheid sinds de verkiezing van Kabila in 2006.¹⁶ (FIG. 15)

Op deze en andere manieren keert Congo eigenlijk steeds weer terug naar de hypnotiserende weerspiegeling van de koloniale moderniteit. Die fascinatie komt soms ook op een heel speelse manier tot uitdrukking. Door een ludieke en parodiërende inslag lukt het ook om een puur mimetische herneming van het koloniale erfgoed en oude modellen uit de metropool

12 La tour incarnait toutefois aussi le côté répressif sombre du colonialisme, avec ses processus complexes de domination, de contrôle et de surveillance. Sa forme faisait penser à une tour de garde, version en dur d'un Big Brother colonial capable de tout voir. Cela nous rappelle que le paysage colonial urbain de Kinshasa a principalement été façonné par une histoire très intrusive de violence (physique et symbolique) et de suprématie qui s'exprimait non seulement dans la ségrégation raciale, mais aussi dans des expropriations violentes et des démenagements forcés.

13 Voir Filip De Boeck (2011). The Modern Titanic: Urban Planning and Everyday Life in Kinshasa, *The Salon (Johannesburg Workshop in Theory and Criticism)*, n° 4, 73-82.

14 Voir Filip De Boeck (2018). Future City. Congo's Urban Worlds in the Age of the Global City. In: Dominique Malaquais (Ed.), *Kinshasa Chronicles*. Paris: Éditions de l'œil / MIAM. 300-307.

15 Voir Peter J. Bloom, Stephen Miescher et Takyiwaa Manu (2014). *Modernization as Spectacle in Africa*. Bloomington: Indiana University Press.

16 Le président Kabila a lancé le programme « des 5 chantiers » dans le cadre de sa campagne présidentielle de 2006. Plus tard, cette campagne a été rebaptisée la

13 Zie Filip De Boeck (2011). "The Modern Titanic: Urban Planning and Everyday Life in Kinshasa", *The Salon (Johannesburg Workshop in Theory and Criticism)*, nr. 4, 73-82.

14 Zie Filip De Boeck (2018). "Future City. Congo's Urban Worlds in the Age of the Global City". In: Dominique Malaquais (ed.), *Kinshasa Chronicles*. Paris: Éditions de l'œil / MIAM. 300-307.

15 Zie Peter J. Bloom, Stephen Miescher en Takyiwaa Manu (2014). *Modernization as Spectacle in Africa*. Bloomington: Indiana University Press.

16 President Kabila lanceerde het 5 chantiers-programma als onderdeel van zijn presidentscampagne van 2006. Later werd deze campagne herdoopt tot 'De revolutie van de moderniteit'. Dat was een herstelplan voor Congo, met een pleidooi voor de modernisering van het onderwijs, de gezondheidszorg, de wegeninfrastructuur, de huisvesting en de toegang tot elektriciteit in de hele DRC.



FIG. 16, P. 106



FIG. 17, P. 107

À travers des interventions humoristiques et parodiques, on parvient à dépasser la reprise purement mimétique de l'héritage colonial et des anciens modèles venus de la métropole. Songez par exemple aux sapeurs, nommés plus haut, qui portent des vêtements occidentaux design. Ou à la discussion entamée depuis plusieurs années entre deux communes de Kinshasa, Bandalungwa et Lemba, pour savoir laquelle a le droit de s'arroger le surnom de Paris ou de Ville lumière alors que toutes deux sont continuellement victimes de pannes d'électricité et se trouvent souvent dans l'obscurité complète¹⁷.

Cette même fascination caractérise aussi l'œuvre d'artistes comme Bodys Isek Kingelez. Celui-ci est connu pour ses utopies urbaines, comme *Ville fantôme*. Ses maquettes de gratte-ciel font revivre la verticalité du modernisme urbain colonial, mais elles en sont aussi un « remaniement » avec un petit quelque chose de différent. (FIG. 16, 17) Dans son œuvre artistique – une représentation formelle et figurée de la ville idéale – on voit continuellement transparaître, de différentes manières, la préoccupation émancipatrice et humanitaire de la modernité coloniale, mais aussi la position dominante qu'elle accordait à la religion, son cadre de référence moralisateur, son caractère autoritaire et totalitaire et son obsession de la sécurité et du contrôle.

De l'autre côté du miroir : les trous postcoloniaux comme point d'ancrage pour de nouvelles formes de vie urbaine

Les citoyens et les gestionnaires ont beau être fascinés jusqu'à un certain point par l'esthétique du gratte-ciel,

« révolution de la modernité ». Il s'agissait d'un plan de redressement pour le Congo, incluant un plaidoyer pour la modernisation de l'enseignement, des soins de santé, de l'infrastructure routière, du logement et de l'accès à l'électricité en RDC.

¹⁷ À *Congoville* l'œuvre de Jean Katambayi, lui-même fils d'électricien, fournit un commentaire touchant sur ces black-outs et pannes de courant trop fréquents et autres lacunes infrastructurelles qui font partie intégrante de la vie quotidienne dans les villes : son *Afrolampe* émet d'ailleurs plus d'obscurité que de lumière.

te overstijgen. Denk bijvoorbeeld maar aan de eerder vermelde *sapeurs* die zich westerse designkieren aanmeten. Of aan de al jarenlang aanslepende discussie tussen twee gemeenten van Kinshasa, Bandalungwa en Lemba, over wie de titel 'Parijs' en '*Ville lumière*' mag gebruiken, ook al worden ze voortdurend geplaagd door stroomonderbrekingen en zitten ze vaak volledig in het donker.¹⁷ Diezelfde fascinatie kenmerkt ook het werk van kunstenaars als Bodys ISEK KINGELEZ. Die staat bekend om zijn stadsutopieën, zoals *Ville fantôme* (Spookstad). Zijn maquettes van wolkenkrabbers doen de verticaliteit van het koloniale stedelijke modernisme herleven, maar ze zijn er ook een omwerking van, met een hoek af. (FIGS. 16, 17). In zijn artistieke werk – een formele en inhoudelijke voorstelling van de ideale stad – zie je voortdurend, zij het op verschillende manieren, de emancipatorische en humanitaire preoccupatie van de koloniale moderniteit, maar ook de religieuze boventoon, het moraliserende referentiekader, het autoritaire en totalitaire karakter, en de obsessie met veiligheidskwesaties en controle.

Voorbij de spiegel: postkoloniale gaten als hechtpunten voor nieuwe vormen van stadsleven

Burgers én bestuurders mogen dan tot op zekere hoogte gefascineerd blijven door de esthetiek van de wolkenkrabber, de rauwe fysieke en sociale realiteit van het leven in een Congolese stad doorprikte voortdurend de droom die met de modernistische esthetiek gepaard gaat. Er gaapt een grote kloof tussen de officiële stadsplanning en het beleid enerzijds en de realiteit van een doordeweeks leven in de schaduw van (post)koloni-

¹⁷ In *Congoville* vormt het werk van Jean Katambayi, zelf de zoon van een elektricien, een aangrijpend commentaar op deze al te frequente black-outs, stroomstoringen en andere infrastructurele gebreken die zozeer deel uitmaken van het dagelijkse stadsleven in Congo: zijn *Afrolampe* straalt dan ook eerder duisternis uit dan licht.

FIG. 16, P. 106

FIG. 17, P. 107

la dure réalité physique et sociale de la vie dans une ville congolaise entame continuellement le rêve qui va de pair. Un profond fossé existe entre, d'une part, l'aménagement urbain officiel et la politique, d'autre part, et la réalité de la vie quotidienne à l'ombre des tours (post)-coloniales. Cette réalité brise sans arrêt les promesses du modèle du gratte-ciel, car l'unique verticalité à l'horizon, ce sont les montagnes d'ordures que les services communaux ne ramassent plus depuis longtemps. Parallèlement, la verticalité ascendante de la ville moderne se change souvent en « vertical noir » descendant¹⁸: la dégradation de la surface couverte, asphaltée, tryphobique de la ville moderne révèle une autre sorte de surface urbaine. Ce n'est plus l'horizontalité solide, stable, impénétrable et nivelée du terrain urbain moderniste. Elle ouvre sur un paysage nettement plus cahoteux et poussiéreux dans lequel le sous-sol, avec ses fosses et ses trous, prend littéralement le dessus et arrive à la surface. C'est le centre du vortex que représente Kinshasa – une ville qui inverse la vision ascendante verticale de la géographie coloniale-moderniste et néolibérale et la réduit à néant.

Dans leur tentative de comprendre la lutte quotidienne que leur impose la ville, les citoyens se détournent de plus en plus de la tour comme figure ambitieuse et tournée vers l'avenir. À la place, ils regardent une figure topographique opposée: le creux, le trou, le vide – *libulu* en lingala. Aujourd'hui, l'idée du « trou » constitue sans aucun doute un élément fondamental du répertoire Congoville: en tant que symbole colonial essentiel, il appartient au cœur de l'invention et de la représentation de l'« Afrique » par

18 Stephen Graham (2016), Vertical Noir. Histories of the Future in Urban Science-Fiction, *City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action* 20 (3): 389-406.

ale torenggebouwen. Die realiteit verbrijzelt de beloftes van het wolkenkrabbermodel voortdurend, want de enige verticaliteit aan de horizon van deze steden bestaat uit de afvalbergen die de stadsdiensten al lang niet meer ophalen. Tegelijk transformeert de opwaartse verticaliteit van de moderne stad vaak in een neerwaarts 'vertical noir':¹⁸ de aftakeling van het bedekte, geasfalteerde, tryphobische oppervlak van de moderne stad reveleert een ander soort van urbane oppervlakte. Die is niet langer de stevige, stabiele, ondoordringbare en genivelleerde horizontaliteit van het modernistische stadsterrein. Ze opent een veel hobbeliger en mul landschap waarin de ondergrond met zijn *holtes* en *gaten* letterlijk op de voorgrond en aan de oppervlakte komt. Dat is het centrum van de maalstroom die Kinshasa is – een stad die de opwaartse verticale visie van de koloniale-modernistische en neoliberale geografie radicaal omkeert en tenietdoet.

In hun poging om de dagelijkse strijd die de stad hen oplegt te doorgronden, keren stadsbewoners zich steeds meer af van de toren als ambitieuze en toekomstgerichte figuur. In de plaats kijken ze naar een tegengestelde topografische figuur: de holte, het gat, de leemte – *libulu* in het Lingala. Nu maakt het idee van 'het gat' ongetwijfeld een essentieel onderdeel uit van het Congoville-register: als wezenlijk koloniaal zinnebeeld behoort het tot de kern van de Europese uitvinding en verbeelding van 'Afrika', en zegt het ook nog steeds veel over hoe Europa naar het postkoloniale Afrika van vandaag kijkt. Maar desondanks is de figuur van de holte ook een lokaal concept geworden, een autochtone stijlfiguur die Congolese stedelingen gebruiken om hun vaak precaire overleven in de stad te omschrijven. In de

18 Stephen Graham (2016). "Vertical Noir. Histories of the Future in Urban Science-Fiction", *City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action* 20 (3), 389-406.

l'Europe et reste très révélateur de la façon dont l'Europe voit l'Afrique postcoloniale actuelle. La figure du trou est malgré cela devenue un concept local, une figure de style autochtone que les Congolais utilisent pour décrire leur existence souvent précaire dans la ville. En premier lieu, *libulu* peut désigner les nombreux trous et cratères qui font désormais partie du paysage urbain, comme les nids de poule dans les rues ou les nombreux endroits érodés et affaissements qui affectent l'infrastructure et détruisent le tissu urbain – certains ont même reçu un nom individuel, ce qui leur prête une dynamique propre, dans la mesure où ils déterminent et conditionnent notamment la mobilité des habitants. *Libulu* peut d'ailleurs aussi être compris comme une forme spécifique d'infrastructure urbaine générique, propre à la réalité spécifique qui caractérise la notion d'« urbanité » dans un tel environnement. Mais *libulu* désigne bien plus que la dimension purement physique du « trou ». Sony Labou Tansi, romancier et dramaturge bien connu du Congo-Brazzaville, nous rappelle les autres trous (pièges) qui entravent et perturbent continuellement la vie dans la ville :

Mais voici le « trou » : pour ne pas y tomber, il faut y aller. Le trou de la vie. Le trou des autres. Le trou du monde. Le trou des espérances. Le trou de la réalité – et celui des rêves. Le trou des religions et celui que fait en vous propre viande. [...] Et puis il y a ce trou qu'on appelle **DEMAIN** : demain est réglé comme une bombe. Mais du pied, comme un sol d'argile, aujourd'hui trace « demain »¹⁹.

19 Sony Labou Tansi (1998). *Théâtre 3. Monologue d'or et noces d'argent / Le trou*. Carnières-Morlanwelz: Lansman Éditions. 61-62.

eerste plaats kan *libulu* verwijzen naar de vele fysieke gaten en kraters die deel zijn gaan uitmaken van het stadslandschap, zoals de vele putten in de wegen, of de vele geërodeerde plekken en zinkgaten die de infrastructuur aantasten en het stedelijk weefsel ontrafelen – sommige van die erosie geulen hebben zelfs een persoonlijke naam gekregen en dat verleent hen een eigen dynamiek omdat ze bijvoorbeeld de mobiliteit van de stedelingen bepalen en sturen. *Libulu* kan dan ook worden begrepen als een specifieke vorm van generische stadsinfrastructuur, eigen aan de specifieke realiteit die het begrip 'stedelijkheid' kenmerkt in een dergelijke stadsomgeving. Maar *libulu* verwijst naar nog veel meer dan de louter fysieke dimensie van het 'gat'. Sony Labou Tansi, de bekende romancier en theaterauteur uit Congo-Brazzaville, herinnert ons aan al die andere (val)kuilen die ook voortdurend het leven in de stad doorkruisen en onderbreken:

Maar ziehier het "gat": als je er niet wil invallen, moet je erin gaan. Het gat van het leven. Het gat van de anderen. Het gat van de wereld. Het gat van de hoop. Het gat van de realiteit – en dat van de dromen. Het gat van de religies en het gat dat in jou zijn eigen vlees maakt. [...] En dan is er het gat dat we **MORGEN** noemen; morgen is ingesteld als een bom. Maar zoals een voet in de leemgrond tekent vandaag "morgen" uit.¹⁹

Het begrip 'gat' verwijst dus niet alleen naar de fysisch tastbare holtes in het stadsoppervlak, maar ook naar het zwarte gat van het stadsleven zelf, de zwarte materie van de stadspraxis die sociale dimensies uitholt en oude normen en waarden doet verdwijnen. 'Gat' is een metafoor om alle schimmige deals te omschrijven waar stedelingen moeten op terugvallen om de

19 Sony Labou Tansi (1998). *Théâtre 3. Monologue d'or et noces d'argent / Le trou*. Carnières-Morlanwelz: Lansman Éditions. 61-62.

La notion de « trou » renvoie donc non seulement aux creux tangibles dans la surface urbaine, mais aussi au trou noir de la vie urbaine elle-même, à la matière noire de la praxis urbaine, qui érode les dimensions sociales et fait disparaître les anciennes normes et valeurs. « Trou » est une métaphore pour décrire tous les commerces douteux auxquels les citadins doivent avoir recours pour survivre dans l'économie informelle de la ville. Mais il comprend aussi tout déplacement impromptu vers un territoire social, moral et mental, souvent inconnu, auquel la ville contraint ses habitants.

« Trou » désigne aussi le cadre temporel non téléologique de la ville, les pièges des idéologies religieuses, le traquenard des relations biaisées, qui se nouent souvent dans un contexte violent. Il peut aussi désigner le danger réel et tangible du sexe et de la vie nocturne festifs qui ont rendu Kinshasa célèbre, l'atmosphère embrumée qui est si bien décrite dans le roman *Tram 83* de Mwanza Mujila²⁰. *Tram 83* a pour cadre un bar-bidonville frénétique situé dans une « ville-pays » indéterminée clairement inspirée par Kinshasa et par Lubumbashi, la ville natale de l'auteur. Les deux personnages principaux, Lucien et Requiem, y ont échoué dans l'espoir d'arriver à « faire leur trou » dans la ville cloaque, un réservoir de misère où tous les rêves et les plaisirs qu'offrent les orifices du corps humain se changent facilement en « trous dans votre propre viande ».

Dans un court passage du *Droit à la ville*, le très reconnu théoricien de la ville Henri Lefebvre fait cependant référence au potentiel du trou. Il écrit à propos d'un tout autre monde urbain, mais ses mots peuvent aisément

²⁰ Fiston Mwanza Mujila (2014). *Tram 83*. Paris: Éditions Métailé.

informele economie van de stad te overleven. Maar het omvat ook elke impromptu verplaatsing in een vaak onbekend sociaal en mentaal territorium waartoe de stad haar inwoners dwingt.

'Gat' duidt tevens op een niet-teleologisch tijds kader, of op de valkuilen van religieuze ideologieën, of nog op de valstrik van verraderlijke vriendelijkheid, die vaak uitgespeeld wordt in een gewelddadig nabuurschap. Het kan ook verwijzen naar het reële en tastbare gevaar van de speelse seksualiteit en het ludieke nachtleven waarvoor Kinshasa vermaard geworden is, de schimmige sfeer die zo goed beschreven is in de roman *Tram 83* van Mwanza Mujila.²⁰ *Tram 83* speelt zich af in een jachtige bar/bidonville in een niet nader genoemde *Ville-Pays* dat duidelijk geïnspireerd is door Kinshasa en de geboortestad van de auteur, Lubumbashi. In die stad zijn de twee hoofdpersonen, Lucien en Requiem, gestrand in de hoop 'zelf een hol te kunnen maken' in de 'cloaca-stad', een beerput van miserie waar alle dromen en geneugten die menselijke lichaamsopeningen bieden, gemakkelijk veranderen in 'gaten in je eigen vlees'.

Maar in een korte passage in *Le droit à la ville* wijst de veelgeprezen stadstheoreticus Henri Lefebvre echter op het potentieel van de holte. Hij schrijft over een totaal andere stadswereld maar zijn woorden kunnen makkelijk – en letterlijk – vertaald worden naar de stedelijkheid van Kinshasa en andere Afrikaanse steden:

'(...) de destructurering van de stad maakt duidelijk hoe diep een fenomeen als sociale en culturele desintegratie kan gaan. Beschouwd als een geheel ziet deze samenleving zichzelf als *lacuneus*. Tussen de subsystemen en

²⁰ Fiston Mwanza Mujila (2014). *Tram 83*. Paris: Editions Métailé.

et très littéralement, être transposés à l'urbanité caractérisant Kinshasa et d'autres villes africaines :

(...) la déstructuration de la ville manifeste la profondeur des phénomènes de désintégration (sociale, culturelle). Cette société, considérée globalement, se découvre lacunaire. Entre les sous-systèmes et les structures consolidées par différents moyens (contrainte, terreur, persuasion idéologique) il y a des trous, parfois des abîmes. Ces vides ne viennent pas du hasard. Ce sont aussi les lieux du possible. Ils en contiennent les éléments, flottants ou dispersés, mais non la force capable de les assembler. Bien plus encore : les actions structurantes et le pouvoir du vide social tendent à interdire l'action et la simple présence d'une telle force. Les instances du possible ne peuvent s'accomplir qu'au cours d'une métamorphose radicale.²¹

Ce que Lefebvre épingle ici, c'est le danger de n'interpréter le trou, le creux, le fossé et le vide que comme incomplétude et « déstructuration ». Le discours sur le trou peut être problématique quand il suggère qu'une existence urbaine n'est définie que par le vide, comme si ces trous ne pouvaient être productifs d'une autre manière que par leur rôle d'évacuation²². Le creux ne se résume jamais à un trou noir ou à un espace négatif; un trou n'est jamais uniquement creux ou dépourvu de tout contenu. « Habiter dans l'espace du hiatus²³ » offre toujours une marge de manœuvre; les trous et les hiatus dans l'ordre des choses ont la capacité de souligner métaphoriquement la façon dont la vie continue outre et malgré la déchéance. Même si l'expérience du trou complique la vie et

21 Henri Lefebvre (2009). *Le droit à la ville*. Paris: Éditions Economica. 105.

22 Joshua Walker (2014). *The Ends of Extraction: Diamonds, Value, and Reproduction in Democratic Republic of Congo*. Chicago: University of Chicago. [Dissertation inédite]. 31.

23 Kathleen Stewart (1996). *A Space on the Side of the Road. Cultural Poetics in an « Other » America*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 158.

structuren die op verschillende manieren geconsolideerd worden (dwang, terreur en ideologische overtuigingskracht) zitten er holen, soms diepe kloven. Die leemtes zijn er niet toevallig gekomen. Ze zijn de plekken van het mogelijke. Ze bevatten de vlottende en uiteengedreven elementen van het mogelijke, maar niet de kracht die hen terug zou kunnen samenbrengen. Meer zelfs: structurerende actie en de kracht van de sociale leemte hebben de neiging om elke actie en de aanwezigheid van zulke kracht te verhinderen. De omstandigheden van het mogelijke kunnen alleen gerealiseerd worden via een radicale metamorfose.²¹

Wat Lefebvre hier aanstipt is het gevaar om gat, holte, kloof en leemte alleen te interpreteren als onvolledigheid en 'destructurering'. Het discours over de holte kan problematisch zijn als het suggereert dat een stedelijk bestaan alleen gedefinieerd wordt door leegheid, alsof deze holtes 'niet op een andere manier productief kunnen zijn dan alleen maar als ledigheid.²² De holte is nooit alleen maar een zwart gat of negatieve ruimte; een gat is nooit alleen maar hol of ontgaan van elke inhoud. 'Wonen in de ruimte van het hiaat²³ laat altijd manoeuvreerruimte toe. Gaten en hiaten in de orde der dingen bezitten de capaciteit om metaforisch te benadrukken hoe het leven verdergaat door en ondanks het verval. Ook al compliceert de ervaring van de holte het leven en overleven, ze laat tegelijk ook altijd een opening, een openheid toe. Of zoals Lefebvre schrijft, een mogelijkheid, tenminste voor wie weet hoe 'het licht te laten schijnen in het gat' ('*illuminer le trou*'), zoals de *Kinois* zeggen, en hoe deze dynamische en voortdurend veranderende stadsbiotoop naar zijn hand te zetten.

21 Henri Lefebvre (2009). *Le droit à la ville*. Paris: Éditions Economica. 105.

22 Joshua Walker (2014). *The Ends of Extraction: Diamonds, Value, and Reproduction in Democratic Republic of Congo*. Chicago: University of Chicago. [Onuitgegeven proefschrift]. 31.

23 Kathleen Stewart (1996). *A Space on the Side of the Road. Cultural Poetics in an « Other » America*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 158.

la survie, elle permet aussi toujours une fente, une ouverture d'esprit. Ou, comme l'écrit Lefebvre, une possibilité, au moins pour ceux qui savent comment « illuminer le trou », comme le disent les Kinois, et exploiter ce biotope urbain dynamique, en évolution perpétuelle. De cette façon, une signification alternative et productive peut souvent être trouvée dans la lourdeur apparente de sa noirceur.

L'univers urbain postcolonial congolais devient ainsi une sorte de suture – une réunion, une liaison. Dans *Suturing the City*²⁴, Sammy Baloji et moi avons regardé la manière étonnante dont les habitants du paysage urbain congolais abordent cette « suture » dans leur gestion du trou noir de la ville. Nous avons observé comment ils utilisaient les « trous » matériels, mais aussi mentaux et moraux comme points de suture pour combler les vides et les manques, compléter les hiatus, créer de nouveaux clusters et redéfinir le point zéro des conditions de vie impossibles dans les villes congolaises – dans de nouvelles possibilités, dans quelque chose d'autre, dans un surplus. (FIG. 18) Autrement dit, le point zéro ou le vide d'une situation déterminée devient sa première suture: le vide devient ainsi une « suture soustractive de la pensée à l'être²⁵ » et le chiffre zéro, le « tenant-lieu suturant du manque »²⁶. Dans le court texte accompagnant l'essai photographique de Baloji sur les mineurs artisans et les puits de mine postcoloniaux de Kolwezi, Achille Mbembe renvoie aussi à la possibilité de reformuler le manque. « Dans ce monde zéro, ni la matière ni la vie ne finissent en tant que telles. Elles ne retournent à rien. Elles ne font que poursuivre un mouvement de sortie vers autre chose, la fin étant à chaque fois différée et question de la finitude suspendue.²⁷ »



FIG. 18, p. 108

Op die manier kan er toch nog vaak een alternatieve en productieve betekenis gelezen worden in de zwarte zwaarte van de stad.

Het Congolese postkoloniale stadsuniversum, wordt ook een soort hecht draad – een sluiting, verbinding, zoom. In *Suturing the City*²⁴ bekeken Sammy Baloji en ik hoe de bewoners van het Congolese stadslandschap deze notie van de 'suture' verrassend gebruiken in hun omgaan met het zwarte gat van de stad. We onderzochten hoe ze materiële, maar ook mentale en morele 'gaten' gebruiken als hechtpunten om de leemtes en de tekorten op te vullen, de hiaten te overstijgen, om nieuwe clusters te maken en daardoor het nulpunt – de onmogelijke levensomstandigheden in de Congolese steden – te herdefiniëren in nieuwe mogelijkheden, in iets anders, in een surplus. (FIG. 18) Anders gezegd, het nulpunt of de leemte van een bepaalde situatie vormt zijn eigen hechtpunt: de leemte wordt zo een 'substractieve hechting voor het zijn',²⁵ en het nulgetal is 'de verbindende vervanger voor het tekort'.²⁶ In zijn korte tekst bij Baloji's fotografisch essay over de artisanale mijnbouwers en postkoloniale mijn-groeven van Kolwezi verwijst Achille Mbembe ook naar de mogelijkheid om vanuit nul het tekort te herformuleren. 'In deze nulwereld komt noch de materie noch het leven tot een absoluut einde. Ze worden niet niets. Ze gaan gewoon door naar iets anders, in elk geval wordt het einddoel uitgesteld en blijft de kwestie van eindigheid onbeantwoord.'²⁷

Mij lijkt het vooral belangrijk om te begrijpen hoe stadsbewoners dat juist doen: hoe slagen ze erin – vaak met wisselend succes – om 'door te gaan naar iets anders' door de nul om te zetten in een één. Hoe lezen ze potentieel, belofte,

24 Filip De Boeck et Sammy Baloji (2016). *Suturing the City. Living Together in Congo's Urban Worlds*. Londres: Autograph ABP.

25 Alain Badiou (2005). *Being and Event*. New York: Continuum, 66.

26 Jacques-Alain Miller (2012 [1966]). « Suture (elements of the logic of the signifier) ». In: P. Hallward et K. Peden (Eds.), *Concept and Form. Volume One. Key Texts from the Cahiers pour L'Analyse*. Londres / New York: Verso, 91–101.

27 Achille Mbembe (2014). *The Zero World. Materials and the Machine*. In: Sammy Baloji, *Mémoire / Kolwezi*. Bruxelles: Africalia, 76.

24 Filip De Boeck en Sammy Baloji (2016). *Suturing the City. Living Together in Congo's Urban Worlds*. London: Autograph ABP.

25 Alain Badiou (2005). *Being and Event*. New York: Continuum, 2005, 66.

26 Jacques-Alain Miller (2012 [1966]). "Suture (elements of the logic of the signifier)". In: P. Hallward en K. Peden (eds.), *Concept and Form. Volume One. Key Texts from the Cahiers pour L'Analyse*. London en New York: Verso, 91–101.

27 Achille Mbembe (2014). "The Zero World. Materials and the Machine". In: Sammy Baloji, *Mémoire / Kolwezi*. Brussel: Africalia, 76.

FIG. 18, p. 108

Il me semble surtout important de comprendre comment les citoyens parviennent précisément à cela : comment ils réussissent – avec un succès souvent variable – à « passer à autre chose » en changeant le zéro en un ; comment ils distinguent le potentiel, la promesse et la perspective dans la noirceur du trou ; comment ils se forment eux-mêmes – leurs mots, leurs corps – dans la lutte quotidienne pour percer le mystère de la ville et en résoudre les contradictions. Et comment il se fait que la pesanteur du trou lui-même, de la non-habitabilité de l’environnement urbain, les pousse justement à faire cela ?

28 Lefebvre. Op. cit., 106.

« Mind the Gap » :
interventions artistiques dans la postcolonie

Selon Lefebvre, les artistes sont les mieux placés pour réaliser les « circonstances de l’impossible, qui sommeillent dans le vide et les failles :

[...] L’art apporte à la réalisation de la société urbaine sa longue méditation sur la vie comme drame et jouissance (...) la science de la ville, l’art et l’histoire de l’art entrent dans la médiation sur l’urbain, qui veut rendre efficaces les images qui l’annoncent²⁸.

Que ce soit des écrivains comme Sony Labou Tansi et Mwanza Munjila ou des photographes comme Baloji et, avec lui, bien d’autres réalisateurs et performeurs visuels congolais, tous réussissent particulièrement bien à redéfinir le trou comme un lieu où l’on réfléchit aux nombreuses difficultés de la ville tout en découvrant ses possibilités inhérentes.

voorzicht in het zwarte gat? Hoe smijten ze zichzelf – hun woorden, hun lichamen – in die dagelijkse strijd om het raadsel van de stad te doorgronden en de tegenstrijdigheden met elkaar te verzoenen? En hoe komt het dat de zwaarte kracht van het gat zelf, de niet-bewoonbaarheid van de stedelijke omgeving, hen daarin voortstuwt om dat te doen?

28 Op. cit., 106.

29 Zie Kiripi Katembo (2015). *Transit- RDC*. Brussel: Africalia en Stichting Kunstboek.

‘Mind the Gap’: artistieke ingrepen in de postkolonie

Om de ‘omstandigheden van het mogelijke’ van Lefebvre, sluimerend in leemte en kloven, te realiseren zijn de kunstenaars het best geplaatst, aldus de auteur:

[...] *Kunst* levert een bijdrage aan de realisatie van de stedelijke samenleving door in een langdurige beschouwing het leven voor te stellen als drama en plezier. (...) Zo maken ook de wetenschap van de stad, de kunst en kunstgeschiedenis deel uit van een beschouwing over stedelijkheid die de beeldtaal ervan efficiënt wil maken.²⁸

Niet alleen schrijvers als Sony Labou Tansi en Mwanza Munjila maar ook fotografen als Baloji en andere Congolese filmmakers en visuele performancekunstenaars slagen er bijzonder goed in om het gat te herdefiniëren als een plek waar men stilstaat bij de vele valkuilen van de stad waarvan tegelijk de inherente mogelijkheden geopenbaard worden.

Zo ook in het werk van Kiripi Katembo. *Un regard* is een fotoreeks uit 2009 waarin Kinshasa gespiegeld wordt in het stilstaande water van de vele putten in de straten.²⁹ Het is een uitnodiging aan de *Kinois* om stil te staan bij hun eigen samenleving en om hun eigen levensomstandigheden te mid-

C'est également le cas de l'œuvre de Kiripi Katembo. *Un regard* est une série photographique de 2009 dans laquelle Kinshasa est reflétée dans les eaux stagnantes des nombreux trous parsemant les rues²⁹. C'est une invitation aux *Kinois* à se pencher sur leur propre société et à examiner de près leurs conditions de vie au beau milieu de ces ruines coloniales. Une telle approche a non seulement révélé la poésie qui se cache parfois dans la peau vérolée de la ville, mais pour l'artiste, cela a aussi été une manière d'« œuvrer pour un environnement de vie plus sain et de dénoncer par l'image ce que les habitants de Kinshasa voient comme leur destinée³⁰ ».

Les performances de rue du KinAct Collective d'Eddy Ekete (qui participe aussi à *Congoville*) se situent dans la même ligne, mais adoptent un angle plus ouvertement activiste. Quant à Pathy Tshindele, un autre *Kinois*, il a également réalisé en 2017 une performance dans l'une des artères gravement détériorées de la capitale³¹. (FIG. 19) Tshindele est assis sur un seau en plastique devant un énorme nid de poule rempli d'eau. Les voitures filent tout autour de lui. Puis il prend une canne à pêche et commence à pêcher, à la surprise et à la consternation des automobilistes et des piétons qui forment un attroupement autour du trou et font part à l'artiste de leurs remarques et de leurs questions. Sa performance montre en tant qu'acte de présence dans l'espace public de la ville que la critique politique et environnementale est rendue possible par l'absence active du trou. Parallèlement, elle indique que les manques peuvent faire place à de nouvelles possibilités et être suturés pour donner d'autres choses ou des mondes (urbains) potentiellement plus habitables.



FIG. 19, P. 109

29 Voir Kiripi Katembo (2015). *Transit-RDC*. Bruxelles: Africalia / Stichting Kunstboek.

30 Cité par Joseph Neshvatal dans la publication en ligne *Hyperallergic* du 9 août 2015: « Photographer Kiripi Katembo, Master of Reflection, Dies at 36. » (<https://hyperallergic.com/228619/photographer-kiripi-katembo-master-of-reflection-dies-at-36/>).

31 La performance peut être vue sur la page Facebook du collectif d'artistes de Tshindele, *Collectif Eza Possible* (message-vidéo du 2 novembre 2017 – <https://www.facebook.com/1283861987/videos/10213958501138326/>).

den van deze koloniale ruïnes onder de loep te nemen. Dergelijke benadering bracht niet alleen de poëzie aan het licht die soms verscholen zit in de pokdalige huid van de stad, maar voor de kunstenaar was het ook een manier om 'te ijveren voor een gezondere leefomgeving en via beelden aan de kaak te stellen wat de inwoners van Kinshasa als lotsbestemming zien.'³⁰

De street performances van KINACT COLLECTIVE en Eddy Ekete (die ook deelneemt aan *Congoville*) liggen in dezelfde lijn maar ze hebben wel een meer openlijk activistisch standpunt. En Pathy Tshindele, ook uit Kinshasa, deed ooit, in 2017, een street performance op een van de zwaar gehavende centrale lanen van de hoofdstad.³¹ (FIG. 19) Tshindele zit op een plastic emmer voor een enorme put vol water in de weg. Auto's rijden rakelings langs hem heen. Dan neemt hij een vislijn en begint te vissen, tot verbazing en ontzetting van de autobestuurders en voetgangers die samentroepen rond de put en opmerkingen en vragen roepen naar de kunstenaar. Zijn performance als *acte de présence* in de publieke ruimte van de stad toont aan dat kritiek op politiek en milieu mogelijk zijn via de actieve afwezigheid van het gat. Tegelijk geeft ze aan hoe gebreken kunnen plaatsmaken voor nieuwe mogelijkheden en hoe ze gehecht kunnen worden tot iets anders binnen mogelijk beter bewoonbare (urbane) werelden.

Er zijn veel redenen waarom de artistieke praktijk van deze kunstenaars niet altijd de radicale metamorfose biedt die Lefebvres noodzakelijk acht om de omstandigheden van het mogelijke te realiseren.³² Niettemin zijn de Congolese kunstenaars heel gretig om de negatieve ruimte van het gat te verkennen. Ze weten hoe ze potentieel moeten ontlocken aan de holte en ze bedenken

30 Geciteerd door Joseph Neshvatal in de online publicatie *Hyperallergic* van 9 augustus 2015: 'Photographer Kiripi Katembo, Master of Reflection, Dies at 36'. (hyperallergic.com/228619/photographer-kiripi-katembo-master-of-reflection-dies-at-36/)

31 De performance is te zien op de Facebookpagina van Tshindele's kunstenaarscollectief, *Collectif Eza Possible* (videobERICHT van 2 november 2017 – www.facebook.com/1283861987/videos/10213958501138326/).

32 Op. cit., 106.

FIG. 19, P. 109

De nombreuses raisons peuvent expliquer pourquoi la pratique de ces artistes n'apporte pas toujours la métamorphose radicale que Lefebvre juge nécessaire pour réaliser les conditions du possible³². Néanmoins, les artistes congolais sont très désireux d'explorer l'espace négatif du trou. Ils savent comment se servir de cet espace et inventer de nouveaux mots pour contourner la rhétorique de développement institutionnel usée de la ville, soulignant à la place la possibilité d'action et de suture verticale qu'offre le trou, depuis le fond.

En fin de compte, cette tentative d'offrir des possibilités suturantes et d'imaginer ainsi un futur alternatif nécessite toujours un retour à ce pays étranger qu'est le passé, et en particulier le passé de cette histoire coloniale complexe, dont les fantômes, ainsi que le montrent l'exposition et le projet *Congoville* nous hantent encore obstinément. Comme le montre la diversité des œuvres montrées, il n'existe pas de voie unique, claire, pour illuminer la matière sombre qui se cache dans l'histoire (post)coloniale violente rapprochant et séparant l'Europe et l'Afrique. Mais en indiquant une voie pour entamer l'inventaire des traces partagées, y compris l'inventaire des trous dans nos propres biographies d'anciens colonisateurs, cette production artistique, plutôt que de générer simplement une dynamique coloniale, « soigne », repense et réoriente de manière créative les assemblages du passé qui continuent d'influencer si fortement le présent. L'œuvre de ces artistes contribue ainsi à conjurer le mauvais sort des réalités en miroir de Congoville/Putuville, qui nous paralysent depuis si longtemps.

32 Lefebvre. Op. cit., 106.

* Je tiens à remercier Pieter Boons, Elaine Sullivan et surtout Thomas Hendriks pour leurs commentaires de fond sur une version antérieure de ce texte.

een nieuw vocabularium om de holle retoriek van institutionele ontwikkeling die de staat hanteert, te omzeilen. In plaats daarvan leggen ze de klemtoon op de mogelijkheid tot actie en opwaartse hechting die het gat biedt, van de grond af.

Uiteindelijk heeft deze poging om verbindende mogelijkheden aan te bieden en zo een alternatieve toekomst te bedenken een terugkeer nodig naar dat vreemde land dat verleden heet, zeker naar het verleden dat de complexe koloniale geschiedenis is. Want de fantomen van de geschiedenis blijven ons najagen, zoals de tentoonstelling en het boek bij *Congoville* aantonen. Zoals blijkt uit de diversiteit van de getoonde werken is er niet één enkele, duidelijke weg om het licht te laten schijnen op de donkere materie die sluimert in de vaak gewelddadige (post)koloniale geschiedenis die Europa en Afrika verdeelt en verenigt. Maar door een weg te tonen om aan de inventaris van gedeelde sporen te beginnen, met inbegrip van de inventaris van de gaten in onze eigen biografie als vroegere kolonisator, 'cureert', herdenkt en heroriënteert deze artistieke productie op een creatieve manier de assemblages van het verleden, die nog altijd een invloed uitoefenen op het heden. En dat is iets anders dan alleen maar een dekoloniserende dynamiek te genereren. Het werk van deze kunstenaars verbreekt zo de betovering van de spiegelende werelden van Congoville/Putuville die ons al zo lang verlammen.

* Ik wil graag Pieter Boons, Elaine Sullivan en vooral Thomas Hendriks bedanken voor hun inhoudelijke commentaar op een eerdere versie van deze tekst.

Nadia Yala Kisukidi

À Congoville,
les Belgo-Nègres*
n'ont jamais vu la lumière
du jour : un aller
(et retour) vers le passé

In Congoville zagen
de 'Belgo-Negers'*
nooit het daglicht:
een (terug)reis
in de tijd

Passé/Présent

Congoville est une ville souterraine qui hante toute ville du royaume de Belgique, qu'elle se trouve en territoire francophone ou néerlandophone. Le côté puissant de son histoire décrit l'émiettement d'un empire. Son côté tragique, lui, est fait de récits racontant l'humiliation des nègres belgo-congolais en territoire européen et africain: il est alors question de race, de mépris, d'amputation de mains et de langues, d'exil systématique, d'assassinats liés à l'indépendance.

Congoville est une ville double, une ville-miroir dans laquelle, une vie parallèle et dupliquée se déroule. À Congoville, la grandeur de la Belgique est un crime. L'arrogance de ceux qui demandent qu'on oublie les meurtres y déchaîne de violents souvenirs chez ceux qui n'arrivent pas à oublier. Le souvenir forge en effet des liens politiques: il réveille les esprits mais soutient aussi le militantisme actif contre l'oubli institutionnalisé.

Congoville est une ville opaque – diamétralement opposée à la transparence des villes de l'empire colonial. Dans sa *Poétique de la relation*, Édouard Glissant fait une distinction entre opacité et transparence. L'opacité ne se définit pas. Réclamer pour tous le droit à l'opacité, c'est « renoncer à ramener les vérités du monde à la seule mesure d'une seule transparence, d'un seul éclairage, qui seraient les miens et que j'imposerais⁰¹ » – et qui seraient donc aussi ceux du colonisateur. Dans son *Discours antillais*, Glissant parle de manœuvres d'évasion, de la façon dont, dans les Caraïbes, les hommes et les femmes noirs échappent aux pièges de leurs

* Léopold Sédar Senghor (1964). *Les Belges au Congo*. In *Liberté 1. Négritude et humanisme*. Paris: Éditions du Seuil. 124.

01 Conférence au sujet d'Édouard Glissant, dans le cadre du séminaire de l'Institut du Tout-Monde « Philosophie du Tout-Monde » (30 mai 2008, Paris, Espace Agnès B.). On en trouve un extrait contenant cette citation sur: <http://www.edouardglissant.fr/penseedelopacite.html>.

Verleden/Heden

Congoville is een ondergrondse stad. En die spookt rond in elke andere stad van het koninkrijk België, op Franstalige of Nederlandstalige bodem. De historische kracht van Congoville illustreert tegelijk het afbrokkelen van een imperium. Maar er zit ook een tragische kant aan, namelijk de verhalen over de vernedering van de Belgisch-Congolese negers op Europees en Afrikaans grondgebied – en dan gaat het over ras, over minachting, over het afhakken van handen en tongen, over systematische verbanning, over de moordpartijen bij de Onafhankelijkheid.

Congoville is een tweeledige stad, een spiegelstad waarin een gedupliceerd en parallel leven uitgespeeld wordt. De grootsheid van België is er een misdaad. De arrogantie van wie vraagt om moorddadigheid te vergeten veroorzaakt er woedende herinneringen bij wie niet kan vergeten. Herinnering smeedt immers politieke banden; herinnering doet geesten ontwaken maar schraagt ook actief militantisme tegen geïnstitutionaliseerde vergetelheid.

Congoville is een ondoorzichtige stad – dat staat haaks op de transparantie van de steden uit het koloniale rijk. In zijn *Poetics of Relation* maakt Édouard Glissant een onderscheid tussen ondoorzichtigheid en transparantie. Ondoorzichtigheid laat zich niet definiëren. Het recht op ondoorzichtigheid opeisen 'betekent dat je de waarheid van de wereld niet beperkt tot één enkele transparantie, die de mijne is en die ik wil opleggen'⁰¹ – en die dus ook die van de kolonisator is. In zijn *Caribbean Discourse* heeft Glissant het over ontwijkings-

* Léopold Sédar Senghor (1964). *Les Belges au Congo*. In *Liberté 1. Négritude et humanisme*. Paris: Éditions du Seuil. 124.

01 Lezing over Édouard Glissant, in de context van het seminarie van het Institut du Tout-Monde 'Philosophie du tout-Monde' (30 mei 2008, Parijs, Espace Agnès B.). Een fragment met dit citaat vind je op: <http://www.edouardglissant.fr/penseedelopacite.html>.

maîtres en se réfugiant dans les bois. « La forêt du marronage fut ainsi le premier obstacle que l'esclave en fuite opposait à la transparence du colon⁰². »

Congoville n'est pas une ville-refuge: elle ne fonctionne pas comme la forêt sombre qui regarde le pays aride et mis à nu de la plantation. C'est une ville parallèle, qui est incluse dans chaque ville belge et marquée par l'histoire coloniale. Un territoire unique partagé par deux mondes. L'opacité de Congoville implique aussi le dévoilement: ce qui est rectiligne s'en va soudain sur le côté. Les choses déraillent; les discours voyageant dans les villes de Belgique se heurtent les uns aux autres, révélant leur brutale falsification, leur folie et leur absurdité criminelle.

Deux dimensions temporelles apparaissent à Congoville: le passé et le présent. Congoville est effectivement la mémoire – une mémoire matérielle qui tisse et redessine l'espace et la géographie de toutes les villes belges sur la base de leur passé colonial.

Les années de présence belge au Congo depuis la fondation de l'État indépendant en 1885 jusqu'à l'indépendance en 1960 se présentent comme une série de cycles de violence⁰³. Tous en possèdent un calque sur le territoire belge: un monument, une industrie, une activité économique, un aménagement urbain particulier... Un calque est une copie⁰⁴. En dessin, le papier calque est utilisé pour reproduire un original. Le mot calque désigne aussi la traduction littérale d'un texte. On pourrait aussi faire référence à ce concept pour définir Congoville comme la représentation d'un espace-temps politique. En tant que ville parallèle,

02 Édouard Glissant (1996). *Le Discours antillais*. Paris: Seuil, 1981. 260.

03 Isidore Ndaywel è Nziem (2016). *L'invention du Congo contemporain. Tradition, mémoires, modernités*, V. 1. Paris: L'Harmattan. 141-171.

04 Un calque est un dessin reproduit sur du papier calque, du tissu, etc.

manoeuvres – de manier waarop zwarte mannen en vrouwen op de vlucht in de Cariben de valstrikken van hun meesters ontweken door het bos in te trekken. 'Het woud was voor de weggelopen zwarte slaaf het eerste obstakel dat hij opwierp tegen de transparantie van de plantagebezitter.'⁰²

Congoville is geen toevluchtsoord: het fungeert niet als het donkere woud dat uitkijkt over het schrale en gerooide land van de plantage. Het is een parallelle stad, die ingebed ligt in elke Belgische stad en die gekenmerkt wordt door de koloniale geschiedenis. Eén enkel territorium dat gedeeld wordt door twee werelden. Door zijn ondoorzichtigheid schuilt er in Congoville ook ontsporing: wat rechtstaat keert plots zijwaarts. De dingen raken het spoor bijster, het discours van de ene stad in België botst met dat van een andere, en zo wordt het brutale vervalsen, de waanzin en de criminele onzin ervan duidelijk.

In Congoville verschijnen twee tijdsdimensies: het verleden en het heden. Congoville is inderdaad het geheugen – een materieel geheugen dat de ruimte en de geografie van alle Belgische steden verweeft en hertekent op basis van hun koloniaal verleden.

De Belgische aanwezigheid in Congo, vanaf de oprichting van Congo-Vrijstaat in 1885 tot de onafhankelijkheid van Congo in 1960, ziet eruit als een reeks cycli van geweld.⁰³ Het Belgisch grondgebied draagt er nog altijd een gecalqueerde doorslag van: een monument, een industrietak, economische bedrijvigheid, een bepaalde stadsindeling... Een calque⁰⁴ is een kopie. Bij het tekenen wordt calqueerpapier of kalkpapier gebruikt om een origineel te reproduceren. In de taalkunde verwijst calque naar een woordelijke vertaling van een tekst. Je zou ook naar

02 Édouard Glissant (1996). *The Caribbean Discourse*, vertaald door J. Michael Dash. Charlottesville: University Press of Virginia. 83.

03 Isidore Ndaywel è Nziem, *L'invention du Congo contemporain. Tradition, mémoires, modernités*, Vol. 1 (Paris: L'Harmattan, 2016), 141-171.

04 Een calque is een op calqueerpapier, linnen enz. overgenomen tekening (Groot Woordenboek van de Nederlandse Taal van Dale).

Congoville est un immense calque urbain. Elle possède les mêmes artères, les mêmes avenues, les mêmes quartiers que n'importe quelle ville belge. Mais entre le squelette et les pierres de cette ville apparaît la violence dont le royaume s'est rendu coupable au Congo. Les pratiques terroristes coloniales utilisées en Afrique centrale transparaissent dans le souvenir de la cruauté modelant l'architecture, l'environnement, la toponymie, les frontières, l'organisation de l'activité, la délimitation de certaines régions. Ceux-ci ont à leur tour déterminé dans des villes comme Anvers, Gand et Bruxelles les possibilités de mobilité des gens, leur ont imposé l'invisibilité, voire une étiquette criminelle. Congoville est un nom désignant la mémoire spatiale de la cruauté qui colle au béton des villes belges: dans ces espaces, il est impossible d'échapper au souvenir de la colonisation. Sauf en refusant de voir ses traces historiques ou en ne les reconnaissant pas, en se promenant nonchalamment autour, comme si rien ne s'était passé. Comme si l'architecture, l'asphalte, entièrement « absorbés par le présent⁰⁵ » restaient muets.

Les deux stades du souvenir sont le passé et le présent. Congoville est un espace tangible dans lequel ces deux stades sont continuellement entrelacés. Comme Bergson l'écrit dans *Matière et mémoire*, la mémoire prend plusieurs formes. D'une part, elle fixe le passé. La mémoire accumule, rassemble, avale les événements de la vie comme un enregistreur⁰⁶. De l'autre, elle inscrit le passé pur dans le présent en sélectionnant les images-souvenirs qui incarnent non seulement notre intégration actuelle dans le monde (action, perception, attention, reconnaissance, etc.) mais aussi notre biographie et notre his-

05 Henri Bergson (2008). *Matière et mémoire*. Paris: PUF. 31.

06 Bergson. Op.cit. 86.

het begrip kunnen verwijzen om Congoville op te vatten als de representatie van een politieke tijdsruimte. Als parallelle stad is Congoville een immense urbane calque. En die bevat dezelfde aders, dezelfde lanen, dezelfde wijken als elke Belgische stad. Maar binnen de ribben en de stenen van deze stad zie je de reproductie van het geweld dat het koninkrijk pleegde in Congo. De koloniale terreur in Centraal Afrika vertaalt zich in de ruimtelijke herinnering aan die wreedheid. Die modelleerde de architectuur, het milieu, de toponymie, de grenzen, de organisatie van de activiteit, de afbakening van bepaalde regio's. Op hun beurt regelden zij in steden als Antwerpen, Gent en Brussel de bewegingsmogelijkheid van de mensen, maakten ze hen onzichtbaar of gaven ze hun een criminele stempel. Congoville is een naam voor de ruimtelijke herinnering aan de wreedheid die aan het cement van de Belgische steden kleeft: in deze ruimtes is het onmogelijk om te ontsnappen aan de herinnering aan de kolonisatie. Tenzij je weigert de historische tekens ervan te zien of tenzij je ze niet herkent. Dan loop je er nonchalant rond, alsof er niets gebeurd is. Alsof de architectuur, het asfalt dat 'in het heden is geabsorbeerd',⁰⁵ stil gebleven is.

De twee stadia van de herinnering zijn het verleden en het heden. Congoville is een tastbare ruimte, waarin deze twee stadia voortdurend met elkaar verweven zijn. Zoals Bergson in *Matière et mémoire* schrijft, neemt het geheugen verschillende gedaanten aan. Enerzijds houdt de herinnering het verleden vast. Het geheugen accumuleert, verzamelt, verslindt levensgebeurtenissen als een opnameapparaat.⁰⁶ Aan de andere kant schrijft het geheugen het pure verleden in het heden in, door herinneringsbeelden te selecteren die niet alleen onze huidige

05 Henri Bergson (2008). *Matière et mémoire*. Parijs: PUF. 31.

06 Ibid., 86.

toire individuelle. La conservation du passé, sa reproduction dans le présent: c'est le double exercice de la mémoire, c'est la manière dont passé et présent sont mêlés et entretissés.

Congoville renvoie donc à deux formes de souvenirs. D'un côté, le souvenir latent de la cruauté coloniale qui hante les pierres de la ville. Le souvenir qui stocke, conserve, enregistre en lui l'espace urbain, laissant à « chaque fait, à chaque geste sa place et sa date⁰⁷ » – comme si chaque ville possédait un inconscient spatial, fait d'une multiplicité de souvenirs. Et deuxièmement, une forme de souvenir actif qui imprègne le présent, à condition de se manifester à un esprit conscient – chaque souvenir refait alors surface. Quand on regarde un monument, un bâtiment, une façade dans une ville belge, les fantasmes du passé colonial réémergent également, ils se réveillent. La perception devient alors possible et ce regard les actualise. Toutes les horreurs qu'ils portent en eux sont ainsi perçues. Congoville serait alors à la fois la mémoire spatiale inconsciente et la mémoire active de la cruauté qui est reproduite sur les façades, les bâtiments, dès que les souvenirs refont surface.

À Congoville, les aiguilles de la montre semblent s'être arrêtées. Le temps reste figé à un stade qui mêle passé et présent. À première vue, cela ne semble pas être un lieu à partir duquel on peut re-penser la promesse, les futurs utopiques, la transformation du souvenir de la cruauté en une politique tournée vers demain. Rien ne peut être efficacement tiré du passé colonial – ni espoir ni projets. Le béton et les pierres nous rappellent cette impossibilité politique: sur les territoires des anciennes puissances impérialistes, il n'est pas

07 Bergson, *Op cit.* 86.

integratie in de wereld belichamen (actie, waarneming, aandacht, herkenning enzovoort), maar ook onze biografie en onze individuele geschiedenis. Het bewaren van het verleden, de reproductie ervan in het heden: dat is de tweeledige oefening van het geheugen, dat is de manier waarop verleden en heden verstrengeld en verweven raken.

Congoville verwijst dus naar twee vormen van herinnering. Ten eerste de latente herinnering aan de koloniale wreedheid die sluimert in de stenen van de stad. De herinnering die de stedelijke ruimte in zich opslaat, bewaart, registreert, geeft aan 'elk feit, elk gebaar, een plaats en een datum'⁰⁷ – alsof elke stad een ruimtelijk on-bewustzijn bezit, bestaande uit een veelheid aan herinneringen. En ten tweede, een vorm van actieve herinnering die het heden doordrenkt, op voorwaarde dat het zich manifesteert aan een bewuste geest – elke herinnering komt dan aan de oppervlakte. Wanneer je kijkt naar een monument, een gebouw, een gevel in een Belgische stad, komen de sluimerende fantasieën van het koloniale verleden weer naar boven. Ze ontwaken. Perceptie wordt dan mogelijk, en die blik actualiseert hen. Alle verschrikkingen die ze met zich meebrengen, worden waargenomen. Congoville zou dan zowel het ruimtelijk onbewuste zijn als de actieve herinnering aan de wreedheid die op de gevels, de gebouwen, wordt gereproduceerd zodra de herinneringen naar boven komen.

In Congoville lijken de wijzers van de klok gestopt. De tijd wordt er bewerkt door verleden en heden met elkaar te verweven. Op het eerste gezicht lijkt Congoville geen plek te zijn van waaruit je een belofte, een toekomstutopie, de transformatie van de herinnering aan de wreedheid kan herdenken

07 *Ibid.*, 86.



FIG. 20, P. 112

possible de transcender le souvenir de la violence coloniale. Pouvons-nous en rester là? La mémoire de Congoville appelle-t-elle à l'abolition de tous les rêves collectifs, à l'effondrement de tous les fondements possibles pour le futur? (FIG. 20)

Avenir

La question coloniale peut être abordée à partir de diverses politiques temporelles. Certaines ne se focalisent pas sur le passé et la violence qui va de pair, mais s'aventurent au contraire à dessiner de nouveaux rêves collectifs, des sentiers pour l'avenir. Ce sont parfois les coloniaux eux-mêmes qui ont imaginé ces idées dans les centres européens de l'impérialisme, à l'époque même de la colonisation. Le centre impérialiste devient alors un espace fracturé, un lieu où les choses se recourent. D'un côté, il s'agit d'un bastion de domination et de pouvoir colonial, de l'autre, d'une région qui offre des possibilités radicales aux colonisés pour peu qu'ils décident d'en investir une partie.

Le 6 octobre 1950, Léopold Sédar Senghor⁰⁸ a tenu à Anvers une conférence intitulée *La poésie négro-africaine*⁰⁹ pour les *étudiants* de l'Institut universitaire des sciences d'outre-mer (INUTOM), ex-École coloniale supérieure, fondée en 1920. Les bâtiments de l'Institut, qui a définitivement fermé ses portes en 1961, après l'indépendance, accueillent aujourd'hui les étudiants de l'université d'Anvers (UA), Campus Middelheim. Ce site est la parfaite illustration de Congoville: un lieu transparent consacré à la connaissance et des-

08 Voir Bas De Roo (GeheugenCollectief), *An Elite for Belgian Africa? The Colonial College of Antwerp (1920-1960)*, rapport commandé par le musée du Middelheim.

09 Le texte de la conférence a été publié en 1951 dans la lettre d'information des anciens de l'Institut sous le titre *Problèmes d'Afrique centrale*. Le texte a également été repris dans *Liberté 1, Négritude et humanisme* (op. cit., 159-172), sous le titre « Langage et poésie négro-africaine » – où l'on apprend qu'il a également été prononcé pendant la Deuxième biennale internationale de poésie à Knokke en 1954.

in een toekomstgerichte politiek. Niets kan effectief worden ontleend aan het koloniale verleden – geen hoop, geen plannen. Het beton en stenen herinneren ons aan deze politieke onmogelijkheid: op het grondgebied van de voormalige imperialistische machten is het niet mogelijk om de herinnering aan het koloniale geweld te overstijgen. Kunnen we het daarbij laten? Roept het geheugen in Congoville op tot de afschaffing van collectieve dromen, tot de ineenstorting van alle mogelijke principes voor de toekomst? (FIG. 20)

Toekomst

Je kan de koloniale kwestie benaderen vanuit diverse tijdsprincipes. Er zijn er die niet focussen op het verleden en het bijbehorende geweld. Zij wagen het om collectieve dromen uit te tekenen, en paden voor de toekomst. Het waren soms de kolonials zelf die deze ideeën in de Europese centra van het imperialisme uitgedacht hebben, nog tijdens de kolonisatie. Het imperialistische centrum wordt dan een verscheurde ruimte, een plek waar de dingen elkaar overlappen. Aan de ene kant is het een broeinest van koloniale overheersing en macht; aan de andere kant een gebied dat aan de gekoloniseerden radicale mogelijkheden biedt, als ze eenmaal beslist hebben om er deel van uit te maken.

Op 6 oktober 1950 hield Leopold Sédar Senghor⁰⁸ in Antwerpen een lezing met de titel '*La poésie négro-africaine*'.⁰⁹ Het publiek bestond uit de studenten van het Universitair Instituut voor de Overzeese Gebieden (UNIVOG), de voormalige Koloniale Hogeschool, die in 1920 werd opgericht. In de gebouwen van

08 Zie Bas De Roo (GeheugenCollectief), *An Elite for Belgian Africa? The Colonial College of Antwerp (1920-1960)*, een rapport in opdracht van het Middelheimmuseum.

09 De tekst van deze lezing werd in 1951 gepubliceerd in de nieuwsbrief van de alumni van het Instituut, met de titel '*Problèmes d'Afrique centrale*'. De tekst werd ook opgenomen in *Liberté 1, Négritude et humanisme* (op. cit., 159-172), met de titel '*Langage et poésie négro-africaine*' – daaruit blijkt dat de tekst ook uitgesproken werd tijdens de Tweede Biënnale van de Internationale Poëzie te Knokke in 1954.

FIG. 20, P. 112

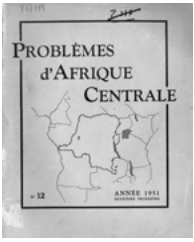


FIG. 21, P. 110

tiné à recevoir des étudiants, mais aussi lieu de construction de la prose coloniale. Corpus, textes et écrits des explorateurs et des missionnaires ont contribué ensemble à la création d'une bibliothèque approuvant la vision d'une Afrique différente, condamnée à être le négatif de l'Europe¹⁰. (FIG. 21)

Lorsque Léopold Sédar Senghor s'adresse aux étudiants de l'institut, il est déjà membre depuis cinq ans de l'Assemblée nationale française, où les colonies sont, depuis 1945, également représentées. L'intérêt de cette conférence réside dans sa double signification, à la fois esthétique et politique. Senghor commente effectivement les questions linguistiques, mais ce qui lui importe surtout, c'est l'avenir et le dépassement de la mission coloniale belge. La question de la poésie est une façon d'aborder la question des futurs politiques – d'un futur possible après la colonie.

Je voudrais m'arrêter un moment sur cette conférence et analyser la façon dont Senghor intègre la question du futur dans son analyse du colonialisme belge en Afrique et du devenir de l'empire européen. Les premiers mots du texte dénoncent l'« erreur des coloniaux ». Le programme d'enseignement et le cursus que les instituts coloniaux proposent à leurs étudiants omettent les langues africaines. L'étude de ces langues et de leur poésie est pourtant pertinente: elle déconstruit la réduction coloniale, qui fait d'un colonisé un corps sans statut subjectif. L'idée selon laquelle le colonisé ne peut être subjectivé – légitimée par le discours colonial – est remise en question par l'analyse du langage poétique. Étudier cette langue, c'est comprendre la subjectivité plus profonde qu'elle a tissée et créée. Comme Platon l'affirme dans le *Ban-*

¹⁰ Voir Valentin Mudimbe (1988). *The Invention of Africa*. Bloomington: Indiana University Press; Valentin Mudimbe (1994). *The idea of Africa*. Bloomington / Londres: Indiana University Press / James Currey.

het Instituut, dat de deuren voorgoed heeft gesloten in 1961 na de onafhankelijkheid, worden nu de studenten van de Universiteit Antwerpen (ua) Campus Middelheim verwelkomd. Deze locatie is de perfecte illustratie van Congoville: een doorzichtige plek gewijd aan kennis en bedoeld om studenten te ontvangen maar ook de bouwplaats voor koloniaal proza. Schriftelijk archiefmateriaal, teksten en geschriften van ontdekkingsreizigers en missionarissen droegen allemaal bij aan de creatie van een bibliotheek die de visie van een verschillend Afrika wilde bekrachtigen, als negatieve tegenpool van Europa.¹⁰ (FIG. 21)

Wanneer Léopold Sédar Senghor de studenten van het Instituut toespreekt, is hij al vijf jaar lid van de Franse Assemblée Nationale, waar sinds 1945 ook de kolonies vertegenwoordigd zijn. Het belang van deze lezing ligt in de dubbele betekenis ervan, op esthetisch én politiek vlak. Senghor bespreekt inderdaad taalkundige kwesties, maar waar hij vooral op doelt, is de toekomst en het te boven komen van de Belgische kolonisatie. De kwestie van de poëzie is een in steek om het over de toekomst te hebben – een mogelijke toekomst na het kolonialisme.

Ik wil graag even stilstaan bij deze lezing en analyseren hoe Senghor die kwestie inpast in zijn analyse van het Belgische kolonialisme in Afrika en van het koninkrijk binnen een Europese context. De eerste woorden van de tekst hekelen 'l'erreur des coloniaux', de vergissing van de kolonisten. De onderwijsprogramma's en het curriculum die de koloniale instellingen aan hun studenten aanbieden, maken de fout om geen Afrikaanse talen te onderwijzen. Nochtans is de studie van deze talen en van hun poëtica relevant, want zo wordt de koloniale

¹⁰ Zie Valentin Mudimbe (1988). *The Invention of Africa*. Bloomington: Indiana University Press; Valentin Mudimbe (1994). *The idea of Africa*. Bloomington/London: Indiana University Press/James Currey.

FIG. 21, P. 110

quet: « tout ce qui est cause du passage du non-être vers l'être pour quoi que ce soit, voilà en quoi consiste la fabrication (*poiësis*) est [...] »¹¹. Étudier une poétique implique de considérer un processus créatif. Par conséquent, la grande erreur des coloniaux est de n'avoir pas cru dans la puissance poétique, autrement dit, créative de la « race noire ».

Dans sa conférence, Senghor n'essaie pas seulement de réhabiliter le monde négro-africain comme élément de l'humanité. Il le fait en montrant comment la culture africaine a contribué au grand échange « donner-prendre », à la civilisation de l'universel. Il affirme, avant tout, que l'erreur véritable des colonisateurs est de n'avoir pas compris la signification réelle de leur mission même, du projet colonial. (FIG. 22)

Cette conclusion politique n'est pas explicitement mentionnée pendant la conférence du 6 octobre 1950. Elle transparait pourtant dans ce texte quand on lit et analyse celui-ci rétrospectivement, à la lumière d'une autre allocution prononcée par le même Senghor le 5 février 1951, intitulée *Les Belges au Congo*; Senghor était invité au Pen Club des écrivains belges de langue française. Si les coloniaux devaient rectifier leur erreur, c'était surtout parce que la colonisation belge était confrontée à un problème :

Voilà le problème majeur où je voulais en venir. Vous avez compris que le port ni l'usine ne le résolvait; qu'il ne suffisait pas de vaincre misère et maladie. J'irai plus loin, l'essentiel du problème se trouve au-delà des écoles secondaires classiques, dont vous êtes fiers à juste titre, au-delà de l'Université congolaise, que vous édifiez patiemment. Il est de permettre aux Congolais,

¹¹ Platon (2007). *Le Banquet*. Paris: Flammarion. 146 (traduction de Luc Brisson).



FIG. 22, P. III

reductie tenietgedaan – en die maakt van een gekoloniseerde een lichaam zonder een subjectieve status. De houding dat de gekoloniseerde onmogelijk kan gesubjectiveerd worden – dat wordt bekrachtigd door het koloniale discours – wordt ondermijnd door een analyse van de taal van de poëzie. Als je die taal onderzoekt, begrijp je de diepere subjectiviteit die gegeven en gecreëerd wordt door de taal. Zoals Plato in *Symposium* aan geeft: alle poëzie, de hele *poiësis* is de 'schepping of de passage van het niet-zijn in het zijn...'¹¹ Een poëtica bestuderen betekent een creatief proces bestuderen. De grote vergissing van de kolonisten is daarom dat ze niet in de poëtische – en dus creatieve – kracht van het 'zwarte ras' geloofden.

In zijn lezing probeert Senghor niet alleen de negro-Afrikaanse wereld te rehabiliteren als een onderdeel van de mensheid. Hij doet dat door te laten zien hoe de Afrikaanse cultuur heeft bijgedragen aan de grote uitwisseling van geven en nemen, aan de beschaving van het universele. Hij stelt vooral dat de echte fout van de kolonisten is dat ze de ware betekenis van hun missie zelf, van het koloniale project, hebben gemist. (FIG. 22)

Deze politieke conclusie wordt niet expliciet vermeld tijdens de lezing van 6 oktober 1950. Toch komt ze in deze tekst aan de oppervlakte, als je er achteraf op terugkijkt met de kennis van en andere toespraak, die Senghor op 5 februari 1951 hield. De titel daarvan was 'Les Belges au Congo'; Senghor was te gast bij de Pen Club van Franstalige Belgische schrijvers. Als de kolonisten hun fout moeten rechtzetten, dan is dat vooral omdat de Belgische kolonisatie met een probleem wordt geconfronteerd:

'Dat is het grote probleem waartoe ik wilde komen. U heeft begrepen dat een haven of een fabriek dat niet kan

¹¹ Platon (2007). *Le Banquet* (tr. Fr. Luc Brisson). Paris: Flammarion. 146.

FIG. 22, P. III

une fois résolus les problèmes économiques et sociaux de 1951, d'exercer librement leur activité générique d'homme. D'hommes concrets, définis dans le temps et l'espace, de Nègro-Belges de 1951¹².

La promotion humaniste du nouveau Congolais, centrale dans le discours de 1951, défend l'émergence d'une civilisation métissée¹³, rendue possible *de facto* par l'entreprise coloniale: les « nouveaux nègres congolais », seront des Nègro-Belges. Le métissage de la négritude et de l'identité belge ne peut pas être fondé sur des considérations quantitatives (techniques et économiques) – il a besoin d'une poétique. Il est donc facile de comprendre pourquoi l'étude de la poésie africaine doit occuper une place centrale dans le programme des universités coloniales: elle doit soutenir une politique culturelle large de métissage, de création civilisationnelle. De même que les Nouveaux Nègres ont pu arriver à s'épanouir en territoire français, ils doivent aussi fleurir sur le territoire belge et être autorisés à y « exercer leur activité générique d'homme et de femme¹⁴ ».

A posteriori, l'importance de la conférence d'octobre 1950 apparaît donc clairement. Senghor prône la transformation du projet de civilisation coloniale en un rêve cosmopolite. Alors que la colonisation belge exigeait un quota minimal d'individus assimilés, un nouveau rêve devait germer, celui d'une civilisation métis universelle, totale, qui conduirait à des « Belgo-Nègres » – de Nouveaux Nègres ayant assimilé la Belgique sans être assimilée par elle. « Assimiler sans être assimilé¹⁵ », écrivait Senghor en 1945: le métissage est une contre-politique qui s'oppose diamétralement à la

12 Léopold Sédar Senghor (1964). Op. cit., 124.

13 Comme cela a été montré par Gary Wilder (2015), *Freedom Time. Negritude, Decolonization and the Future of the World*. Durham et Londres: Duke University Press). Senghor n'est pas un défenseur de la politique anticoloniale de libération nationale. C'est un penseur cosmopolite: l'essor de la civilisation universelle doit être au cœur de tout agenda politique ou social. Chez Senghor, les formes prises par la critique du colonialisme sont intégrées dans cet agenda.

14 Léopold Sédar Senghor (1964). Op. cit., 124.

15 Léopold Sédar Senghor (1964). Op. cit., 36-39: « Vues sur l'Afrique noire ou assimiler, non être assimilés ».

oplossen; het is niet genoeg om miserie en ziekte te overwinnen. Ik ga nog een stapje verder: de essentie van het probleem gaat verder dan de klassieke middelbare scholen, waar u terecht trots op bent, verder dan de Universiteit van Congo, die u zo geduldig uitbouwt. Het gaat erom dat Congolezen, zodra de economische en sociale problemen van 1951 opgelost zijn, vrij zouden zijn om hun generieke activiteit als mens uit te oefenen. Mannen en vrouwen van vlees en bloed, met hun specifieke plaats in tijd en ruimte, de negro-Belgen van 1951.¹²

Het humanistische pleidooi voor de nieuwe Congolese man, die centraal staat in de lezing uit 1951, verdedigt de opkomst van een *métis*-beschaving.¹³ Die werd de facto mogelijk gemaakt door het kolonialisme: de 'Congolese Nieuwe Negers' zullen 'Belgische Negers' zijn. De rassenvermenging van *négritude* en Belgische identiteit kan niet gebaseerd zijn op kwantitatieve (technische en economische) overwegingen – er is een poëtica voor nodig. Het is dus duidelijk waarom het bestuderen van Afrikaanse poëzie centraal moet staan in het curriculum van de koloniale universiteiten: er moet een brede culturele politiek van rassenvermenging komen, van de creatie van beschaving. Zoals de Nieuwe Negers op Frans grondgebied tot volle ontplooiing zijn kunnen komen, zo moeten ze ook op Belgisch grondgebied tot bloei komen en 'hun generieke activiteit als man en vrouw¹⁴ voortzetten.

In retrospect wordt zo duidelijk wat het belang is van de lezing van oktober 1950. Senghor verdedigt de mutatie van het koloniale beschavingsproject in een kosmopolitische droom. Terwijl de Belgische kolonisatie een minimaal quotum van geassimileerde individuen vereiste, was het nodig dat er een nieuwe

12 Léopold Sédar Senghor (1964). Op. cit., 124: 'Voilà le problème majeur où je voulais en venir. Vous avez compris que le port ni l'usine ne le résolvait; qu'il ne suffisait pas de vaincre misère et maladie. J'irai plus loin, l'essentiel du problème se trouve au-delà des écoles secondaires classiques, dont vous êtes fiers à juste titre, au-delà de l'Université congolaise, que vous édifiez patiemment. Il est de permettre aux Congolais, une fois résolus les problèmes économiques et sociaux de 1951, d'exercer librement leur activité générique d'homme. D'hommes concrets, définis dans le temps et l'espace, de negro-belges de 1951.'

13 Zoals aangetoond wordt in Gary Wilder (2015), *Freedom Time. Negritude, Decolonization and the Future of the World*. Durham en London: Duke University Press), is Senghor geen pleitbezorger van een antiekoloniale politiek van nationale bevrijding. Hij is een kosmopolitisch denker: de komst van de Universele Beschaving moet de kern zijn van elke politieke of sociale agenda. Bij Senghor is de kritiek op het kolonialisme ingebed in die agenda.

14 Léopold Sédar Senghor (1964). Op. cit., 124.



FIG. 23, P. 112

logique coloniale de l'assimilation. Une bonne compréhension de la poésie négro-africaine devient alors une condition *sine qua non* pour faire participer activement les colonisateurs belges à la métamorphose de leurs rêves civilisateurs en utopies cosmopolites concrètes¹⁶. (FIG. 23)

En un lieu central du colonialisme, Senghor esquisse la future politique postcoloniale. Ce qui compte le plus ici, c'est la façon dont il aborde la question coloniale. Il ne se concentre pas sur sa violence, mais sur les possibilités qu'elle offre. Il s'agit, du point de vue éthique et politique, d'une opération risquée. Mais son but est de faire du métissage un thème politique clé, à partir duquel nous pouvons construire, élaborer le futur du monde. L'idée politique du métissage crée une possibilité d'aller de l'avant malgré le poids des souvenirs. Peut-être Congoville n'est-elle rien d'autre que cela: une ville-métis en devenir, qui croît sur le terrain instable de cruels souvenirs coloniaux.

Propriété

Congoville pourrait puiser sa substance dans les rêves cosmopolites que les colonisés caressaient pendant la période coloniale. Il faudrait alors cesser de la regarder sous l'angle des calques ou de la reproduction de la violence coloniale dans l'architecture des grandes villes belges, mais plutôt considérer l'avenir métissé de ces dernières. Un futur sans retour. Une renaissance pour un renoncement: le royaume reconnaîtrait sa négritude et cesserait de se considérer comme blanc. L'idée du mélange de races – certes chargée d'ambiguïtés et difficile à manier d'un point de vue conceptuel¹⁷ – ne s'est pas encore

16 Au début des années 1950, Léopold Sédar Senghor ne parle pas d'indépendance. Concernant la colonisation française, il défend une plus grande autonomie des colonies africaines au sein de l'Union française, le nouveau système qui règle la relation entre la Quatrième République française et les colonies de 1946 à 1958 (voir à ce propos Janet Vaillant (2006). *Vie de Léopold Sédar Senghor*. Paris: Karthala-Sephis. 291. Voir aussi Gary Wilder (2015). *Freedom time. Negritude, Decolonization and the Future of the World*. Durham et Londres: Duke University Press.

17 Alain Menil (2014). Inquiétant métissage. *Cahiers philosophiques*, 3(138): 108-120. Le métissage: une notion piège, entretien avec Jean-Loup Amselle. In Nicolas Journet (Ed.). (2002). *La culture. De l'universel au particulier*. Auxerre: Éditions Sciences Humaines. 329-333.

droom zou ontkiemen: die van een totale, universele *métis*-beschaving, die tot 'Belgo-Negers' zou leiden – Nieuwe Negers, die België hebben geassimileerd zonder erdoor geassimileerd te worden.¹⁶ 'Assimileren, zonder geassimileerd te worden',¹⁵ zo schreef Senghor in 1945: rassenvermenging is een contrapolitiek die pal ingaat tegen de koloniale logica van assimilatie. Een goed begrip van de negro-Afrikaanse poëzie wordt zo een noodzakelijke voorwaarde om de Belgische kolonisatoren actief te laten deelnemen aan de metamorfose van hun beschavingsdromen tot concrete kosmopolitische utopieën.¹⁶ (FIG. 23)

Op een centrale plek van het kolonialisme schetst Senghor het toekomstige postkoloniale beleid. Belangrijk is hier vooral de manier waarop de dichter de koloniale kwestie benadert. Hij focust niet op het geweld, maar op de mogelijkheden die door dat geweld geboden worden. Dat is, ethisch en politiek gezien, een riskante operatie. Maar het doel is om van rassenvermenging een belangrijk politiek vraagstuk te maken. Van daaruit kunnen we een toekomstige wereld opbouwen, uitwerken. Het politieke idee van rassenvermenging is een weg vooruit mogelijk maken ondanks de beladen herinneringen. Misschien is Congoville wel niets anders dan dat: een *métis*-stad in wording, op de onstabiele ondergrond van wrede koloniale herinneringen.

Bezit

Congoville zou zijn essentie kunnen ontleen aan de kosmopolitische dromen die de gekoloniseerden koesterden tijdens de koloniale periode. Dan moet Congoville niet langer beke-

15 Léopold Sédar Senghor (1964). Op. cit., 36-39: 'Vues sur l'Afrique noire ou assimiler, non être assimilés'.

16 In de vroege jaren vijftig sprak Léopold Sédar Senghor niet over onafhankelijkheid. In verband met de Franse kolonisatie komt hij op voor een grotere autonomie van de Afrikaanse kolonies binnen de Union française, het nieuwe wettelijke en politieke stelsel dat de relatie tussen de Vierde Franse republiek en de kolonies regelde van 1946 tot 1958 (zie hierover Janet Vaillant (2006). *Vie de Léopold Sédar Senghor*. Parijs: Karthala-Sephis. 291. Zie ook Gary Wilder (2015). *Freedom time. Negritude, Decolonization and the Future of the World*. Durham en London: Duke University Press.

FIG. 23, P. 112

traduite dans les anciens États impérialistes du début du XXI^e siècle par des engagements politiques institutionnels audacieux. Elle n'a jamais été soutenue nulle part par une politique gouvernementale ambitieuse qui défend l'antiracisme, le *blending* et le multiculturalisme, ou par l'émergence d'un projet politique créatif, ouvert, qui s'occupe de l'héritage colonial. Les futurs postcoloniaux européens sont la négation criante de l'utopie cosmopolite. Au lieu de cela, ils sont touchés par la mélancolie, car l'Europe continue à regretter la perte de son pouvoir et jette un regard nostalgique sur son hégémonie mondiale révolue¹⁸.

Paul Gilroy a élaboré un cadre théorique pour la « mélancolie postcoloniale », qui atteint si fortement l'ancienne Europe impérialiste. Ce faisant, il s'adresse en priorité à la Grande-Bretagne. Dans le domaine politique, cette mélancolie y a conduit, de la fin du XX^e siècle au XXI^e siècle, à la résurgence d'un discours qui associe race, identité et culture. Ce discours a obtenu l'adhésion de toutes les forces du spectre politique institutionnel, qu'elles soient conservatrices ou libérales, des forces encore confortées par la politique sécuritaire et la guerre contre le terrorisme. L'idée d'« identité britannique » est la norme autour de laquelle les problématiques entourant la migration, la criminalité, la politique étrangère, le multiculturalisme, l'enseignement et la représentation démocratique sont définies et résolues¹⁹. Face à une telle mélancolie postcoloniale et à la rigidité idéologique du discours sur la race, le rêve cosmopolite d'un avenir « métis » se brise et disparaît de l'horizon des possibles dans les anciennes métropoles²⁰.

- 18 Paul Gilroy (2004). *Postcolonial melancholia*. New York: Columbia University Press.
- 19 Vron Ware (2009). Mélancolie postcoloniale. Qui se préoccupe de l'identité nationale? In Carlos Agudelo, Capucine Boidin et Livio Sansone (Eds), *Autour de l'« Atlantique noir »*. Une polyphonie de perspectives. Paris: Éditions de l'IHEAL. 185.
- 20 Paul Gilroy (2004). *Postcolonial melancholia*. New York: Columbia University Press. p. 1: « Multicultural society seems to have been abandoned at birth. »

ken worden op basis van calques, of het reproduceren van koloniaal geweld in de architectuur van de grote Belgische steden. Dan gaat het eerder over een *métis*-toekomst. Een onomkeerbare toekomst. Een wedergeboorte in plaats van een afwijzing: het koninkrijk zou haar négritude erkennen en zichzelf niet langer als wit beschouwen. Het idee van rasvermenging – weliswaar beladen met onduidelijkheden en conceptueel lastig te hanteren¹⁷ – heeft in de voormalige Europese imperialistische staten aan het begin van de eenentwintigste eeuw geen neerslag gevonden in een gedurfd en institutioneel politiek engagement. Nergens en nooit is de idee ondersteund door ambitieus regeringsbeleid dat opkomt voor antiracisme, *blending* en multiculturalisme; of voor het ontstaan van een open, creatief en politiek project dat zich bezighoudt met het koloniale erfgoed. Europese postkoloniale toekomstbeelden zijn de vernietigende ontkenning van de kosmopolitische utopie. In plaats daarvan worden ze getroffen door melancholie, omdat Europa blijft rouwen om het verlies van zijn macht, en bovendien nostalgisch terugkijkt naar zijn uitgestorven wereldwijde hegemonie.¹⁸

Paul Gilroy heeft een theoretisch kader gemaakt voor de 'postkoloniale melancholie' waardoor het vroegere imperialistische Europa zo geplaagd wordt. Hij richt zich daarbij vooral op Groot-Brittannië. Vanaf het einde van de twintigste eeuw tot de eenentwintigste eeuw heeft die melancholie politiek gezien geleid tot de heropleving van een discours dat ras, identiteit en cultuur met elkaar verbindt. Dat discours wordt onderschreven door alle krachten binnen het institutionele politieke spectrum, of ze nu conservatief of liberaal zijn. En zij worden nog

- 17 Alain Menil (2014). Inquiétant métissage. *Cahiers philosophiques*, 3(138). 108-120; Le métissage: une notion piège, entretien avec Jean-Loup Amselle. In Nicolas Journet (Ed.). (2002). *La culture. De l'universel au particulier*. Auxerre: Editions Sciences Humaines. 329-333.
- 18 Paul Gilroy (2004). *Postcolonial melancholia*. New York: Columbia University Press.

Ce que Gilroy dit de la Grande-Bretagne s'applique certainement aussi à la France et, d'une autre manière peut-être, à la Belgique, qui est divisée par des conflits linguistiques et identitaires. Mais ce qu'il suggère clairement, c'est qu'aucun rêve cosmopolite n'est né des ruines de la colonie. Pareils rêves n'ont jamais non plus étayé les futurs politiques des anciennes métropoles. La conscience identitaire et la rancœur raciale se sont emparées des majorités européennes, qui se sont réappropriées les représentations ethniques imaginaires du sang, du sol et des racines. Néanmoins, certaines mutations urbaines observées dans les grandes villes cosmopolites européennes témoignent de formes très spécifiques de « convivialité²¹ ». Elles inventent dans le quotidien une « multiculturalité » composée des différents types de relations, de cohabitations, de coexistences, de compréhensions entre individus de diverses origines²². Cette multiculturalité populaire propose de nouvelles manières de vivre, de parler et d'occuper l'espace urbain. Il devient alors possible de créer de nouveaux rêves collectifs, d'imaginer de nouvelles attentes politiques pour l'avenir, plus ouvertes, plus créatives et plus tolérantes.

Congoville pourrait être l'incarnation de cette multiculturalité sur les ruines de l'empire colonial belge – bien plus que le seul souvenir de la pierre qui a été taillée par la terreur coloniale. Cette « multiculturalité » pourrait se proclamer la norme politique pour réfléchir sur la ville qui émergera des ruines de l'empire. Congoville désigne une utopie historiquement ancrée, réclamant la construction d'une société qui résiste à la structuration coloniale et raciale du territoire européen, car celui-ci est marqué par la violence historique.

21 Gilroy. Op. cit., p. XV.

22 James Cohen (2009). De la mélancolie postcoloniale à la multiculturalité: l'antiracisme selon Paul Gilroy. In Carlos Agudelo, Capucine Boidin et Livio Sansone (Eds), *Autour de l'« Atlantique noir »*. Une polyphonie de perspectives. Paris: Éditions de l'IHEAL. 196: « L'utopie d'une société "au-delà de la "race", donc au-delà du racisme, est pour lui [Gilroy] une utopie concrète, puisque cette société existe déjà en germe dans les grandes villes cosmopolites européennes – Londres tout particulièrement – où se forge dans la vie quotidienne une "multiculturalité" faite de cohabitation et de contacts quotidiens entre personnes de toutes origines et références culturelles. »

versterkt door het veiligheidsbeleid en de War on Terror. De 'Britse identiteit' is de norm waarop vraagstukken rond migratie en immigratie, criminaliteit, buitenlands beleid, multiculturalisme, onderwijs en democratische vertegenwoordiging... vorm krijgen en opgelost worden.¹⁹ Oog in oog met een dergelijke postkoloniale melancholie en de ideologische verstarring in het discours over ras gaat de kosmopolitische droom van een *métis*-toekomst stuk. In de oude moederstaten verdwijnt de droom, weg van de horizon der mogelijkheden.²⁰

Wat Gilroy zegt over Groot-Brittannië, geldt zeker ook voor Frankrijk en op een andere manier voor België, dat verdeeld is door interne taal- en identiteitsconflicten. Maar wat hij duidelijk suggereert is dat er geen enkele kosmopolitische droom is ontstaan uit de ruïnes van de kolonie. Zulke dromen hebben ook nooit de politieke toekomst van de voormalige moederstaten onderstut. Identiteitsbesef en raciale wrok hebben zich meester gemaakt van de Europese bevolking; zij hebben zich de etnische denkbeelden over bloed, bodem en wortels opnieuw toegeëigend. En toch vertonen bepaalde urbane mutaties in de grote Europese kosmopolitische steden zeer specifieke vormen van 'gezellige levenslust'²¹ (Gilroy). Ze vormen, in het dagelijks leven, een 'multicultuur', bestaande uit verschillende vormen van relaties, cohabitatie, co-existentie, verstandhouding tussen individuen van diverse oorsprong.²² Zo'n populaire multiculturaliteit toont nieuwe manieren van leven en praten. Daar wordt de stedelijke ruimte op een andere manier ingenomen. Zo wordt het mogelijk om nieuwe collectieve dromen te creëren, en nieuwe politieke toekomstverwachtingen uit te denken, die opener, creatiever en toleranter zijn.

19 Vron Ware (2009). Mélancolie postcoloniale. Qui se préoccupe de l'identité nationale? In Carlos Agudelo, Capucine Boidin and Livio Sansone (eds), *Autour de l'« Atlantique noir »*. Une polyphonie de perspectives. Paris: Éditions de l'IHEAL. 185.

20 Paul Gilroy (2004). *Postcolonial melancholia*. New York: Columbia University Press. p. 1: 'Multicultural society seems to have been abandoned at birth.'

21 Ibid., p. XV.

22 James Cohen (2009). De la mélancolie postcoloniale à la multiculturalité: l'antiracisme selon Paul Gilroy. In Carlos Agudelo, Capucine Boidin et Livio Sansone (Eds), *Autour de l'« Atlantique noir »*. Une polyphonie de perspectives. Paris: Éditions de l'IHEAL. 196: « L'utopie d'une société "au-delà de la "race", donc au-delà du racisme, est pour lui [Gilroy] une utopie concrète, puisque cette société existe déjà en germe dans les grandes villes cosmopolites européennes – Londres tout particulièrement – où se forge dans la vie quotidienne une "multiculturalité" faite de cohabitation et de contacts quotidiens entre personnes de toutes origines et références culturelles. » (De utopie van een samenleving die de het "ras", en dus het racisme overstijgt is voor hem [Gilroy] een concrete utopie, want zo'n samenleving krijgt al vorm in de grote kosmopolitische steden in

Nous devrions tracer des nouveaux plans urbains, idéalistes, pour la Belgique; des plans à même d'établir un lien entre ceux les revenants, les anciens esprits qui y errent encore, et les nouveaux habitants, qui ont commencé à bâtir le présent. Ce nouvel espace doit faire coïncider l'engagement moral, politique et militant, mais aussi des formes architecturales et organisationnelles humaines, investies de nouvelles attentes cognitives, esthétiques et émotionnelles pour l'avenir.

L'histoire des idées occidentale regorge d'utopies urbaines. Il serait difficile de résumer cette longue tradition d'idées, dont beaucoup ont cherché à critiquer le déploiement anarchique, spontané ou tyrannique des structures sociopolitiques. Congoville incarne en effet d'innombrables formes d'écrasements et d'entêtements, dont on ne se distancie pas facilement. Comment pouvons-nous rêver un endroit déterminé alors qu'à l'arrière-plan, notre attention est constamment distraite par l'histoire actuelle et passée de violence et d'humiliation? Comment pouvons-nous envisager un futur pour les anciennes métropoles impérialistes si celles-ci crachent leur amertume raciale à la face des fils et des filles de l'immigration postcoloniale? Quel avenir politique pouvons-nous définir dans les anciens centres de pouvoir européens? Quels mots emploierons-nous pour les formuler quand les notions de « métissage », « de mélange de race », de « multiculturalisme » sont devenues des poids morts. Sur quoi nos rêves politiques vont-ils prospérer si le passé – opiniâtre comme il l'est – refuse de disparaître et que son écho continue sans fin à résonner dans la dureté de la pierre?

Congoville zou de stedelijke, materiële belichaming kunnen zijn van deze multicultuur op de ruïnes van het Belgische koloniale rijk – meer dan alleen maar de herinnering aan de steen die uitgehouwen werd door koloniale terreur. Deze 'multicultuur' zou zich kunnen uitroepen als de politieke norm om na te denken over de stad die de ruïnes van het wereldrijk zal innemen. Congoville duidt op een historisch verankerde utopie. Daarbij moet een gemeenschap opgebouwd worden die zich verzet tegen de koloniale/raciale structurering van de Europese territoria, want die zijn getekend door historisch geweld. We zouden dus nieuwe, idealistische stadsplannen voor België moeten uittekenen; en die moeten een verbinding maken tussen wie teruggekeerd is, de oude geesten die er nog ronddolen en de nieuwe inwoners, die aan het heden begonnen zijn. Er moet een ruimte komen die moreel, politiek en militant engagement, maar ook een menselijke architectuur en organisatievorm op elkaar afstemt, hoe beladen ze ook zijn met nieuwe cognitieve, esthetische en emotionele toekomstverwachtingen.

De westerse ideeëngeschiedenis is vervuld van allerlei stadsutopieën. Het lijkt moeilijk om deze lange traditie weer op te pikken. Veel van die ideeën waren een kritiek op de anarchistische, spontane of tirannieke uitrol van sociaalpolitieke organisaties. Congoville neemt immers verschillende vormen van verbrijzeling en koppigheid aan. En daar neem je niet gemakkelijk afstand van. Hoe kunnen we dromen op een bepaalde plek, terwijl op de achtergrond onze aandacht voortdurend afgeleid wordt door de voorbije en huidige geschiedenis van geweld en vernedering? Hoe kunnen we ons een toekomst voorstellen voor de voormalige imperialistische metropolen, als die hun

Europa – vooral in Londen. Daar krijgt een "multicultuur" al gestalte in het dagelijkse leven, bestaande uit cohabitatie en dagelijkse contacten tussen mensen met een diverse origine en cultuur.')

Congoville est une ville-mémoire, mais ce n'est pas un cimetière. Elle nous apprend que le passé est vivant et qu'il ordonne à l'avenir d'apparaître. Les morts, les fantômes, les esprits, les âmes perdues qui errent dans les bâtiments, les parcs et les monuments des anciennes métropoles tourmentent la conscience des vivants, auxquels ils se sentent apparentés. Ces derniers, les possédés, demandent impérativement une légitimation, afin d'ouvrir ainsi une porte, une voie, une brèche dans la solidité du béton.

raciale gal spuwen in het gezicht van de zonen en dochters van de postkoloniale immigratie? Welke politieke toekomst kunnen we uittekenen in de voormalige Europese machtscentra? Hoe moeten we dat onder woorden brengen? De begrippen 'diversiteit', 'rassenvermenging', 'multiculturalisme' zijn intussen dood gewicht. Waarop zullen onze politieke dromen gedijen, wanneer het koppige verleden weigert te verdwijnen en de echo ervan zich oneindig blijft uitbreiden in steenharde tegenzin?

Congoville is een stad van herinnering, maar het is geen begraafplaats. Ze leert ons dat het verleden leeft en dat er een toekomst is. De doden, de schimmen, de geesten, de verloren zielen die rondspoken in de gebouwen, de parken en de monumenten van de voormalige metropolen, kwellen het bewustzijn van de levenden, met wie ze zich verwant voelen. Die laatsten, de bezetenen, eisen dwingend verantwoording, om zo een deur, een pad, een breuk in het harde beton te openen.



Image d'archives avec légende originale: « Un groupe de notables du Congo belge et du Ruanda-Urundi en voyage d'études en Belgique, fleurissant le monument du roi Léopold II à Bruxelles », 1957 (Collection: AfricaMuseum, Tervuren; © AfricaMuseum, Tervuren; Photo: René Stalin pour Inforcongo).

FIG. 1

Archiefbeeld met origineel bijschrift: "Tijdens een studiereis in België brengt een groep notabelen uit Belgisch-Congo en Ruanda-Urundi hulde aan het monument van koning Leopold II in Brussel", 1957 (Collectie: AfricaMuseum, Tervuren; © AfricaMuseum, Tervuren; Foto: René Stalin voor Inforcongo).

Extraits du film *Albert et André visitent Bruxelles* de SOFIDEC (vers 08'16"), 1949 (Collection: Archives cinématographiques royales de Belgique © Cinematek/Memento Productions; Photo: Cinematek/Memento Productions).

FIG. 2

Screenshot uit de film *Albert et André visitent Bruxelles* van SOFIDEC (rond 08'16"), 1949 (Collectie: Cinematek Koninklijk Belgisch Filmarchief, Brussel; © Cinematek/Memento Productions; Foto: Cinematek/Memento Productions).

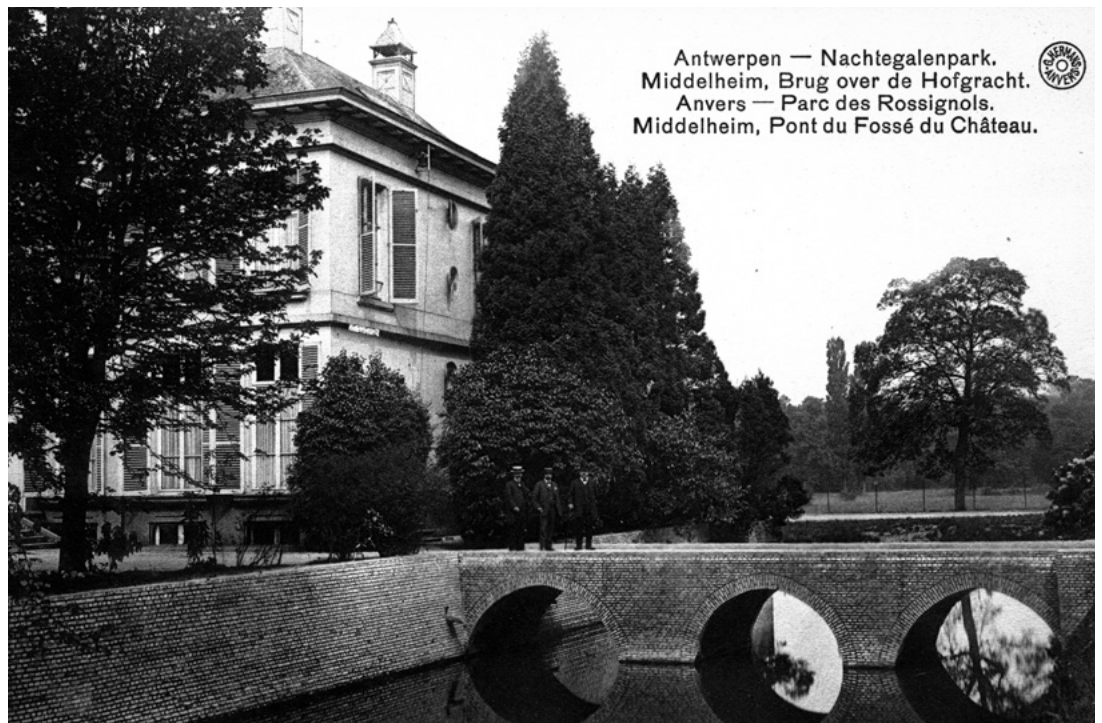


Image d'archives avec légende originale: « Un groupe de notables du Congo belge et du Ruanda-Urundi en visite au Musée royal de l'Afrique centrale », Tervuren, 1957 (Collectie AfricaMuseum, Tervuren; © AfricaMuseum, Tervuren; Photo: René Stalin pour Inforcongo).

FIG. 3

Archiefbeeld met origineel bijschrift: 'Een groep notabelen uit Belgisch-Congo en Ruanda-Urundi op bezoek in het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika', Tervuren, 1957 (Collectie AfricaMuseum, Tervuren; © AfricaMuseum, Tervuren; Foto: René Stalin voor Inforcongo).

Carte postale montrant le parc et le château du Middelheim, à Anvers, éditée par August Hermans (pont avec trois flâneurs anversois), vers 1920 (Collectie Stad Antwerpen/MAS; Photographie inconnu).

FIG. 4

Postkaart met het Middelheimpark en -kasteel in Antwerpen, uitgegeven door August Hermans (Brug met drie Antwerpse flâneurs), ca. 1920 (Collectie Stad Antwerpen/MAS; Fotograaf onbekend).



Maurice Mbikayi, *Mademoiselle Amputée*, 2019
(Galila's Collection; © L'artiste & Galila Barzilai
Hollander; Photo: Dillan Marsch).

FIG. 5

Maurice Mbikayi, *Mademoiselle Amputée*, 2019
(Galila's Collection; © De kunstenaar & Galila Barzilai
Hollander; Foto: Dillan Marsch).



FIG. 6

Carte postale du quartier de ouvriers de la Gécamines à Lubumbashi, vers 1970 (IRIS, Maison du Livre à Lubumbashi; Collection privée; Photo: Jean Katambayi & J. Kip).

Postkaart van de gecamin arbeiderswijk in Lubumbashi, ca. 1970 (IRIS, Maison Du Livre in Lubumbashi; Privécollectie; Foto: Jean Katambayi & J. Kip).

FIG. 7

Ibrahim Mahama, *Sans titre*, 2019 (Collection privée; © L'artiste & White Cube London; Photo: Timothy Schenck).

Ibrahim Mahama, *Untitled*, 2019 (Privécollectie; © De kunstenaar & White Cube London; Foto: Timothy Schenck).

L'UNION FAIT LA FORCE

TRAVAIL ET PROGRES

LA VOIX DU CONGOLAIS

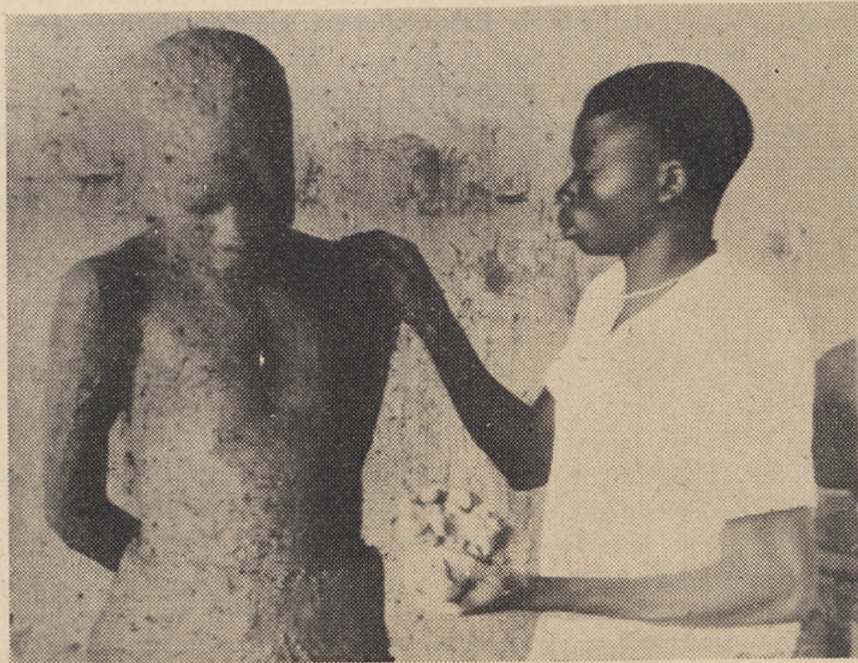
POUR LES CONGOLAIS

PAR LES CONGOLAIS

Rédacteur en chef :
A. R. BOLAMBA

Publiée sous le patronage de
J. M. DOMONT
Chef du bureau de l'Information pour Indigènes

Février 1952 — C. Ch. P. B. B. 202 — B. P. 3096 — Tél. 2462 Kalina



Voici Albert Mukeba, élève de l'Ecole d'Art de Tielen-Saint-Jacques, au Kasai, modelant une statue d'un martyr d'Ouganda.

FIG. 8

Couverture de *La voix du Congolais*, édité par Antoine Roger Bolamba, n° 02/1952 (Collection: Stad Antwerpen/ Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience (inv. n° B252870); © *La voix du Congolais*; Scan digital).

Cover *La voix du Congolais*, uitgegeven door Antoine Roger Bolamba, issue 02/1952 (Collectie Stad Antwerpen/ Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience (inv. nr: B252870); © *La voix du Congolais*; Foto: Digitale scan).



Photo d'un Congolais volant l'épée de Baudouin, roi des Belges, à Léopoldville le 29 juin 1960 (Collection Archiv Robert Lebeck; © Archiv Robert Lebeck; Photo Robert Lebeck).

FIG. 9

Foto van een Congolese man die het zwaard van Koning Boudewijn van België steelt in Leopoldville op 29 juni 1960 (Collectie Archiv Robert Lebeck; © Archiv Robert Lebeck; Foto: Robert Lebeck).



Kapwani Kiwanga, Installation *Flowers for Africa: Rwanda*, Art Basel Unlimited, 2019 (© Photo Carlos Marzia, Courtesy the artist and Goodman Gallery, Galerie Poggi, Galerie Tanja Wagner).

FIG. 10

Kapwani Kiwanga, Installatie *Flowers for Africa: Rwanda*, Art Basel Unlimited, 2019 (© Foto: Carlos Marzia, courtesy De kunstenaar & Goodman Gallery, Galerie Poggi, Galerie Tanja Wagner).



Sammy Baloji, *The Other Memorial*, 2015 (Collection Sindika Dokolo Foundation; © L'artiste et Galerie Imane Farès; Photo: Sammy Baloji).

FIG. II

Sammy Baloji, *The Other Memorial*, 2015 (Collectie Sindika Dokolo Foundation; © De kunstenaar en Galerie Imane Farès; Foto: Sammy Baloji).



FIG. 12

Vue aérienne de l'église du Christ-Roi pendant l'exposition universelle de 1930 (© Collection Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen; Photographie inconnu).

Een luchtopname van de Christus Koningkerk tijdens de Antwerpse Wereldtentoonstelling van 1930 (© Collectie Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen; Fotograaf onbekend).



FIG. 13

Yves Sambu, *Imperator Kadbitzoza*, Kinshasa, 2016, Vanitas Project (2010-2019) (© L'artiste & Collection Rietberg Museum; Photo: Yves Sambu).

Yves Sambu, *Imperator Kadbitzoza*, Kinshasa, 2016, Vanitas Project (2010-2019) (© De kunstenaar & Collectie Rietberg Museum; Foto: Yves Sambu).



Vue du bâtiment Forescom à Kinshasa, 1948
(Collection UWM Libraries, Wisconsin;
Photo: Robert L. Pendleton).

FIG. 14

Het Forescom-gebouw in Kinshasa, 1948 (Collectie
UWM Libraries, Wisconsin; Foto: Robert L. Pendleton).

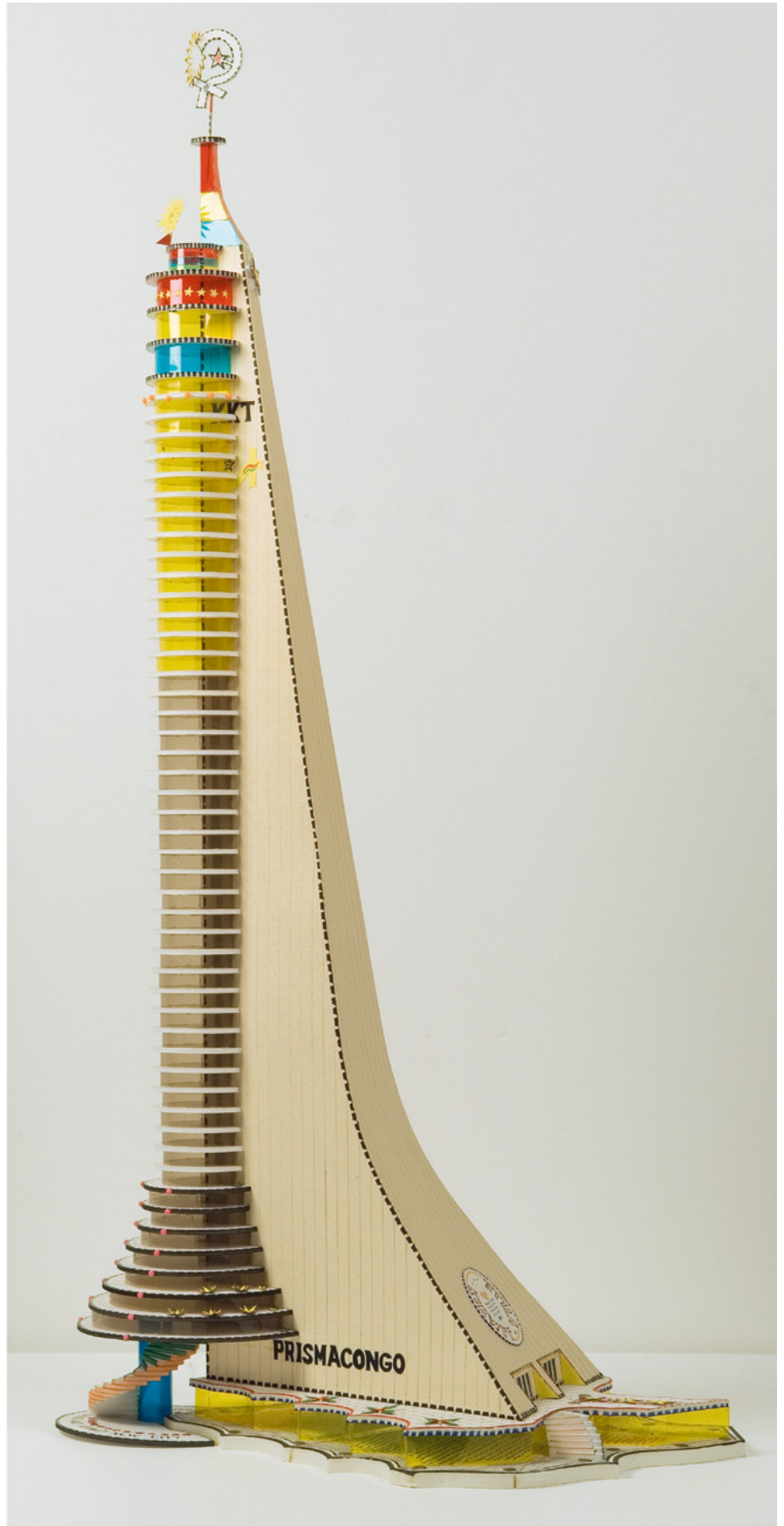


FIG. 16 Bodys Isek Kingelez, *Prismacongo*, 2000 (Collection et photo: Ferdinand Fabre).

Bodys Isek Kingelez, *Prismacongo*, 2000 (Collectie en foto: Ferdinand Fabre).



Bodys Isek Kingelez, *Atandel*, 2000
(Collection et photo: Ferdinand Fabre).

FIG. 17

Bodys Isek Kingelez, *Atandel*, 2000
(Collectie en foto: Ferdinand Fabre).



Sammy Baloji, Panneau publicitaire pour la campagne des Cinq Chantiers sur la place de l'Échangeur, commune de Limete, Kinshasa, 2013 (Collection privée © Autograph ABP; Photo Sammy Baloji).

FIG. 15

Sammy Baloji, Reclamepaneel voor de Cinq Chantiers-campagne aan de Place de l'Échangeur, Gemeente Limete, Kinshasa, 2013 (Privécollectie; © Autograph ABP; Foto: Sammy Baloji).

Sammy Baloji, Cielux OCPT (Office congolais de poste et télécommunication, dans le quartier Sans Fil) sur la Place de l'Échangeur, Commune de Limete, Kinshasa, 2013 (Collection privée; © Autograph ABP; Photo: Sammy Baloji).

FIG. 18

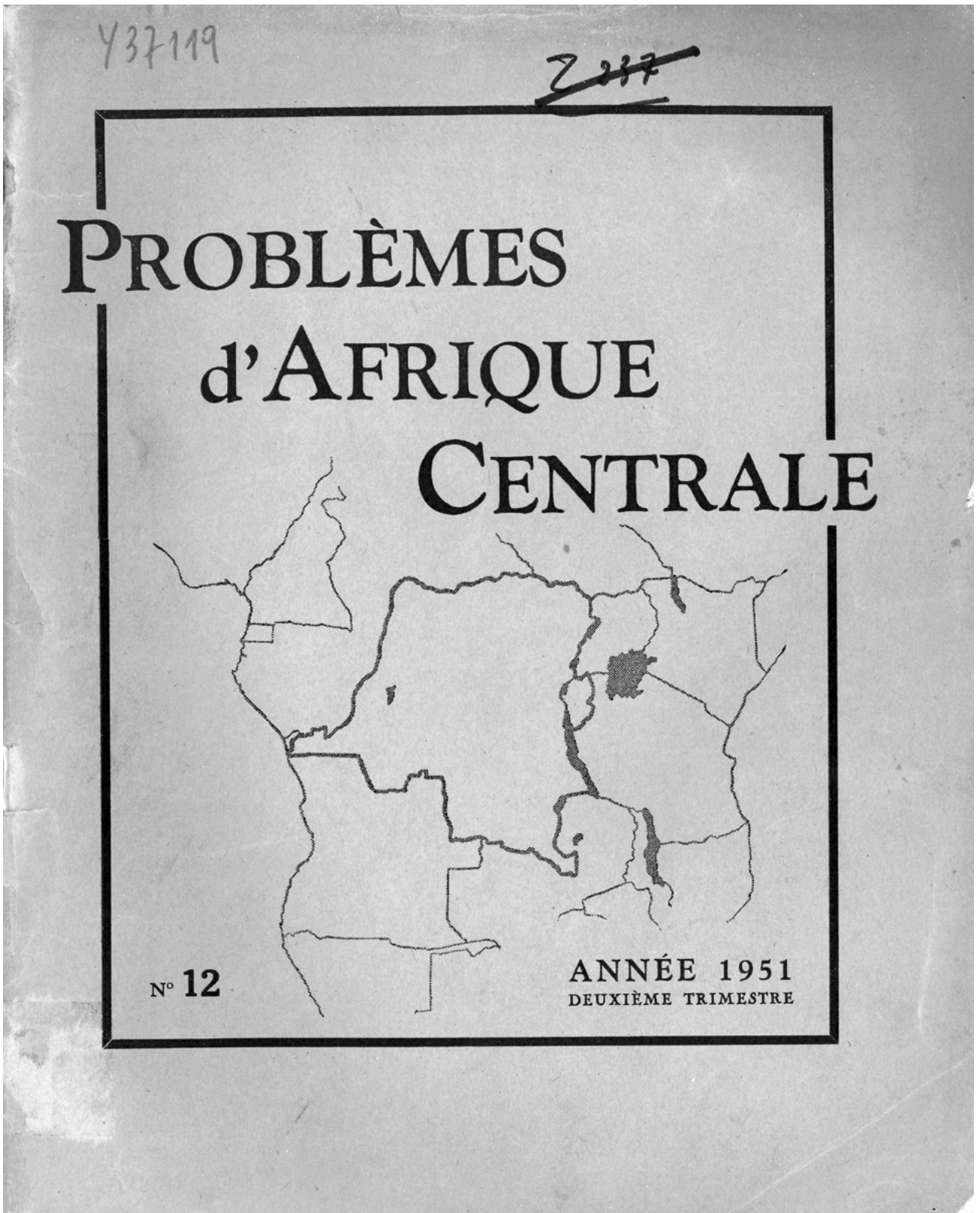
Sammy Baloji, Cielux OCPT (Office Congolais de Poste et Télécommunication, in de Sans Fil-wijk) aan de Place de l'Échangeur, Gemeente Limete, Kinshasa, 2013 (Privécollectie; © Autograph ABP; Foto: Sammy Baloji).



Pathy Tshindele, photo d'une performance de rue à Kinshasa, 2017 (Collection privée; © Pathy Tshindele; Photographe inconnu).

FIG. 19

Pathy Tshindele, beeld van een street performance in Kinshasa, 2017 (Privécollectie; © Pathy Tshindele; Fotograaf onbekend).



Couverture du magazine *Problèmes d'Afrique Centrale*, n° 12, 1951, avec le texte d'une conférence de Senghor à Anvers (Collection Bibliotheek KU Leuven; Scan digital).

FIG. 21

Voorpagina van het magazine *Problèmes d'Afrique Centrale* nr. 12, 1951, met de tekst van de lezing van Senghor in Antwerpen (Collectie Bibliotheek KU Leuven; Digitale scan).

LA POÉSIE NÉGRO-AFRICAINE

par Léopold Sédar SENGHOR



Léopold Sedar Senghor.

(Cliché « L'Afrique et le Monde ».)

DANS le jeune mouvement intellectuel africain, Léopold Sédar Senghor — dont nous avons le privilège de publier la remarquable conférence donnée à l'Institut universitaire, en octobre dernier — occupe une place de tout premier rang. Né à Joal (Sénégal), de parents modestes, en octobre 1906, il termina brillamment au lycée de Dakar les études qu'il avait commencées à l'école primaire puis au collège des Pères du Saint-Esprit. Titulaire d'une demi-bourse du Gouvernement Général, il fut envoyé à Paris, au Lycée Louis-le-Grand, où le mémoire qu'il rédigea à l'occasion de sa licence ès lettres fut tout naturellement consacré à « l'exotisme dans l'œuvre de Baudelaire ». Ayant, sur ces entrefaites, obtenu l'indispensable naturalisation française, il est le premier Africain qui ait préparé avec succès le concours de l'agrégation et, son service militaire terminé, commence sa carrière d'agrégé de grammaire au lycée Descartes, à Tours. En 1938, il est à Paris, au lycée Marcellin-Berthelot où, tout en enseignant, il poursuit ses études de linguistique négro-africaine à l'École des Hautes-Études et suit les cours de l'Institut d'Ethnologie dont il deviendra diplômé. Puis, tandis qu'il achève sa thèse de Doctorat ès Lettres, il enseigne la grammaire grecque, latine et française au lycée de Saint-Maur.

Parallèlement à cette activité professionnelle et studieuse, il n'a cessé de s'intéresser activement à l'essor intellectuel des Noirs. Dès 1934, il collabora à « L'Étudiant Noir », organe d'un groupe d'étudiants antillais résolus à rattacher les Noirs de nationalité et de statut français à leur histoire, leurs traditions et aux langues exprimant leur âme. En 1937, il prend part au Congrès de l'Évolution culturelle des Peuples coloniaux, où il fait une communication sur les causes profondes de la résistance de la bourgeoisie sénégalaise à l'école rurale populaire. Enfin, à la veille de la guerre de 1939, il participe à la rédaction d'un important cahier de la Collection « Présences » consacré à « L'Homme de Couleur », par la publication d'un significatif essai sur ce que le Noir apporte à la civilisation occidentale dans l'humanisme de demain. On connaît, à cet égard, la campagne qu'il n'a cessé de mener, avec un bel idéalisme humain, en faveur de l'idée du « métissage de civilisations ». C'est, à ses yeux, la conclusion logique, et la seule valable, de la colonisation.

Mobilisé dès le commencement des hostilités, Léopold Sédar Senghor fut fait prisonnier le 20 juin 1940 et envoyé en Allemagne où, épaulé d'ailleurs par une poignée de jeunes intellectuels noirs au nombre desquels figurent Henri et Robert Eboué, fils du célèbre Gouverneur de Brazzaville dont il devait plus tard devenir le gendre, il ne tarda pas à organiser la résistance anti-nazie dans tous les camps de prisonniers où il fut interné. Les nombreuses évasions qu'il réussit à combiner lui valurent d'être envoyé, en fin 1941, dans un commando de reprises saillies. Sa réforme étant survenue en 1942, c'est de là qu'il rentrera à Paris où il poursuivra son activité de résistant au sein de la C.G.T. clandestine et du Front National Universitaire.

Élu député du Sénégal et de la Mauritanie en octobre 1945, il voit plusieurs fois son mandat renouvelé et devient membre de la Commission Constituante dans les deux Assemblées Nationales, ce qui lui vaut notamment de revoir, au point de vue grammatical, le texte de la nouvelle Constitution française. Il siège en outre à trois reprises au sein de la délégation française à la Conférence de l'UNESCO, où il participe en qualité de vice-président de la délégation aux travaux de la 4^e Session. En juillet 1949 enfin, il est élu membre de l'Assemblée Consultative. En outre, depuis 1948, il occupe la Chaire de civilisation et de langues africaines à l'École Nationale de la France d'Outre-Mer.

Critique éminent, dont la collaboration aux revues est très importante et suivie, Léopold Sédar Senghor est aussi — et peut-être surtout — un poète de grand talent. Il a publié successivement « Chants d'Ombre » (1945), « Hosties Noires » (1948) et « Chansons pour Naëtt » (1950), ainsi qu'une abondante et très attachante « Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache » (1948) pour laquelle Jean-Paul Sartre a écrit une remarquable préface, qui analyse avec pertinence les caractéristiques de cette forme neuve du lyrisme universel. Il annonce d'autre part un nouveau recueil de poèmes : « Ethiopiennes », qui comportera notamment une très belle ode au fleuve Congo. Il s'agit d'une poésie faite de longs versets mélodieux, où s'exprime, suivant la définition du poète noir Aimé Patri, « le côté de l'âme noire qui correspond à la gravité et au recueillement plutôt qu'à l'exaltation et à la fureur extatique », ainsi que « l'acquiescement profond à toutes les puissances de la nature et de la vie humaine ».

A. G.

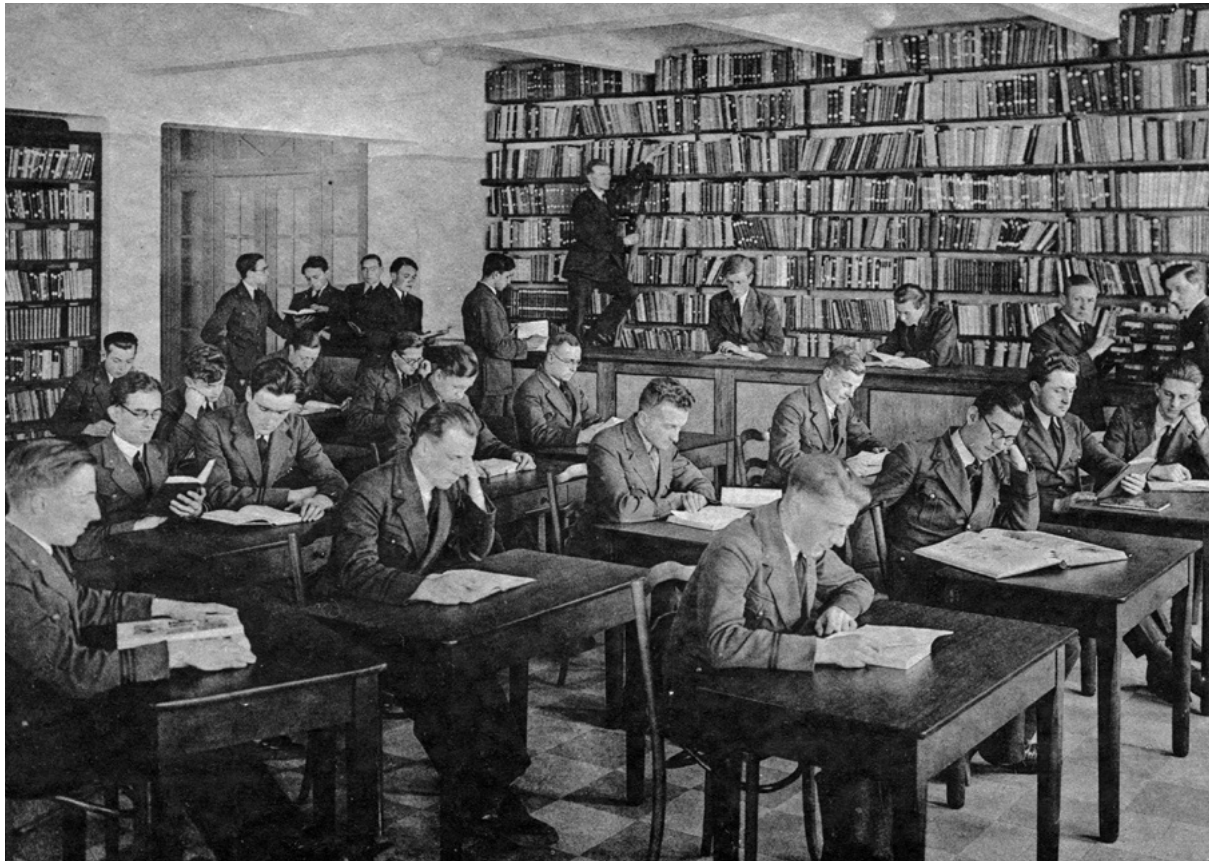


Photo d'archives de l'École coloniale supérieure d'Anvers, vers 1935 (Collection privée Bob Vermergh, Anvers; Photographie inconnu).

FIG. 20

Archieffoto van de Koloniale Hogeschool in Antwerpen, ca. 1935 (Privécollectie Bob Vermergh, Antwerpen; Fotograaf onbekend).

Photo d'archives de l'École coloniale supérieure d'Anvers, vers 1935 (Collection privée Bob Vermergh, Anvers; Photographie inconnu).

FIG. 23

Archieffoto van de Koloniale Hogeschool van Antwerpen, ca. 1935 (Privécollectie Bob Vermergh, Antwerpen; Fotograaf onbekend).

Bas De Roo

Master en colonisation ?
L'École coloniale supérieure
d'Anvers et ses héritages
(1920-2020)*

Masters in de kolonisatie?
De Koloniale Hogeschool
van Antwerpen en zijn
erfenissen (1920-2020)*

Sorana Munhya &
Léonard Pongo

La résistance congolaise
à l'Afrique belge ?
L'École coloniale supérieure
d'Anvers (1929-1960)

Congolese weerstand
tegen Belgisch Afrika?
De Koloniale Hogeschool
van Antwerpen (1920-1960)

INTRODUCTION

Comment les faits sont-ils assimilés par notre esprit ? Comment les connexions entre les différentes données produisent-elles une intelligence qui surpasse l'intellectuel mais conserve une dimension viscérale, créant ainsi un sentiment d'intuition ? L'intuition que quelque chose ne va pas et que la vérité se cache bien loin sous la surface ?

Ce sont des questions d'une extrême importance car elles constituent le cadre de l'intervention que les textes de Bas De Roo nous ont inspirée, à Léonard et à moi. Elles instaurent un nouvel équilibre entre faits et émotions.

Notre lecture du compte rendu historique de Bas De Roo nous a incités à chercher des témoignages, des citations et des données additionnels. Le but étant que, grâce aux images ainsi produites, le public puisse établir de nouvelles connexions qui lui permettront de questionner et de recontextualiser l'histoire de l'École coloniale supérieure.

Les citations ont été choisies de manière à mettre en perspective les événements évoqués par Bas De Roo. Quand une personne est mentionnée, nous indiquons éventuellement ses raisons supplémentaires pour aller travailler au Congo et signalons d'autres aspects de sa carrière. Quand il est question de ses contributions ou de ses réalisations, nous les situons dans le contexte de sa mission coloniale et nous nous posons la question de leur impact sur la population congolaise. En présentant des sources et des citations diverses, incitant souvent à remettre en question l'intégrité, les intentions et l'impact de la mission coloniale ainsi que l'importance de l'école pour celle-ci, notre intention n'est

pas d'annoncer une vérité unique et salvatrice, mais bien de modifier la vision du public en esquissant une réalité grise, parfois égocentrée. Une réalité dans laquelle le discours et les actes diffèrent parfois de manière inquiétante.

Nous avons cherché à intégrer au discours des témoignages provenant de diverses sources, de manière à briser un récit linéaire. Au début de notre « recueil », nous avons en outre placé une ligne du temps reprenant les événements historiques, les mouvements grassroots et les mobilisations qui ont compté dans l'histoire du Congo et illustrent l'action des Congolais. Cette ligne du temps et nos autres interventions visent à éclairer l'histoire de la résistance congolaise et les nombreuses oppositions qui se sont fait jour pendant l'époque coloniale, contribuant à remodeler l'approche coloniale des Belges. Nous voulons ainsi mettre en avant la résilience des populations congolaises et leur détermination à renverser le système.

L'accent est mis sur la résistance congolaise de la période comprise entre le règne de Léopold et la fin de la colonisation. La résistance et la répression ont été une constante pendant toute la durée de la mission civilisatrice belge, que l'École coloniale supérieure était censée faciliter. Ces données et ces voix dissonantes sont un encouragement à reconsidérer certains aspects, personnages et événements évoqués par Bas De Roo. L'histoire de la résistance congolaise et d'autres éléments de notre intervention remettent également en doute l'idée largement répandue selon laquelle il y aurait eu une rupture entre l'époque de Léopold et la période qui a suivi. La figure du roi est en réalité toujours restée présente dans l'histoire et l'imaginaire belges.

INLEIDING

Hoe worden feiten verwerkt door onze geest? Hoe zorgen de connecties tussen verschillende datagegevens voor een intelligentie die het intellectuele overstijgt maar toch een buikgevoel bewaart, en zo een gevoel van intuïtie creëert? De intuïtie die vertelt dat er iets mis is terwijl je voelt dat er diep vanbinnen een grond van waarheid schuilt.

Dat zijn belangrijke vragen omdat ze het framework zijn van de kanttkening die Léonard en ik maken bij de tekst van Bas De Roo. Ze construeren een nieuw evenwicht tussen feiten en emoties.

Onze lectuur van het historische verslag van Bas De Roo heeft ons ertoe aangezet om op zoek te gaan naar extra getuigenissen, citaten en kennis. Aan de hand van de beelden die op deze manier ontstaan kan het publiek nieuwe verbanden leggen. Zo kan onze bijdrage ook de geschiedenis van de Koloniale Hogeschool bevragen en opnieuw contextualiseren.

De citaten zijn zo gekozen dat ze specifieke gebeurtenissen in perspectief zetten. Wanneer een persoon uitgelicht wordt, wijzen we op eventuele bijkomende motieven om in Congo te gaan werken en brengen we ook andere aspecten in zijn carrière voor het voetlicht. De bijdrage of verwezenlijkingen van deze figuren plaatsen we in de context van hun koloniale opdracht en de impact ervan op de Congolese bevolking. We geven een inkijk in uiteenlopende bronnen en citaten. Die plaatsen vaak vraagtekens bij de integriteit, de intenties en de impact van hun missie en het belang van de Hogeschool. Het is niet onze bedoeling om één zaligmakende waarheid te verkondigen. We willen wel

de denkbeelden van het publiek bijstellen door een complexe, grijze, soms egoïstische realiteit te schetsen. Daar bestaat soms een bedenkelijk verschil tussen woorden en daden.

De getuigenissen komen uit diverse bronnen. Door ze doorheen de tekst op te nemen, doorbreken we het lineaire verhaal. Het begin is een tijdlijn met historische gebeurtenissen, grassroots-groeperingen en bewegingen die van belang waren in de geschiedenis van Congo; zij illustreren de dynamiek van de Congolezen. Zo wordt de geschiedenis van het Congolese verzet belicht, maar ook de negatieve reacties tijdens de koloniale tijd. Die hebben een belangrijke rol gespeeld in de veranderende koloniale aanpak van de Belgen. En ze werpen een licht op de veerkracht van de Congolezen en op hun vastberadenheid om het koloniale systeem omver te werpen.

De focus ligt op het Congolese verzet in de periode van de tijd van Leopold tot het einde van de kolonisatie. Verzet en repressie waren een constante tijdens de hele Belgische beschavingsmissie, die door Koloniale Hogeschool mogelijk moest gemaakt worden. Deze hints en dissonante tegenstemmen zijn een aanmoediging om bepaalde facetten, personages en gebeurtenissen in de tekst van Bas De Roo in een ander perspectief te bekijken. De geschiedenis van het Congolese verzet – en andere aspecten in onze interventie – stelt ook vragen bij het wijdverspreide verhaal dat er een breuklijn zou zijn tussen de tijd van Leopold en de tijd daarna. De figuur van Leopold is echter altijd aanwezig gebleven in de Belgische geschiedenis en visie.

Onze manier van werken stelt ook de vrijheid van de

Cette approche vise également à accroître la liberté du lecteur, qui peut agencer l'information comme il le souhaite et tirer ses propres conclusions. En adaptant la forme et le contenu du texte original, nous l'invitons à lire la version finale non pas comme un texte classique, mais comme un récit polyphonique.

LIGNE DU TEMPS DES RÉVOLTES DOCUMENTÉES DU CONGO

- 1893: exécution de Ngongo Lutete, suivie de la rébellion des Batetela
- 1895: rébellion des Batetela à Luluabourg (aujourd'hui Kananga)
- 1895-1906: révolte des Zande et des Boa
- 1897: mutinerie au sein de la « colonne Dhanis », expédition militaire commandée par Francis Dhanis, dirigée par Mwini Mohara et Kandolo
- 1900: mutinerie au fort de Shinkakasa, Boma
- 1900, 1901, 1903, 1904, 1910: révolte Babwa à Kabare (Sud-Kivu, Est-Congo)
- 1903: révolte des Bashi à Kabare (Sud-Kivu, Est-Congo)
- 1903, 1905: révolte des Mbuza à Mongala
- 1905-1920: rébellions au Sankuru
- 1905-1917: Kasongo Nyembo, leader des Luba au Katanga, dirige un soulèvement contre les autorités belges.
- 1919-1920: naissance des mouvements syndicaux et grèves parmi les employés de l'État et les fonctionnaires du gouvernement au sein de l'administration coloniale à Léopoldville (aujourd'hui Kinshasa). Naissance du mouvement pré-revolutionnaire garveyiste, dirigé par les artistes André

- Yéngo (fondateur des Congomen) et Wilson (un ouvrier noir américain des Huileries du Congo belge)
- 1921: Simon Kimbangu est arrêté à Nkamba, dans le Bas-Congo
- 1921-1957: 37 000 partisans de Kimbangu et leurs familles sont déportés dans des camps de relégation dans tout le pays.
- 1922: grève des ouvriers du port de Matadi (sous l'influence des ouvriers ouest-africains pense-t-on généralement).
- 1930: début du mouvement Kitawala (inspiré par le mouvement américain Watch Tower (témoins de Jéhovah), dirigé par le prophète Bushiri Lungundu), qui aboutira à la révolte du Masisi en 1944
- 1931: révolte des Mbinji Mbinji, dirigés par Ngwasi Nyagaza, contre l'occupation coloniale, le travail forcé, l'expropriation forcée et les impôts, dans la région montagneuse du Bushi.
- 1932: révolte de fermiers à Kwilu
- 1941: grève des mineurs à Élisabethville (aujourd'hui Lubumbashi)
- 1941: le 4 décembre, les ouvriers de l'UMHKA (Union minière du Haut-Katanga) partent en grève. Ils réclament une augmentation de salaire de 50 centimes en raison de la hausse du coût de la vie à Élisabethville (Lubumbashi). Les repréailles sont sanglantes: 48 mineurs congolais sont abattus.
- 1944: révolte Kitawala dans le Masisi (Nord-Kivu)
- 1944: grève de mineurs au Katanga et au Kasai suite à la dégradation des conditions de travail
- 1945: grève et révolte des dockers à Matadi (sous l'influence des ouvriers ouest-africains pense-t-on généralement).

lezer in vraag: hoe organiseert een lezer van een tekst de aan-geleverde informatie en hoe trekt hij zijn conclusies? Door de vorm en de inhoud van de originele tekst aan te passen vragen we een inspanning van de lezer om de eindversie niet als een klassieke tekst te lezen, maar als een meerstemmig verhaal.

TIJDLIJN VAN GEDOCUMENTEERDE OPSTANDEN IN CONGO

- 1893: executie van Ngongo Lutete, aanleiding van de Batetela-rebellie
- 1895: Batetela-opstand in Luluabourg (nu Kananga)
- 1895-1906: opstand van de Zande en de Boa
- 1897: muiterij in het leger van Dhanis onder leiding van de Mwini Mohara en Kandolo
- 1900: muiterij in het Shinkakasa-fort, Boma
- 1900, 1901, 1903, 1904, 1910: opstand van de Babwa in Kabare (Zuid-Kivu, Oost-Congo)
- 1903: opstand van de Bashi in Kabare (Zuid-Kivu, Oost-Congo)
- 1903, 1905: opstand van de Mbuza in Mongala
- 1905-1920: rebellie in Sankuru
- 1905-1917: Kasongo Nyembo, de leider van de Luba in Katanga, leidt een opstand tegen de Belgische autoriteiten.
- 1919-1920: ontstaan van vakbewegingen; stakingen onder overheidsbedienden en regeringsfunctionarissen binnen het koloniaal bestuur in Kinshasa. Opkomst van de pre-revolutionaire Garveyist-beweging, met als leiders de kunstenaars André Yéngo (stichter van Congomen) en Wilson (een zwarte Amerikaanse arbeider van de Huileries du Congo belge)

- 1921: Simon Kimbangu wordt gearresteerd in Nkamba, in Bas-Congo
- 1921-1957: 37.000 volgelingen van Kimbangu en hun families worden gedeporteerd naar opvangkampen over het hele land
- 1922: staking van havenarbeiders in Matadi (onder invloed van West-Afrikaanse arbeiders, zo wordt algemeen gedacht)
- 1930: begin van de Kitawala-beweging (geïnspireerd door de Amerikaanse Watch Tower-beweging), onder leiding van de profeet Bushiri Lungundu; resulteert in de opstand van de Masisi in 1944
- 1931: opstand van de Mbinji Mbinji onder leiding van Ngwasi Nyagaza tegen koloniale bezetting, dwangarbeid, gedwongen onteigening en belastingen in de Bushi-bergen
- 1932: opstand van landbouwers in Kwilu
- 1941: staking van mijnwerkers in Elisabethville (nu Lubumbashi)
- 1941: op 4 december gaan arbeiders van UMHKA (Union Minière du Haut Katanga) in staking. Ze vragen een loonsverhoging van 50 cent wegens de stijgende levensduurte in Elisabethville (Lubumbashi). De Belgische represailles zijn bloederig: 48 Congolese mijnwerkers worden neergeschoten.
- 1944: Kitawala-opstand in Masisi (Noord-Kivu)
- 1944: mijnstaking in Katanga en Kasai wegens de slechte werk-omstandigheden
- 1945: staking en opstand van dokwerkers in Matadi (onder invloed van West-Afrikaanse arbeiders, zo wordt algemeen gedacht)

Lien oublié, histoire oubliée

En 1876, le roi des Belges, Léopold II, fonde l'Association internationale africaine. Cette organisation pseudo-scientifique est chargée de mettre sur pied des expéditions militaires qui revendiquent en son nom des parties du bassin du Congo, en Afrique centrale. Le roi s'engage ainsi dans la course pour la conquête de l'Afrique, qui va déboucher à la fin du siècle sur l'occupation et le partage presque complets du continent par les Britanniques, les Français, les Allemands, les Portugais, les Espagnols et les Italiens. En 1885, Léopold II reçoit des autres colonisateurs et des grandes puissances l'autorisation d'implanter une colonie au Congo. Cela se passe en marge du célèbre congrès de Berlin, où les diplomates fixent les règles du jeu de la colonisation africaine. Mais au début du XX^e siècle, les critiques contre le régime pilleur et sanguinaire de Léopold II vont croissant⁰¹. Sous la pression internationale, le gouvernement belge reprend alors le contrôle de la colonie, en 1908. Pendant la Première Guerre mondiale, la Belgique se voit confier un mandat sur deux anciennes colonies allemandes, le Ruanda et le Burundi, qui seront désormais administrées comme un seul domaine. Au début des années 1960, les populations colonisées réclament avec succès la fin de la domination belge. Ces décennies de colonisation auront changé en profondeur le Congo, le Ruanda et le Burundi, mais aussi la Belgique⁰².

Une partie significative de l'histoire coloniale belge s'est jouée sur l'actuel Campus Middelheim de l'université d'Anvers. C'est en effet là que s'est installée, en 1920, l'École

* Ce chapitre est fondé sur le rapport commandé par le musée du Middelheim au bureau de projet Geheugen Collectief.

- 01 Bas De Roo. (2020). « L'État indépendant du Congo, une machine à piller au service d'un Léopold II impitoyable ? » In Idesbald Goddeeris, Amandine Lauro et Guy Vanthemsche (réd.), *Congo colonial. Une histoire en question*. Waterloo: Renaissance du livre.
- 02 Pour une bonne introduction à la manière dont la colonisation a également façonné la société belge, voir: Vincent Viaene, David Van Reybrouck et Bambi Ceuppens (réd.) (2009). *Congo in België: koloniale cultuur in de metropool*. Louvain: Universitaire Pers Leuven.

Vergeeten plaats, vergeten geschiedenis

In 1876 richtte de Belgische koning Leopold II de *Association Internationale Africaine* op. Die pseudowetenschappelijke vereniging zette militaire expedities op touw die stukjes van de Centraal-Afrikaanse Congoregio claimden in naam van Leopold II. Zo nam de Belgische koning deel aan de wedloop om Afrika, die aan het einde van de negentiende eeuw uitmondde in de bijna volledige bezetting en verdeling van het continent door de Britten, Fransen, Duitsers, Portugezen, Spanjaarden en Italianen. In 1885 verkreeg Leopold II de goedkeuring van de andere kolonistoren en toenmalige grootmachten om een kolonie uit te bouwen in Congo. Dat gebeurde in de marge van het beruchte Congres van Berlijn waar diplomaten de spelregels uitwerkten voor de kolonisatie van Afrika. Aan het begin van de twintigste eeuw nam de kritiek op Leopolds bloedige plunderbewind echter toe.⁰¹ Onder internationale druk nam de Belgische overheid in 1908 zijn kolonie over. Tijdens de Eerste Wereldoorlog verkreeg België ook controle over twee Duitse kolonies, Ruanda en Urundi, die daarna als één Belgisch gebied gerund werden. Aan het begin van de jaren 1960 dwong de gekoloniseerde bevolking met succes het einde van het Belgische bewind af. Decennia van kolonisatie veranderden Congo, Rwanda, Burundi én België ingrijpend.⁰²

Een niet onbelangrijk stuk van de Belgische koloniale geschiedenis speelde zich af op wat vandaag de Campus Middelheim van de Universiteit Antwerpen is. Vanaf 1920 huisde hier de Koloniale Hogeschool van België, in 1949 omgedoopt

* Dit hoofdstuk is gebaseerd op een rapport besteld door het Middelheimmuseum bij het historisch projectbureau Geheugen Collectief.

- 01 Bas De Roo. (2020). De Onafhankelijke Congostaat, plundermachine in dienst van een meedogenloze Leopold II? In Idesbald Goddeeris, Amandine Lauro & Vanthemsche (red.), *Koloniaal Congo. Een geschiedenis in vragen*. Antwerpen: Polis.
- 02 Een goede inleiding op de manier waarop de kolonisatie ook de Belgische maatschappij vorm gaf is: Vincent Viaene, David Van Reybrouck and Bambi Ceuppens (red.) (2009). *Congo in België: koloniale cultuur in de metropool*. Leuven: Universitaire Pers Leuven.

Photo avec reflet de la statue de Coquilhat (par Jacques de Lalaing)
au parc Albert, Anvers. (© photo: Léonard Pongo).

« Coquilhat fut une figure centrale dans les premières années de la campagne européenne en Afrique centrale. À partir de 1882, il travailla pour Stanley sous la bannière de l'Association internationale africaine (AIA). Sa mission consistait à repérer des endroits propices et à y bâtir des postes. Coquilhat finit par devenir vice-gouverneur général, une fonction qu'il occupa jusqu'à sa mort, en 1891, des suites de la dysenterie. Il était né à Liège et sa dépouille mortelle fut rapatriée à Anvers. En 1895, une statue (de la main du comte Jacques de Lalaing) fut érigée dans cette ville en son honneur. »

Traduit de l'anglais. Texte original: Stanard, Matthew G. (2019). *The Leopard, the Lion and the Cock: Colonial Memories and Monuments in Belgium*. Louvain: Leuven University Press. 212.



Foto met de weerspiegeling van het standbeeld van Coquilhat (door Jacques de Lalaing)
in het Albertpark, Antwerpen. (© Foto: Léonard Pongo).

‘Coquilhat was een centrale figuur in de vroegste jaren van de Europese campagne in Centraal-Afrika. Hij werkte vanaf 1882 in dienst van Stanley om posten te verkennen en op te zetten, onder de vlag van de Association Internationale Africaine (AIA). Coquilhat werd uiteindelijk vice-gouverneur-generaal. Hij bekleedde die functie totdat hij in 1891 overleed aan dysenterie. Hij werd geboren in Luik en zijn stoffelijk overschot werd gerepatriëerd naar Antwerpen. Daar werd in 1895 een standbeeld (van de hand van graaf Jacques de Lalaing) opgericht om hem te eren.’
Vertaald uit het Engels. Originele tekst in: Stanard, Matthew G. (2019). *The Leopard, the Lion and the Cock: Colonial Memories and Monuments in Belgium*. Leuven: Leuven University Press. 212.

coloniale supérieure, rebaptisée en 1949 Institut universitaire des territoires d'outre-mer (INUTOM), qui serait à son tour supprimé en 1962, après la fin de la colonisation. L'institut avait pour mission de former un corps d'élite de fonctionnaires chargés d'administrer les colonies belges. Ou, ainsi que le résumait Pierre Ryckmans – chef de l'autorité coloniale en tant que gouverneur général, puis professeur à l'École coloniale, de « Dominer pour servir »⁰³. Cette élite devait former la colonne vertébrale du gouvernement colonial et se composait d'hommes blancs drillés à la façon militaire, bénéficiant d'une formation à la fois pratique et académique, dotés des capacités de leadership nécessaires, qui considéraient comme leur vocation le fait de servir la « mission civilisatrice ».

⁰³ Pierre Ryckmans (1931). *Dominer pour servir*. Bruxelles: Librairie Albert Dewit.

DÉBUT ET FIN OFFICIELS DE L'HISTOIRE COLONIALE BELGE

1876	Le roi des belges, Léopold II (1835-1909), fonde l' <i>Association internationale africaine</i> .	1916	Pendant la Première Guerre mondiale, l'armée coloniale belge conquiert sur l'Allemagne les royaumes du Ruanda et du Burundi.
1885	Léopold II obtient la reconnaissance internationale de sa colonie personnelle, l'État indépendant du Congo.	1922	La Société des nations – ancêtre des Nations unies – fait du Ruanda-Urundi un mandat belge unique. Officiellement, la Belgique doit préparer ce dernier à l'indépendance, en pratique, les deux pays sont colonisés.
1908	Les critiques internationales à l'égard du régime de terreur instauré par Léopold II contraignent la Belgique à reprendre sous son autorité l'État indépendant du Congo. À partir de là, la colonie est nommée Congo belge.	1960	Fin de la colonisation au Congo.
		1962	Fin de la colonisation du Ruanda-Urundi. Le Rwanda et le Burundi continuent leur chemin en tant que pays distincts.

tot het Universitair Instituut voor de Overzeese Gebieden (UNIVOG), dat op zijn beurt werd opgedoekt in 1962 na het einde van de kolonisatie. Het instituut had als doel een elitekorps van ambtenaren op te leiden dat de Belgische kolonies moest besturen. 'Dominer pour servir', zoals Pierre Ryckmans – als gouverneur-generaal ooit hoofd van de koloniale overheid in Congo en nadien docent aan de Hogeschool – het samenvatte.⁰³ Die elite moest de ruggengraat vormen van de koloniale overheid en bestond uit militair gedrilde, zowel praktisch als academisch opgeleide witte mannen, met de nodige *leadership skills*, die het als hun roeping zagen om de zogeheten beschavingsmissie te dienen.

⁰³ Pierre Ryckmans (1931). *Dominer pour servir*. Bruxelles: Librairie Albert Dewit, 1931.

HET OFFICIËLE BEGIN EN EINDE VAN DE BELGISCHE KOLONIALE GESCHIEDENIS

1876	De Belgische koning Leopold II (1835-1909) richtte de <i>Association Internationale Africaine</i> op.	1916	Tijdens de Eerste Wereldoorlog veroverde het Belgische koloniale leger de koninkrijken Ruanda en Urundi op Duitsland.
1885	Leopold II kreeg internationale erkenning voor zijn privékolonie, de Onafhankelijke Congostaat.	1922	De Volkerenbond – de voorloper van de Verenigde Naties – maakte van Ruanda-Urundi één Belgisch mandaatgebied. Officieel moest België het gebied voorbereiden op onafhankelijkheid, in de praktijk werd het gekoloniseerd.
1908	Internationale kritiek op het terreurregime van Leopold II dwong België om de Onafhankelijke Congostaat over te nemen. De kolonie werd vanaf toen Belgisch-Congo genoemd.	1960	Einde kolonisatie Congo.
		1962	Afschaffing kolonisatie Ruanda-Urundi. Rwanda en Burundi gingen als aparte landen verder.

« Le nouvel organe fut chaleureusement accueilli dans toute l'Europe. Diverses personnalités allant des Rothschild au vicomte Ferdinand de Lesseps, constructeur du canal de Suez s'empressèrent d'envoyer des contributions. Les comités nationaux, dont le seul nom impressionnait, devaient être dirigés par des grands-ducs, des princes et d'autres têtes couronnées, mais la plupart ne virent jamais le jour. Le comité international se réunit néanmoins une fois au cours de l'année suivante, réélut Léopold comme président (en dépit de sa précédente promesse de ne plus assumer cette fonction), puis disparut. (...) S'il devait s'approprier quelque chose en Afrique, il ne le ferait que si tout le monde était convaincu que sa démarche était purement altruiste. Grâce à l'Association internationale africaine, il réalisa cet objectif de brillante façon. Le vicomte de Lesseps, pour sa part, décrivit les plans de Léopold I^{er} comme la "plus grande œuvre humanitaire de cette époque"⁰¹. »

01 Traduit de l'anglais. Texte original: Hochschild, Adam (1999). *King Leopold's Ghost*. Boston: First Mariner Books. 116 [*Les fantômes du roi Léopold: la terreur coloniale dans l'État du Congo, 1884-1908*; Paris: Tallandier, 2019.]

‘Het nieuwe orgaan werd in heel Europa warm onthaald. Allerhande prominenten – van de Rothschilds tot burggraaf Ferdinand de Lesseps, de bouwer van het Suezkanaal – haastten zich om bijdragen te sturen. De – indrukwekkende – nationale comités zouden worden geleid door groothertogen, vorsten en andere royals, maar de meeste zijn nooit van de grond gekomen. Het internationale comité kwam het jaar daarop wel een keer bijeen, herkoos Leopold als voorzitter, ondanks zijn eerdere belofte om die functie niet meer op te nemen, en vervolgens verdween het. (...) Als hij iets in Afrika in beslag zou nemen, kon hij dat alleen doen als hij iedereen ervan overtuigde dat zijn interesse zuiver onbaatzuchtig was. Daar slaagde hij op briljante wijze in dankzij de Association Internationale Africaine. Zo omschreef burggraaf de Lesseps de plannen van Leopold als “het grootste humanitaire werk van deze tijd”⁰¹.

01 Vertaald uit het Engels. Originele tekst in: Hochschild, Adam (1999). *King Leopold's Ghost*. Boston: First Mariner Books. 116.

Un regard sur l'école supérieure et son cursus montrent comment, en Belgique et en Europe, on s'identifiait et on se positionnait – consciemment ou non – vis-à-vis de l'Afrique. Aux yeux du Belge et de l'Européen blanc du XX^e siècle, leur monde était civilisé et tout ce qui se trouvait en dehors ne l'était pas. Pour le blanc soi-disant civilisé, apporter sa civilisation à la population jugée primitive d'Afrique était une obligation morale – encore que certains Européens se soient certainement demandé dans quelle mesure on pouvait civiliser les noirs. Cette façon de penser et de se voir soi-même et le monde non blanc a légitimé dans toute l'Europe la colonisation du continent africain⁰⁴.

Un examen de l'école supérieure ne nous apprend pas grand-chose de la réalité coloniale complexe dans laquelle les étudiants débarquaient après avoir obtenu leur diplôme. Celle-ci était à des années lumières de ce qu'on leur enseignait durant leurs études. La population noire d'Afrique belge était en effet tout sauf « primitive » et n'attendait pas d'être civilisée. Le Congo et le Ruanda-Urundi se caractérisaient par une diversité de sociétés, ayant chacune leur histoire, leur culture, leur économie, leur gouvernement et leurs liens avec le reste du monde. Le système colonial lui-même était souvent peu civilisé: la colonisation belge était empreinte de violence, de contrainte, de racisme et d'exploitation.⁰⁵

Photo de la façade principale de l'École coloniale supérieure, 1930, Anvers (Collection Felixarchief, Stadsarchief Antwerpen, inv. T#4456; Photographe inconnu).



Foto van het hoofdgebouw van de Koloniale Hogeschool, 1930, Antwerpen (Collectie Felixarchief, Stadsarchief Antwerpen, inv. nr. T#4456; Fotograaf onbekend).

Een blik op de Hogeschool en zijn opleiding toont hoe men zich in België en – bij uitbreiding – Europa bewust en onbewust identificeerde en positioneerde ten opzichte van Afrika. In de ogen van de twintigste-eeuwse witte Belg en Europeaan was zijn wereld beschaafd en alles daarbuiten niet. Het was de morele plicht van de zogenaamd geciviliseerde blanke om beschaving te brengen naar de zogezegd primitieve bevolking van Afrika – al waren er zeker Belgen en Europeanen die twijfelden in hoeverre je zwarte mensen kon civiliseren. Die manier van denken en kijken naar zichzelf en de niet-witte wereld legitimeerde in heel Europa de kolonisatie van Afrika.⁰⁴

Inzoomen op de Hogeschool leert ons weinig over de complexe koloniale realiteit waar de studenten van de Hogeschool in terecht kwamen na het behalen van hun diploma. Die lag mijlenver van wat aan het instituut werd onderwezen. De zwarte bevolking van Belgisch-Afrika was immers allesbehalve 'primitief' en zat niet te wachten om beschaafd te worden. Congo en Ruanda-Urundi kenden een veelheid aan samenlevingen, elk met hun eigen geschiedenis, cultuur, economie, bestuur en connecties met de rest van de wereld. Het Belgische koloniale systeem zelf was dan weer vaak weinig geciviliseerd: geweld, dwang, racisme en uitbuiting karakteriseerden de Belgische kolonisatie.⁰⁵

04 Matthew Stanard (2012). *Selling the Congo: a history of European pro-empire propaganda and the making of Belgian imperialism*. Lincoln: University of Nebraska Press.

05 La meilleure introduction à la réalité coloniale en Afrique belge peut être trouvée dans: Jan Vansina (2010). *Being Colonized. The Kuba Experience in Rural Congo, 1880-1960*. Madison: University of Wisconsin Press.

04 Matthew Stanard (2012). *Selling the Congo: a history of European pro-empire propaganda and the making of Belgian imperialism*. Lincoln: University of Nebraska Press.

05 De ideale inleiding tot de complexe koloniale realiteit in Belgisch Afrika is: Jan Vansina (2010). *Being Colonized. The Kuba Experience in Rural Congo, 1880-1960*. Madison: University of Wisconsin Press.

Le monument du Congo belge, dans le parc de la ville d'Anvers.
 Cette colonne commémore l'annexion du Congo en 1908 et a été financé par la chambre de commerce d'Anvers afin de rendre hommage au commerce « entre » le Congo et la ville. Il loue également Léopold II et arbore l'étoile coloniale. Anvers voulait honorer le commerce colonial parce que la ville était le principal port d'importation des biens en provenance de la colonie. Ce commerce a été un stimulus économique puissant pour la ville. En 1897, Anvers était le plus grand marché du monde pour l'ivoire. 2020, Parc communal, Anvers. (© photo: Léonard Pongo).



121

De Congozuil in het Antwerpse Stadspark. De Congozuil herdenkt de annexatie van Congo in 1908 en werd gefinancierd door de Antwerpse Kamer van Koophandel om de handel 'tussen' Congo en de stad Antwerpen te huldigen. Het monument roemt ook Leopold II en op de top staat de koloniale ster. Antwerpen wilde de koloniale handel eren want de stad was de voornaamste invoerhaven voor goederen uit de kolonie. Die handel gaf een enorme economische boost aan de stad. In 1897 was Antwerpen de grootste markt ter wereld voor ivoor. (© Foto: Léonard Pongo).

En revanche, l'École supérieure nous en apprend beaucoup sur le versant blanc de l'histoire coloniale. Elle nous éclaire aussi sur les héritages de ce passé colonial qui continuent de nous influencer et la façon dont nous les gérons aujourd'hui en Belgique. À la fin de ce chapitre, nous expliquons brièvement que, tout en faisant partie des nombreux lieux et éléments oubliés de notre histoire coloniale, l'École coloniale et l'idéologie qui y a été enseignée survivent de différentes manières.

Des fonctionnaires d'élite pour l'Afrique belge (1920-1945)

En 1920, le ministre de Colonies, Louis Franck, fonde l'École supérieure coloniale dans sa ville natale d'Anvers. Une brochure de promotion expose la mission du nouvel institut: Léopold II et ses courageux pionniers ont parcouru et exploré pour l'Europe le cœur encore inconnu de l'Afrique. Cette période d'aventure et de « courage héroïque » appartient cependant au passé. Avec la prise de pouvoir belge, c'est une nouvelle ère qui a commencé, affirme le document. Il est temps de pourvoir l'Afrique belge d'une administration efficace. Pour cela, il nous faut des jeunes gens très instruits et disciplinés, prêts à mener consciencieusement la « race noire statique » sur la voie de la « civilisation »⁰⁶. L'École supérieure doit donc former un corps d'élite de fonctionnaires pour gouverner le Congo (et, plus tard, le Ruanda-Urundi) et civiliser une population considérée comme inférieure. L'institut souhaite ainsi livrer un apport fondamental à la « mission civilisatrice » belge en Afrique.

06 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 3864.1, L'École coloniale supérieure. Appel aux jeunes gens et aux parents, 1920.

Een blik op de Hogeschool leert ons veel over de witte kant van de koloniale geschiedenis. Tegelijkertijd krijgen we een kijk op de erfenissen van dat koloniale verleden die tot op heden doorwerken, en de manier waarop wij hiermee vandaag omgaan in België. Het einde van dit hoofdstuk toont kort hoe de Hogeschool een van de vele vergeten plaatsen en stukken van onze koloniale geschiedenis is, ondanks dat het instituut en het koloniale gedachtegoed dat er onderwezen werd op verschillende manieren verder leven.

Eliteambtenaren voor Belgisch-Afrika (1920-1945)

In 1920 richtte de minister van Koloniën, Louis Franck, de Koloniale Hogeschool van België op in zijn thuisstad Antwerpen. Een promotiebrochure maakte de missie van het nieuwe instituut duidelijk: Leopold II en zijn moedige pioniers hadden het voor Europa nog onbekende hart van Afrika doorkruist en in kaart gebracht. Die tijd van avontuur en 'heldenmoed' was echter voorbij. Met de Belgische machtsovername was er een nieuwe periode aangebroken, stelde de brochure. Het was tijd om in Belgisch Afrika een efficiënt koloniaal bestuur uit te bouwen. Om dat te verwezenlijken was er nood aan hoogopgeleide en gedisciplineerde jonge mannen, klaar om plichtsgetrouw 'het statische zwarte ras' in de richting van 'de beschaving' te leiden.⁰⁶ De Hogeschool moest een elitekorps van ambtenaren klaarstellen om Congo en Ruanda-Urundi te besturen en de als minderwaardig beschouwde bevolking te beschaven. Zo wilde het instituut een fundamentele bijdrage leveren aan de zogenaamde Belgische beschavingsmissie in Afrika.

06 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3864.1, L'École Coloniale Supérieure. Appel aux jeunes gens et aux parents, 1920.

« En 1905, le roi Léopold II pose à Tervuren près de Bruxelles la première pierre de ce qui doit devenir l'École mondiale. Celle-ci comprend les sections suivantes : agriculture, ethnographie, histoire, langues, droit, mathématique, médecine et sciences naturelles. Devait encore s'y ajouter un centre de documentation, dont on espérait que les anciens étudiants feraient un centre de connaissances international. Léopold voulait préparer les étudiants à l'exploration de nouveaux territoires.⁰² »

02 Traduit de l'anglais. Texte original : « École mondiale » – texte de présentation général, <https://www.lucaartspaceandcontext.be/post/169880238904/ecole-mondiale-fieldstation-abc>. Consulté le 3 juillet 2020.

'In 1905 legde koning Leopold II in Tervuren bij Brussel de eerste steen van wat de Ecole Mondiale moest worden. Er waren acht klassieke afdelingen: Landbouw, Etnografie, Geschiedenis, Talen, Recht, Wiskunde, Geneeskunde en Natuurhistorie. Bij deze afdelingen hoorde ook een documentatiecentrum; men hoopte dat de alumni dit zouden uitbouwen tot een internationaal kenniscentrum. Leopold wilde de studenten voorbereiden op de ontdekking van nieuw territorium.⁰²

02 Vertaald uit het Frans. Originele tekst in: 'Ecole Mondiale' – algemene presentatietekst, www.lucaartspaceandcontext.be/post/169880238904/ecole-mondiale-fieldstation-abc. Geraadpleegd op 3 juli 2020.

L'École ne prépare pas ses étudiants à n'importe quelle fonction dans le gouvernement colonial. Le diplôme donne directement accès à une carrière dans le Service territorial, pouvoir exécutif au Congo et au Ruanda-Urundi. Ce service est responsable d'une quantité de matières administratives allant de la perception des impôts aux tâches politiques en passant par la gestion de la justice⁰⁷. Il constitue la cellule, la base, l'élément vital de tout l'organisme colonial, affirme Norbert Laude, directeur de l'institut⁰⁸. De plus, les diplômés ne commencent pas leur carrière en bas de l'échelle. Après un stage, ils peuvent immédiatement assumer la charge d'administrateur territorial, une fonction dirigeante⁰⁹.

Tout le monde n'est pas admis à l'école supérieure. Les candidats doivent être belges (ou luxembourgeois), avoir entre 18 et 22 ans et disposer d'un diplôme de l'enseignement secondaire supérieur. Ils sont également soumis à une visite médicale et à un examen d'entrée¹⁰.

Ces critères de sélection apparemment objectifs sont utilisés pour écarter les étudiants noirs issus des colonies.¹¹ L'unique étudiant de couleur à suivre (entre 1926 et 1930) la formation de l'École supérieure est l'Éthiopien Tedla Haile Modja Guermami¹². Tedla Haile vient d'une famille importante. Les autorités belges l'admettent sous la pression politique, afin de favoriser les relations diplomatiques avec l'Éthiopie, alors encore pas sous occupation italienne¹³.

De Hogeschool bereidde zijn studenten niet voor op om het even welke job bij de koloniale overheid. Het diploma gaf directe toegang tot een carrière bij de gewestdienst, de uitvoerende macht in Congo en Ruanda-Urundi. De gewestdienst was verantwoordelijk voor een veelheid aan bestuursstaken, van belastingen innen tot politietaken en rechtspraak.⁰⁷ De dienst vormde 'de cel, de basis, het levensnoodzakelijk element van heel het koloniale organisme', aldus Hogeschooldirecteur Norbert Laude.⁰⁸ Alumni begonnen bovendien niet onderaan de koloniale ladder. Na een stage konden ze meteen aan de slag als gewestbeheerder, een leidinggevende functie.⁰⁹

Niet iedereen kwam in aanmerking om te beginnen aan de Hogeschool. Kandidaat-studenten moesten Belg (of Luxemburger) zijn, tussen 18 en 22 jaar oud zijn en beschikken over een diploma hoger middelbaar onderwijs. Een kandidaat moest ook slagen voor een medische keuring en een toelatingsexamen.¹⁰

Deze schijnbaar objectieve selectiecriteria werden gebruikt om zwarte studenten uit de Belgische kolonies te weren.¹¹ De enige zwarte student die ooit de opleiding aan de Hogeschool voltooide, was de Ethiopiër Tedla Haile Modja Guermami. Hij studeerde van 1926 tot 1930 in Antwerpen.¹² Tedla Haile kwam uit een belangrijke familie. De Belgische overheid liet hem toe om zo betere diplomatieke relaties uit te bouwen met Ethiopië, dat toen nog niet bezet was door Italië.¹³

07 Amis de l'INUTOM (1987). *Middelheim. Mémorial de l'Institut universitaire des territoires d'outre-mer*. Anvers: Fondation royale des Amis de l'INUTOM.

08 Norbert Laude (1936). *La formation des administrateurs territoriaux du Congo belge par l'Université coloniale de Belgique*. (Extrait du numéro spécial édité par l'Avenir belge) Anvers. 6.

09 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 3864.1, le gouverneur général au ministre des Colonies, 7-5-1920; Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 4749.120.11, Rapports et notes relatives aux jeunes administrateurs territoriaux issus de l'Université Coloniale, 1920-1938.

10 Laude (1936). Op. cit. 9-10.

11 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 4749.120.4, le ministre des Colonies à Paul Panda, secrétaire général de l'Union congolaise, 26-8-1920.

12 Amis (1987). Op. cit. 112, 189, 295; Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 4749.120.3, Procès-verbal du conseil d'administration de l'École coloniale supérieure, 21-5-1927.

13 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 4749.120.3, ministère des Colonies au ministre des Affaires étrangères, 9-3-1933.

07 Vriendenfonds van het UNIVOG (1987). *Middelheim. Gedenboek van het Universitair Instituut voor de Overzeese Gebieden*. Brussel: Uitgeverij Rossel. 159-181.

08 Norbert Laude (1936). *La formation des administrateurs territoriaux du Congo belge par l'Université coloniale de Belgique*. (Extrait du numéro spéciale édité par l'Avenir Belge) Antwerpen. 6.

09 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3864.1, gouverneur-generaal aan de minister van Koloniën, 7-5-1920; Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM 4749.120.11, Rapports et notes relatives aux jeunes administrateurs territoriaux issus de l'Université Coloniale, 1920-1938.

10 Laude (1936), op. cit., 9-10.

11 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 4749.120.4, Ministerie der Koloniën aan Paul Panda, secretaris-generaal van de Union Congolaise, 26-8-1920.

12 Vriendenfonds (1987). Op. cit. 112, 189, 295; Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 4749.120.3, Proces-verbaal van de raad van beheer van de Koloniale Hogeschool, 21-5-1927.

13 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 4749.120.3, Ministerie van Koloniën aan de minister van Buitenlandse Zaken, 9-3-1933.

« L'administration coloniale, craignant la diffusion au Congo d'idéologies subversives telles que le communisme, l'a isolé de tout contact extérieur. Les restrictions sur les voyages vers l'Afrique résultent de cette peur, révélée à l'occasion de l'inauguration en 1926, du monument à la mémoire de Léopold II, place du Trône à Bruxelles. Le principal promoteur du monument, le baron Henry Carton de Wiart, sollicite, dans une lettre qu'il adresse à Adolphe Max, maire de Bruxelles, l'autorisation de faire défiler des troupes congolaises pour l'événement. Il se déclare conscient des objections opposables à cette idée "au point de vue hygiénique ou moral", mais assure qu'aussitôt que les troupes auront défilé pour la cérémonie, elles seront renvoyées au Congo par le premier bateau à vapeur⁰³. »



125

‘Uit angst voor de verspreiding van subversieve ideologieën, zoals het communisme, sloot het koloniale bestuur Congo af van alle externe contacten. Ook de reisbeperkingen voor Afrika vloeiden voort uit deze vrees. Dat bleek bijvoorbeeld in 1926 bij de inhuldiging van het herdenkingsmonument voor Leopold II aan het Troonplein in Brussel. In een brief aan de Brusselse burgemeester Adolphe Max vroeg de belangrijkste initiatiefnemer van het monument, baron Henry Carton de Wiart, de toestemming om een defilé te organiseren met Afrikaanse troepen. Daarin gaf hij toe dat hij zich bewust was van de mogelijke bezwaren vanuit “hygiënisch of moreel standpunt”. Maar hij verzekerde dat de militairen na de mars op de eerste boot richting Congo zouden gezet worden.’⁰³

- 03 Matthew G. Stanard (2013). Apprendre à aimer un fantôme: propagande pro-impériale, mémoire de Léopold II et culture coloniale en Belgique (1860-1960) Traduit en français par. A. Lorin dans: Amaury Lorin, Christelle Taraud (eds), *Nouvelle histoire des colonisations européennes (XIX^e-XX^e siècles)*. Paris: Presses Universitaires de France, 60.

« Statue de Léopold II avec peinture rouge », capture d'écran montrant un exemple des protestations actuelles contre l'héritage colonial belge, 2020, Bruxelles. https://www.rtbf.be/info/societe/detail_une-statue-de-leopold-ii-peinte-en-rouge-a-bruxelles?id=5187993. Consulté le 3 juillet 2020. (© photo: Léonard Pongo)

Standbeeld van Leopold II met rode verf, schermafbeelding met een voorbeeld van het huidige protest tegen de Belgische koloniale erfenis, 2020, Brussel, www.rtbf.be/info/societe/detail_une-statue-de-leopold-ii-peinte-en-rouge-a-bruxelles?id=5187993, geraadpleegd op 3 juli 2020 (© Foto: Léonard Pongo).

- 03 Vertaald uit het Frans. Originele tekst in: Matthew G. Stanard (2013). Apprendre à aimer un fantôme: propagande pro-impériale, mémoire de Léopold II et culture coloniale en Belgique (1860-1960) (Vert. A. Lorin). In: Amaury Lorin, Christelle Taraud (eds), *Nouvelle histoire des colonisations européennes (XIX^e-XX^e siècles)*. Paris: Presses Universitaires de France, 60.

Les femmes ne peuvent pas non plus suivre la formation. Selon l'école, cela n'a pas de sens puisque elles ne sont de toute façon pas autorisées à travailler pour le Service territorial¹⁴. Les femmes blanches jouent un rôle actif dans la colonisation de l'Afrique belge, par exemple comme sœurs missionnaires, infirmières ou enseignantes¹⁵. Mais à l'École coloniale, l'administration d'une colonie est considérée comme une affaire d'hommes blancs.

14 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 3895.81, l'administrateur de l'UNITOM au ministre des Colonies, II-4-1952.

15 Luc Vints, Zana Aziza Etambala (1992). *100 jaar Zusters van Liefde J. M. in Zaïre 1891-1991*. Louvain: KADOC.

Photo de Tedla Haile (centre) fêtant l'obtention de son diplôme avec sa promotion en 1930, Anvers. (Collection Amis de l'INUTOM; Photographe inconnu).



Foto van Tedla Haile (midden) die het behalen van zijn diploma viert met zijn jaargenoten, 1930, Antwerpen (Collectie Vriendenfonds van het UNIVOG; Fotograaf onbekend).

Ook vrouwen mochten de opleiding niet volgen. Dat had volgens het Hogeschoolbestuur geen zin aangezien ze toch niet in aanmerking kwamen voor een carrière binnen de koloniale gewestdienst.¹⁴ Witte vrouwen speelden een actieve rol in de kolonisatie van Belgisch Afrika, bijvoorbeeld als missiezuster, verpleegster of onderwijzeres.¹⁵ Maar aan de Koloniale Hogeschool werd het besturen van een kolonie beschouwd als een zaak voor witte mannen.

14 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3895.81, bestuurder van het UNIVOG aan de minister van Koloniën, II-4-1952.

15 Luc Vints, Zana Aziza Etambala (1992). *100 jaar Zusters van Liefde J. M. in Zaïre 1891-1991*. Leuven: kadoc.

« Tout le personnel sera envoyé dans les camps de prisonniers en Allemagne où Paul Panda Farnana se retrouvera avec des tirailleurs sénégalais qui sont illettrés en grande majorité. C'est lui qui rédigera la correspondance avec la famille et cette occupation le fera entrer en contact avec Blaise Diagne, député socialiste sénégalais devenu en France et sur proposition de Clémenceau, secrétaire général aux troupes noires. Ce contact aura une très grande importance au cours des dix années qui suivent. Libéré en 1919, Paul Panda Farnana demande à son employeur, le ministère des Colonies, une disponibilité pour raisons personnelles, qui lui est accordée. Il participe au premier Congrès panafricain à Paris, à l'invitation probable de Blaise Diagne, et y rencontre W.E.B. Du Bois, fondateur de National Association for the Advancement of Coloured People (N.A.A.C.P.) et les principaux promoteurs du panafricanisme. Il est très impressionné par les propos qui y sont tenus et trouve dans ceux-ci un objectif de vie. De retour à Bruxelles, il fonde, avec Albert Kudjabo et Joseph Adipanga l'Union congolaise, association de Congolais de Belgique (...)»⁰⁴.

« (...) il ne faudrait pas s'étonner qu'il y ait entente entre Marcus Garvey, Kibango (Kimbangu), John et Panda Farnana »⁰⁵.

04 A-B. Ergo (2013), *Paul Panda Farnana M'Fumu (1888-1930) diplômé à l'école de Vilvorde en 1907. Premier Congolais diplômé de l'enseignement supérieur en Belgique*, 4. <http://abergo1.e-monsite.com/medias/files/panda-farnana-2.pdf>. Consulté le 6 novembre 2020.

05 L'affaire de Gombe-Lutete. L'état-major de Kibango arrête. *L'Avenir colonial belge avance* (17 juillet 1921), 3. Cité dans A. Mélice (2010). La désobéissance civile des kimbanguistes et la violence coloniale au Congo belge (1921-1959). *Les Temps Modernes* 658-659/2 (2010): 218-250.

'Al het personeel wordt naar gevangenkampen in Duitsland gestuurd. Paul Panda belandt daar bij Senegalese militairen van wie het merendeel analfabeet is. Hij is het die hun brieven naar hun familie schrijft en door die taak komt hij in contact met Blaise Diagne, een Senegalese socialistische volksvertegenwoordiger die in Frankrijk algemeen secretaris van de zwarte militairen was geworden, op voorstel van Clémenceau. Dat contact zou in de tien daaropvolgende jaren heel belangrijk zijn. Paul Panda Farnana wordt in 1919 vrijgelaten en vraagt aan zijn werkgever, het ministerie van Koloniën, verlof om persoonlijke redenen; dat wordt hem ook toegekend. Hij neemt deel aan het eerste Pan-Afrikaanse Congres in Parijs, waarschijnlijk op uitnodiging van Blaise Diagne, en ontmoet William E.B. Du Bois, de oprichter van de National Association for the Advancement of Coloured People en de belangrijkste voorvechter van het pan-Afrikanisme. Hij is erg onder de indruk van wat daar gezegd wordt en vindt er een nieuwe levensvervulling. Terug in Brussel richt hij samen met Albert Kudjabo en Joseph Adipanga de Union Congolaise op, een vereniging van Congolezen in België.²⁰⁴

'Het is niet verwonderlijk dat Marcus Garvey, Kibango (Kimbangu), John en Panda Farnana het eens waren.²⁰⁵

04 Vertaald uit het Frans. Originele tekst in: A-B. Ergo (2013), *Paul Panda Farnana M'Fumu (1888-1930) diplômé à l'école de Vilvorde en 1907. Premier Congolais diplômé de l'enseignement supérieur en Belgique*, 4. <http://abergo1.e-monsite.com/medias/files/panda-farnana-2.pdf>. Geraadpleegd op 6 November, 2020.

05 Vertaald uit het krantenartikel: L'affaire de Gombe-Lutete. L'état-major de Kibango arrête. *L'Avenir colonial belge avance* (July 17, 1921), 3. Tekst geciteerd in: A. Mélice (2010). La désobéissance civile des kimbanguistes et la violence coloniale au Congo belge (1921-1959). *Les Temps Modernes* 658-659/2 (2010): 218-250.

« Pour la tâche civilisatrice, il faut des demi-dieux. » C'est par ces mots que débute *Sous l'étoile d'or*, un film chargé de la promotion de l'école en 1939¹⁶. Selon le directeur, le fonctionnaire colonial idéal est un « homme à tout faire ». Il est tout à la fois juge, commissaire de police, bourgmestre, inspecteur des impôts, ingénieur et agronome. Il doit pouvoir frayer avec toutes sortes de personnes, de la paysanne, de l'ouvrier ou du chef indigène aux missionnaires et aux entrepreneurs belges¹⁷. Pendant trois ans, les étudiants reçoivent donc une formation générale qu'ils pourront appliquer de diverses façons en Afrique¹⁸.

Sur le plan théorique, cette formation se concentre surtout sur le droit, la géographie, l'économie, l'ethnographie, les langues, l'histoire et l'administration, l'accent étant à chaque fois mis sur le contexte colonial de l'Afrique belge. Les étudiants suivent donc des cours comme « Histoire du Congo belge », « Ethnographie du Congo belge », « Droit colonial comparé » et « Régime économique de la colonie »¹⁹. En 1932, les étudiants peuvent même assister à la dissection d'un cadavre d'éléphant venant du cirque Sarrasani – les restes de l'animal sont probablement enterrés dans le jardin²⁰.

16 Archives de la cinémathèque royale de Belgique, Schirren, H., *Sous l'étoile d'or*, 1939.

17 Laude (1936). Op. cit. 6-16.

18 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 4749.120.14, Ministère des Colonies, 2^e Direction. Note pour le ministre par le directeur général, 20-3-1933.

19 Laude (1936). Op. cit. 6-16.

20 Amis (1987). Op. cit. 117.

'Voor de beschavingsmissie zijn halfgoden nodig', zo begint *Sous l'Etoile d'Or*, een promotiefilm voor de Hogeschool uit 1939.¹⁶ De ideale koloniale ambtenaar was volgens de directeur een manasje-van-alles. Hij was zowel rechter, politiecommissaris, burgemeester, belastinginspecteur als ingenieur en agronoom. Hij moest kunnen omgaan met verschillende soorten mensen, van een Congolese landbouwster, arbeider of chef tot Belgische missionarissen en ondernemers.¹⁷ Daarom kregen studenten gedurende drie jaar een algemene vorming, die ze op diverse manieren zouden kunnen toepassen in Afrika.¹⁸

Op theoretisch vlak focuste het onderwijsprogramma vooral op rechten, aardrijkskunde, economie, etnografie, talen, geschiedenis en bestuurskunde, telkens toegespitst op de koloniale context in Belgisch Afrika. Zo kregen studenten vakken als *geschiedenis van Belgisch Congo*, *etnografie van Belgisch Congo*, *vergelijkend koloniaal recht en economisch regime van de kolonie*.¹⁹ In 1932 konden de studenten zelfs de dissectie van een gestorven olifant van circus Sarrasani bijwonen – het dier ligt vermoedelijk begraven in de tuin.²⁰

16 Koninklijk Belgisch Filmarchief, Schirren, H., *Sous l'Etoile d'Or*, 1939.

17 Laude (1936). Op. cit. 6-16.

18 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 4749.120.14, Ministère des Colonies, 2de Direction. Note pour le ministre par le directeur général, 20-3-1933.

19 Laude (1936). Op. cit. 6-16.

20 Vriendenfonds (1987). Op. cit. 117.

Il est intéressant de noter que la modernité occidentale repose sur une obsession presque méthodique de la population colonisée et de sa culture. L'analyse et la dissection des corps et des cultures des colonisés sont les fondements de bien des musées et études ethnologiques. Comme si aller toujours plus profondément dans la chair et dans les os de l'Autre garantirait une connaissance totale de sa culture, de

son âme, de sa philosophie et de son corps. Comme si le contrôle et la colonisation de l'Autre ne suffisaient pas. Mais une chose semble claire: voir à travers n'est pas la même chose que voir ou comprendre ou même entrer en relation (dans la vision d'Édouard Glissant). Tenter de voir à travers est le début d'une illusion sur laquelle la fiction de la supériorité peut être bâtie (...)

Scan d'un figurine pré-Bembe - RMCA Tervuren, 2020 (Collection Scantix; <https://www.scantix.com/varia/wallpapers/>). © Photo: Marc Ghysels)

Photo de l'intérieur d'une statue en bronze au musée du Middelheim, 2020, Anvers. (© Photo: Léonard Pongo).

Photo d'archive montrant la dissection de Lady, éléphant de cirque, à l'École coloniale supérieure, 1932, Anvers. (Collection Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen, inv. FOTO#1968-sa252002; photographe inconnu).



129

Scan van een pre-Bembe-beeld - RMCA Tervuren, 2020 (Collectie Scantix; www.scantix.com/varia/wallpapers/); © Foto: Marc Ghysels).

Foto van de binnenkant van een bronzen standbeeld in het Middelheimmuseum, 2020, Antwerpen (© Foto: Léonard Pongo).

Archiefbeeld met de dissectie van circusolifant Lady aan de Koloniale Hogeschool, 1932, Antwerpen (Collectie Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen (inv. nr. FOTO#1968-sa252002); Fotograaf onbekend).

Het is interessant om te zien hoe de westerse moderniteit steunt op een haast methodische obsessie met de gekoloniseerde bevolking en cultuur. De analyse en de dissectie van de lichamen en de culturen van de gekoloniseerden zijn de fundamente van vele ethnologische musea en studies. Het lijkt alsof men steeds dieper in het vlees en de botten van de Ander wil gaan. Dat zou een totale kennis van zijn eigen cultuur, eigen ziel, eigen filosofie en eigen lichaam garan-

deren. Alsof het controleren en koloniseren van de zogenaamde Ander niet volstaat. Maar één ding lijkt duidelijk: doorzien is niet hetzelfde als zien of begrijpen of zelfs maar in relatie staan (in de visie van Édouard Glissant). Proberen te doorzien is het begin van de illusie waarop de fictie van de superioriteit kan worden gebouwd. (...)

QUI EST QUI?

LOUIS FRANCK (1868–1937)

Homme politique libéral anversois |
Ministre des Colonies (1918–1924) |
Fondateur de l'École coloniale supérieure |
Président du conseil d'administration de
l'École coloniale supérieure (1931–1937)

* Académie royale des sciences d'outre-
mer, Collections biographiques,
Franck (Louis Marie François),
<http://www.kaowarsom.be>,
consulté le 6 février 2019.

Portrait de Louis Franck (Collection
Stad Antwerpen Letterenhuis;
© Foto: O. Kriegsmann).



CHARLES LEMAIRE

(1863–1926)

Officier de l'état indépendant du Congo
(1889–1908) | Directeur de l'École coloniale
supérieure (1920–1926)

* Académie royale des sciences d'outre-
mer, Collections biographiques,
Lemaire (Charles François
Alexandre), <http://www.kaowarsom.be>,
consulté le 6 février 2019.

Portrait de Charles Lemaire (Collection
Stad Antwerpen Erfgoedbibliotheek
Hendrik Conscience, inv. 825256;
Photographie inconnu).



NORBERT LAUDE

(1888–1974)

A combattu contre l'Allemagne en
Afrique de l'est pendant la Première
Guerre mondiale | Directeur du service
de propagande du ministère des Colonies
(1920–1925) | Directeur de l'École
coloniale supérieure et de l'inutom (1925–
1958) | Résistant pendant la Seconde
Guerre mondiale.

* Lisa Busschaerts (2014). *Norbert
Laude (1888–1974). Leven in teken
van de kolonie*. Louvain: KU Leuven,
mémoire de master.

Portrait de Norbert Laude (detail).
(Collection Retroscoop et Frederik
Janssens Archief; Photographie inconnu).



PIERRE RYCKMANS

(1891–1959)

A combattu contre l'Allemagne en
Afrique de l'est pendant la Première
Guerre mondiale | Gouverneur général
du Ruanda-Urundi (1925–1928) |
Professeur à l'École coloniale supérieure
(1929–1934) | Gouverneur général du
Congo (1934–1946) | Président du conseil
d'administration de l'inutom (1954–1959)

* Académie royale des sciences d'outre-
mer, Collections biographiques,
Ryckmans (Pierre Maria Joseph)
(comte), <http://www.kaowarsom.be>,
consulté le 6 février 2019.

Portrait de Pierre Ryckmans (représentant
la Belgique au Conseil d'administration
des Nations Unies en 1947). (Collection
Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen,
inv. 922#6721; Photo: SADO).



GEORGES SCHMIT

(1908–Date de décès inconnue)

Étudiant à l'École coloniale supérieure
(1926–1930) | A grimpé dans
l'administration coloniale jusqu'à
devenir gouverneur de la province de
l'Équateur et plus tard du Kivu (1930–
1958) | Directeur de l'inutom (1958–1965)

* Amis (1987). Op. cit. 39–40.

Portrait de Georges Schmit, ca.
1960, Antwerp. (Collection Amis de
l'INUTOM; Photographie inconnu).



WIE IS WIE?

LOUIS FRANCK (1868–1937)

Libéral politicien uit Antwerpen |
Minister van Koloniën (1918–1924) |
Stichter Koloniale Hogeschool |
Voorzitter raad van beheer Koloniale
Hogeschool (1931–1937)

* Koninklijke Academie voor
Overzeese Wetenschappen,
Biografische werkinstrumenten,
Franck (Louis Marie François),
www.kaowarsom.be, geraadpleegd
op 6 februari 2019.

Portret van Louis Franck (Collectie
Stad Antwerpen Letterenhuis;
© Foto: O. Kriegsmann).

CHARLES LEMAIRE

(1863–1926)

Officier Onafhankelijke Congostaat
(1889–1908) | Directeur Koloniale
Hogeschool (1920–1926)

* Koninklijke Academie voor
Overzeese Wetenschappen,
Biografische werkinstrumenten,
Lemaire (Charles François
Alexandre), www.kaowarsom.be,
geraadpleegd op 6 februari 2019.

Portret van Charles Lemaire (Collectie
Stad Antwerpen/Erfgoedbibliotheek
Hendrik Conscience (inv. nr.
825256); Fotograaf onbekend).

NORBERT LAUDE

(1888–1974)

Vocht tegen Duitsland in Oost-Afrika
tijdens WO I | Hoofd propagandadienst
Ministerie van Koloniën (1920–1925) |
Directeur Koloniale Hogeschool en
univog (1925–1958) | Verzetstrijder
tijdens WO II

* Lisa Busschaerts (2014). *Norbert
Laude (1888–1974). Leven in
teken van de kolonie Leuven*:
KU Leuven masterscriptie.

Portret van Norbert Laude (detail).
(Collectie Retroscoop and Frederik
Janssens Archief; Fotograaf onbekend).

PIERRE RYCKMANS

(1891–1959)

Vocht tegen Duitsland in Oost-Afrika
tijdens WO I | Gouverneur-generaal van
Ruanda-Urundi (1925–1928) | Docent
Koloniale Hogeschool (1929–1934) |
Gouverneur-generaal van Congo
(1934–1946) | Voorzitter raad van beheer
UNIVOG (1954–1959)

* Koninklijke Academie voor
Overzeese Wetenschappen,
Biografische werkinstrumenten,
Ryckmans (Pierre Maria Joseph)
(comte), www.kaowarsom.be,
geraadpleegd op 6 februari 2019.

Portret van Pierre Ryckmans (detail uit
foto waarin hij België vertegenwoordigt
bij de Board of Trustees van de
Verenigde Naties in 1947. (Collectie
Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen
(inv. nr. 922#6721); Foto: SADO).

GEORGES SCHMIT

(1908–overlijdensdatum
onbekend)

Student Koloniale Hogeschool
(1926–1930) | Klom op binnen de
koloniale administratie en schopte het
tot Gouverneur van de Evenaars- en later
Kivu-Provincie (1930–1958) |
Directeur UNIVOG (1958–1965)

* Vriendenfonds (1987). Op. cit. 39–40.
Portret van Georges Schmit, ca. 1960,
Antwerp. (Collectie Vriendenfonds van
het UNIVOG; Fotograaf onbekend).

« L'État avait pris en 1892 une série de décisions aux fins d'accaparer toute l'exploitation de ce produit sur l'ensemble du pays. Ce fut l'une des missions confiées à Charles Lemaire, premier commissaire de district de l'Équateur (1890-1893) (...) La panoplie des sanctions auxquelles nous faisons allusion comprenait la chicotte, les emprisonnements, les amputations de mains, les assassinats directs ou indirects d'hommes, de femmes et d'enfants pour n'avoir pas ou peu livré de caoutchouc. La responsabilité en incombait, toutes proportions gardées, aux Européens et aux préposés noirs.⁰⁶ »

« L'approche de Laude présentait des traits non scientifiques, comme un le voit lors de la promotion annuelle d'une classe. À cette occasion, il tenait un discours exaltant durant lequel il attribuait à chaque classe le nom d'un pionnier, d'un fonctionnaire colonial, d'un explorateur, d'un missionnaire, ou autre décédés. En jouant sur leurs émotions et en injectant une note mystique à la vocation coloniale, Laude motivait les étudiants à travers l'évocation d'un colonisateur dont ils étaient appelés à perpétuer l'esprit.⁰⁷ »

06 S. Lufungula Lewono. (2006). Les Abus de l'exploitation du caoutchouc: le cas des chefs Bonkosi et Boyenge de la Chefferie de Lingoy au Congo belge. *Annales Aequatoria* 27 (2006): 103-126, ici 108-109.

07 Traduit de l'anglais. Texte original: Stanard, Matthew G. (2011). *Selling the Congo: A History of European Pro-Empire Propaganda and The Making of Belgian Imperialism*. Lincoln: University of Nebraska Press. 146.

'In 1892 had de staat een reeks beslissingen genomen om de volledige exploitatie van dit product in het hele land te monopoliseren. Dit was een van de missies die aan Charles Lemaire, de eerste commissaris van het district Equateur (1890-1893), of de Evenaarsprovincie, werd toevertrouwd (...) De reeks sancties waarnaar wij verwijzen, waren: zweepslagen, gevangenschap, het afhakken van handen, directe of indirecte moord op mannen, vrouwen en kinderen voor het niet of onvoldoende leveren van rubber. De verantwoordelijkheid hiervoor lag, alle verhoudingen in acht genomen, bij de Europeanen en de zwarte bewakers.⁰⁶

'De aanpak van Laude had onwetenschappelijke trekjes, zoals te zien was bij de jaarlijkse inlijving of "promotion" van een klas. Bij die gelegenheden kende hij tijdens een verheerlijkende speech aan elke klas de naam toe van een overleden pionier, een koloniale ambtenaar, ontdekkingsreiziger, zending, of dergelijke meer. Door in te spelen op hun emoties en door een zweem van mystiek in de koloniale roeping te injecteren, vuurde Laude de studenten aan door de naam van die kolonist te aanroepen en door te zeggen dat zijn geest in hen voortleefde.⁰⁷

06 Vertaald uit het Frans. Originele tekst in: S. Lufungula Lewono. (2006). Les Abus de l'exploitation du caoutchouc: Le cas des chefs Bonkosi et Boyenge de la Chefferie de Lingoy au Congo belge. *Annales Aequatoria* 27 (2006): 103-126, hier 108.

07 Vertaald uit het Engels. Originele tekst in: Stanard, Matthew G. (2011). *Selling the Congo: A History of European Pro-Empire Propaganda and The Making of Belgian Imperialism*. Lincoln: University of Nebraska Press. 146.

Pourtant, la connaissance théorique ne suffit pas. Le fonctionnaire idéal doit selon l'École coloniale pouvoir se débrouiller en Afrique centrale, une région que les Belges considèrent comme un monde très éloigné de la civilisation et de ses infrastructures modernes. Les étudiants apprennent donc aussi à bâtir des postes, à aménager des routes et à organiser des lignes d'approvisionnement, ou encore à recruter pour ces tâches des ouvriers et des porteurs indigènes²¹. Des notions de mécanique automobile sont également indispensables dans le cas où l'on tomberait en panne dans une région reculée²². Les étudiants apprennent entre autre les bases du swahili et du lingala, langues véhiculaires coloniales d'Afrique belge²³.

La formation doit bien entendu être ajustée à la pratique. Le programme est régulièrement adapté en fonction du feedback du ministère des Colonies, de l'administration de l'Afrique belge et d'anciens étudiants. En 1934, le cursus est allongé à quatre ans parce que des critiques ont été émises par l'administration coloniale concernant le manque de maturité des diplômés²⁴. Toujours dans l'idée de proposer une formation adéquate, des anciens coloniaux expérimentés sont engagés pour donner cours²⁵.

L'État belge mise également sur la santé physique de ses futurs fonctionnaires. L'Afrique est considérée comme un endroit dangereux pour les Européens, où l'on contracte très facilement des maladies mortelles. Le cours d'« Hygiène tropicale et médecine usuelle » doit préparer les étudiants à ces circonstances. En plus d'avoir de notions de médecine, il faut aussi être en bonne condition physique. La devise du directeur

21 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 4748.92, Cours de travaux de poste et de brousse, 1928.

22 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 3895.83, ministère des Colonies au ministère de la Défense, 21-3-1946.

23 Laude (1936). Op. cit. 6-16.

24 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 4749.120.8, Anciens élèves: suggestions améliorations enseignement, 1927.

25 Académie royale des sciences d'outre-mer, Collections biographiques, Ryckmans (Pierre Maria Joseph) (comte), http://www.kaowarsom.be/nl/notices_ryckmans_pierre_maria_joseph, consulté le 6 février 2019.

Photo d'un cours de gymnastique à l'École coloniale supérieure, 1930, Anvers. (Collection Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen, inv. PB#2556; Photographie inconnu).



Foto van een les gymnastiek aan de Koloniale Hogeschool, 1930, Antwerpen. (Collectie Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen (inv. nr. PB#2556); Fotograaf onbekend).

Maar theoretische kennis volstond niet. De ideale koloniale ambtenaar moest zich volgens de Hogeschool weten te redden in Centraal-Afrika, een gebied dat Belgen beschouwden als een wereld ver van de witte beschaving en zijn moderne infrastructuur. Daarom leerden studenten ook hoe ze overheidsposten moesten bouwen, wegen aanleggen en bevoorradingslijnen organiseren, en hoe ze hiervoor zwarte arbeiders en dragers konden rekruteren.²¹ Een basis automechanica was eveneens onmisbaar voor wie autopech kreeg in afgelegen gebied.²² Ook kregen de studenten een basis Swahili en Lingala mee, koloniale voertalen in Belgisch Afrika.²³

De opleiding moest bovendien afgestemd zijn op de koloniale praktijk. Het programma werd regelmatig aangepast aan de feedback van het ministerie van Koloniën, de administratie in Belgisch-Afrika en oud-leerlingen. Zo werd de opleiding in 1934 verlengd tot vier jaar omdat er vanuit de koloniale administratie kritiek kwam op het gebrek aan maturiteit bij de Hogeschoolstudenten.²⁴ Een andere manier om de vinger aan de pols te proberen houden was oud-kolonialen met bergen ervaring aan te nemen als docenten.²⁵

De Belgische staat zette ook in op de fysieke gezondheid van zijn toekomstige ambtenaren. Afrika werd beschouwd als een gevaarlijke plek voor Europeanen. Voor je het wist, liep je er een dodelijke ziekte op. Het vak *Hygiène tropicale et médecine usuelle* bereidde studenten van de Hogeschool daarop voor. Naast een basis aan medische kennis was een goede conditie essentieel. *Mens sana in corpore sano*, luidde het devies van directeur Laude.²⁶ Meermaals per week stond er gymnastiek of sport op het programma.²⁷

21 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 4748.92, Cours de travaux de poste et de brousse, 1928.

22 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3895.83, Ministerie van Koloniën aan het Ministerie van Defensie, 21-3-1946.

23 Laude (1936). Op. cit. 6-16.

24 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 4749.120.8, Anciens élèves: suggestions améliorations enseignement, 1927.

25 Koninklijke Academie voor Overzeese Wetenschappen, Biografische werkinstrumenten, Ryckmans (Pierre Maria Joseph) (comte), http://www.kaowarsom.be/nl/notices_ryckmans_pierre_maria_joseph, geraadpleegd op 6 februari 2019.

26 Laude (1936). Op. cit. 5-6.

27 Vriendenfonds (1987). Op. cit. 234-237.

« Notez, reprit-il, en levant un avant-bras, la paume de la main en dehors, si bien qu'avec ses jambes repliées devant lui, il avait la pose d'un Bouddha, prêchant en habits européens et sans fleur de lotus. Notez qu'aucun de nous ne passerait exactement par là. Ce qui nous sauve, c'est le sens de l'utilité, le culte du rendement. Mais ces hommes-là, au fait, n'avaient pas beaucoup de fond... Ils n'étaient pas colonisateurs: leur administration n'était que l'art de pressurer et rien de plus, je le crains. C'était des conquérants, et pour cela, il ne vous faut que la force matérielle, rien dont il y ait lieu d'être fier lorsqu'on la détient, puisque votre force n'est tout juste qu'un accident résultant de la faiblesse des autres. Ils mettaient la main sur tout ce qu'ils pouvaient attraper, pour le seul plaisir de tenir ce qu'il y avait à posséder. C'était là proprement pillage avec violence, meurtre prémédité sur une grande échelle, et les hommes y allant à l'aveugle, comme font tous ceux qui ont à se mesurer aux ténèbres. La conquête de la terre, qui consiste principalement à l'arracher à ceux dont

le teint est différent du nôtre ou le nez légèrement plus aplati, n'est pas une fort jolie chose, lorsqu'on y regarde de trop près. Ce qui rachète cela, c'est l'Idée seulement. Une idée derrière cela, non pas un prétexte sentimental, mais une idée et une foi désintéressée en elle, quelque chose, en un mot, à exalter, à quoi on puisse offrir un sacrifice⁰⁸.

« La plus grande violence silencieuse, octroyée par la « civilisation », à l'occasion de cette ouverture au commerce mondial, résidait dans l'introduction des maladies nouvelles, contre lesquelles les populations étaient sans défense. Les maladies vénériennes furent, jusqu'à la découverte des antibiotiques, à la base d'une grave crise de la natalité dans le Congo septentrional. La maladie du sommeil au Bas-Congo et au Maniema, aurait causé la mort de 80 % de la population. Les épidémies de variole et de grippe espagnole ont également fait de nombreux ravages et se diffusaient à la faveur de la multiplication des déplacements⁰⁹. »

08 Conrad Joseph (1948). *Jeunesse. Suivi de Cœur des ténèbres*. Paris: Gallimard, 1948 (trad. Georges Jean-Aubry et André Ruyters). 105-106.

09 Isidore Ndaywel è Nziem (2009). *Du commerce de l'ivoire à l'exploitation du coltan: Essai d'histoire des violences au Congo (c. 1876-2005)*. In: Isidore Ndaywel è Nziem, Elisabeth Mudimbe-Boyi (eds), *Images, mémoires et savoirs*. Paris: Éditions Karthala. 568.

Photo du film *Apocalypse Now*, réalisé par Francis Ford Coppola, 1979, 2020, Bruxelles. (© Photo: Léonard Pongo).



Foto met beeld uit *Apocalypse Now*, regie Francis Ford Coppola, 1979, 2020, Brussels (© Foto: Léonard Pongo).

08 Conrad Joseph (1994). *Hart der duisternis*. Vertaald door Bas Heijne. Amsterdam/Antwerpen: L.J. Veen Klassiek. 12.

09 Vertaald uit het Frans. Originele tekst in: Isidore Ndaywel è Nziem (2009). *Du commerce de l'ivoire à l'exploitation du coltan: Essai d'histoire des violences au Congo (c. 1876-2005)*. In: Isidore Ndaywel è Nziem, Elisabeth Mudimbe-Boyi (eds), *Images, mémoires et savoirs*. Paris: Éditions Karthala. 568f.

“Bedenk wel,” begon hij opnieuw, terwijl hij een arm vanaf de elleboog ophief, de handpalm naar buiten gekeerd, zodat hij zijn kleermakerszit de houding had van een boeddha, predikend in Europese kleren en zonder lotus – “bedenk wel dat niemand van ons het precies zo zou ondergaan. Wat ons redt, is doelmatigheid – de hartstochtelijke hang naar doelmatigheid. Maar deze kerels stelden welbeschouwd niet veel voor. Ze waren geen kolonisten. Hun bestuur bestond enkel uit uitzuigen en anders niets, vermoed ik. Zij waren veroveraars en daar heb je alleen brute kracht voor nodig – niet iets om trots op te zijn, als je die hebt, aangezien jouw kracht niets anders is dan een toevallige omstandigheid die voortkomt uit de zwakte van anderen. Ze pakten wat ze konden krijgen, enkel en alleen omdat er wat te halen viel. Het was gewoon roof met geweldpleging, moord met voorbedachten rade op grote schaal, met mannen die er blind tegenaan gingen – wat heel passend is voor hen die duisternis te lijf gaan. Het veroveren van de aarde, wat meestal betekent

dat ze wordt afgepakt van mensen met een andere huidkleur of met iets plattere neuzen dan wij, is geen fraaie aangelegenheid wanneer je het van al te dichtbij bekijkt. Wat het rechtvaardigt, is enkel en alleen het idee. Een idee dat eraan ten grondslag ligt, geen sentimentele smoes, maar een idee – iets wat je kunt oprichten, en waar je voor kunt neerknielen, en waaraan je kunt offeren...”⁰⁸

“De grootste geweldpleging bij het begin van de wereldwijde wereldhandel, stilzwijgend toegestaan door de zogenaamde “beschaving”, was de introductie van nieuwe ziekten, waartegen de mensen toen weerloos waren. Tot de ontdekking van antibiotica waren geslachtsziekten de oorzaak van dalende geboortecijfers in het noorden van Congo. Door de slaapziekte, in Bas-Congo en Maniema, zou tachtig procent van de bevolking overleden zijn. Ook de pokken en de Spaanse griep eisten hun tol en verspreidden zich door het toenemend aantal reizen.”⁰⁹

Laude est d'ailleurs *Mens sana in corpore sano*²⁶. La gymnastique et le sport sont au programme plusieurs fois par semaine²⁷.

Il y a plus important encore que les connaissances et les techniques de survie, en l'occurrence le caractère. Pour l'école supérieure, un fonctionnaire colonial est avant tout un meneur. Sang-froid, volonté inflexible, esprit d'initiative, discipline et courtoisie sont des qualités indispensables²⁸. Un régime d'inspiration militaire doit cultiver la force de caractère chez les étudiants, d'où l'obligation de l'internat. Les règles sont sévères et la journée se déroule selon un horaire strict. Le port de l'uniforme doit garantir une allure digne et le respect de soi. Chaque année d'étude arbore ses insignes distinctifs sur l'uniforme et est dirigée par un chef et un sous-chef²⁹. Aux ex-officiers qui donnent cours à l'institut, on s'adresse par leur grade³⁰.

Entre 1913 et 1992, tous les jeunes hommes belges doivent accomplir leur service militaire. L'École coloniale attend de ses étudiants qu'ils fassent le leur entre la deuxième et la troisième année d'étude. Elle les prépare ses étudiants à cette obligation, les faisant même s'exercer avec de véritables armes³¹. Cela doit augmenter leurs chances de décrocher un grade d'officier³². L'expertise militaire est importante dans l'optique de l'École coloniale supérieure. Un futur administrateur de province doit être suffisamment formé sur ce plan dans la mesure où il est régulièrement amené à commander des troupes, voire, parfois, à diriger des campagnes militaires³³.

Selon l'école coloniale, le fonctionnaire idéal ne se contente pas d'être compétent. Il doit avant tout croire au mythe de la mission civilisatrice. Ce dernier légitime la colonisa-

26 Laude (1936). Op. cit. 5-6.

27 Amis (1987). Op. cit. 234-237.

28 Laude (1936). Op. cit. 4-5, II.

29 Laude (1936). Op. cit. II-13.

30 Amis (1987). Op. cit. 234.

31 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 3895.83, le ministère des Colonies au ministère de la Défense, 21-3-1946.

32 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 3895.84, Major F. Darrien – Rapport sur l'éducation physique, 20-5-1954; Amis (1987). Op. cit. 234.

33 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 3895.83, le président du conseil d'administration de l'École coloniale supérieur au ministre des Colonies, 1-8-1933.

Photo de la première promotion d'étudiants de l'École coloniale sur les marches du château du Middelheim (aujourd'hui le bâtiment principal du musée du Middelheim), Anvers, 1920. (Amis de l'inutot; Photographe inconnu).



Foto van de eerste lichte studenten van de Koloniale Hogeschool op de trappen van het Middelheimkasteel (nu het hoofdgebouw van het Middelheim-museum) 1920. Antwerpen (Collectie Vrienden van het UNIVOG; Fotograaf onbekend).

Nog belangrijker dan kennis en *survival skills* was karakter. Een koloniaal ambtenaar was volgens de Hogeschool in eerste plaats een leider. Koelbloedigheid, een ijzeren wil, ondernemingszin, discipline en hoffelijkheid waren onmisbare eigenschappen.²⁸ Een op militaire leest geschoeid regime moest karakter kweken bij de studenten. Daarom was het internaat verplicht. Er golden strenge regels en de dagindeling volgde een strikt schema. Een uniform moest zorgen voor een goede houding en zelfrespect. Elk studiejaar had zijn eigen kentekens op het uniform en werd geleid door een *chef* en een *sous-chef*.²⁹ Ex-officiëren die lesgeven aan het instituut werden aangesproken met hun rang.³⁰

Tussen 1913 en 1992 moesten alle jongemannen in België legerdienst doen. De Hogeschool verwachtte van zijn studenten dat ze die militaire dienstplicht vervulden tussen hun tweede en derde jaar. Het instituut bereidde zijn studenten voor op deze periode in het leger en liet hen zelfs oefenen met echte wapens.³¹ Dat moest hun kansen op een officiersgraad verhogen.³² Militaire expertise was belangrijk in de ogen van de Hogeschool. Een toekomstige gewestbeheerder moest voldoende militair onderlegd zijn, aangezien hij vaak troepen aanvoerde en soms zelfs militaire campagnes leidde.³³

De ideale ambtenaar was volgens de Hogeschool niet alleen capabel. Hij was vooral diep overtuigd van de mythe van de beschavingsmissie. Die mythe legitimeerde de Europese kolonisatie van Afrika door een onderscheid te maken tussen wit en zwart, beschaafd en primitief, moederland en kolonie. De Belgische variant luidde als volgt: Voor de komst van de Belgen was Centraal-Afrika een onontgonnen gebied vol natuur-

28 Laude (1936), op. cit., 4-5, II.

29 Laude (1936), op. cit., II-13.

30 Vriendenfonds (1987). Op. cit. 234.

31 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3895.83, Ministerie van Koloniën aan het Ministerie van Defensie, 21-3-1946.

32 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3895.84, Major F. Darrien – Rapport sur l'Education Physique, 20-5-1954; Vriendenfonds (1987). Op. cit. 234.

33 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3895.83, voorzitter van de raad van beheer van de Koloniale Hogeschool aan de minister van Koloniën, 1-8-1933.

FIG. 1



FIG. 2



FIG. 3



FIG. 4

Carte postale de l'École coloniale supérieure d'Anvers, vers 1935. (Collection privée Bob Vermerght, Anvers; Photographie inconnu).

FIG. 1
Prentkaart van de Koloniale Hogeschool in Antwerpen, ca. 1935. (Privécollectie Bob Vermerght, Antwerpen, fotograaf onbekend).

Photo de l'internat démoli après 1960, 1930, Anvers. (Collection Felixarchieff/Stadsarchieff Antwerpen, inv. PB#2558; Photographie inconnu).

FIG. 2
Foto van het internaat dat na 1960 werd afgebroken, 1930, Antwerpen (Collectie Felixarchieff/Stadsarchieff Antwerpen (inv. nr. PB#2558); Fotograaf onbekend).

Le campus Middelheim de l'université d'Anvers aujourd'hui, 2020, Anvers.

FIG. 3
De campus Middelheim van de Universiteit Antwerpen, 2020, Antwerpen (© Foto: Léonard Pongo).

Photo en gros plan de l'étoile coloniale, que l'on peut toujours voir dans les bâtiments du campus Middelheim, 2020, Anvers.

FIG. 4
Detailfoto van de koloniale ster die nog altijd te zien is in de gebouwen van campus Middelheim, 2020, Antwerpen (© Foto: Léonard Pongo).

tion de l'Afrique en faisant une différence entre noirs et blancs, civilisé et primitif, métropole et colonie. La variante belge de ce discours dit en substance ceci: avant l'arrivée des Belges, l'Afrique centrale était un territoire inexploré regorgeant de richesses naturelles, avec des habitants qui se trouvaient plusieurs échelons plus bas sur l'échelle de la civilisation et étaient la proie d'épidémies, de querelles tribales, de l'esclavagisme, de superstitions et de rituels barbares comme le cannibalisme. Léopold II et ses courageux pionniers ont fait connaître cette partie inconnue de l'Afrique et libéré le bassin du Congo de l'esclavage. Sous la houlette du roi, les autorités coloniales, les missionnaires catholiques et le monde de l'entreprise ont mis les peuples d'Afrique belge sur la voie du progrès matériel et moral, selon l'exemple de la société belge moderne³⁴.

Ce discours légitimant est servi de différentes manières aux étudiants. L'institut entretient un culte actif de la personne de Léopold II et de ses « pionniers », le plus souvent des militaires comme le baron Dhanis, le colonel Chaltin, le commandant Lemaire et le général Storms. Cela passe avant tout par le patronage. Lors d'une cérémonie de rentrée chargée en symbolique coloniale, chaque nouvelle promotion d'étudiants se voit attribuer un « héros de l'entreprise civilisatrice » belge en guise de parrain, figure exemplaire qu'ils vont tenter d'égaliser pendant l'ensemble de leurs études et de leur carrière et aux faits d'armes de laquelle ils pourront s'identifier. Entretenir les traditions et honorer la mémoire du roi sont indispensables pour faire partie de l'élite qui se sacrifie pour le « souverain, la patrie et la colonie »³⁵. Des hommages et des cérémonies commémoratives sont également organisés en l'honneur du souverain et de ses pionniers³⁶.

lijke rijkdommen, met inwoners die een heel aantal sporten lager stonden op de beschavingsladder en leden onder epidemieën, stammentwisten, slavernij, bijgeloof en barbaarse rituelen zoals kannibalisme. Leopold II en zijn moedige pioniers brachten dat onbekende stuk Afrika in kaart en bevrijdden het Congobekken van de slavernij, aldus de mythe. Het was de nationale plicht van België om het beschavingsproject van Leopold II verder te zetten. Geleid door de koning hielpen de koloniale overheid, katholieke missionarissen en de bedrijfs wereld de volkeren van Belgisch-Afrika op weg richting materiële en morele vooruitgang, naar het voorbeeld van de moderne Belgische maatschappij.³⁴

Dat legitimerende discours werd op verschillende manieren meegegeven aan de studenten. Het instituut voedde actief een heldencultus rond Leopold II en zijn zogeheten pioniers, veelal militairen als baron Dhanis, kolonel Chaltin, commandant Lemaire en generaal Storms. In de eerste plaats gebeurde dat via het peterschap. Elke nieuwe lichter student kreeg tijdens een met koloniale symboliek overladen openingsplechtigheid een 'held van het Belgische beschavingswerk' toegewezen als peter, een voorbeeldfiguur waar ze zich de rest van hun studies en carrière aan konden spiegelen en met wiens zogeheten heldendaden ze zich konden identificeren. Alleen door de tradities en eer van Leopold II en zijn pioniers hoog te houden konden ze deel uitmaken van de elite die zich opofferde 'voor vorst, vaderland en kolonie'.³⁵ Bovendien waren er jaarlijks verschillende huldemomenten of herdenkingsceremonies voor Leopold en zijn pioniers.³⁶

34 Guy Vanthemsche (2012). *Belgium and the Congo, 1885-1980*. Cambridge: Cambridge University Press. 68-72.

35 École coloniale supérieure de Belgique, Séance académique du 25 octobre 1934.

36 Stanard (2012). Op. cit. 146-148; Bas De Roo et Jonas Raats (2019). *Koloniale monumenten in Antwerpen*, Rapport commandé par le Musée du Middelheim au bureau de projet Geheugen Collectief. 20-36.

Photo de l'internat démoli après 1960, Anvers, 1930. (Collection Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen, inv. PB#2558; Photographie inconnu).



Foto van het internaat dat na 1960 werd afgebroken, 1930, Antwerpen (Collectie Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen (inv. nr. PB#2558); Fotografie onbekend).

34 Guy Vanthemsche (2012). *Belgium and the Congo, 1885-1980*. Cambridge: Cambridge University Press. 68-72.

35 Koloniale Hogeschool van België, Akademische zitting van 25 oktober 1934.

36 Stanard (2012). Op. cit. 146-148; Bas De Roo et Jonas Raats (2019). *Koloniale monumenten in Antwerpen*, Onderzoeksrapport van Geheugen Collectief in opdracht van het Middelheimmuseum. 20-36.

« Comme nous l'avons dit, 1908 est l'année où Léopold II se rendit ou « offrit » sa colonie à la Belgique. Comme des Belges moururent encore au Congo après 1908, on honora cette année-là surtout ceux qui étaient morts au service de Léopold II. On créa ainsi une sorte de tradition coloniale pour un pays qui n'en avait pas. Contrairement aux Portugais, aux Espagnols, aux Français, aux Britanniques et aux Néerlandais, les Belges n'avaient pas de longue histoire d'expansion outre-mer ou de domination coloniale. En choisissant la période antérieure à 1908 et en honorant Léopold II, on tentait de légitimer le jeune régime colonial, qui était d'ailleurs né après de nombreuses controverses. En renouant avec les temps « héroïques » de Léopold, on enracinait en quelque sorte la colonie belge d'alors dans une histoire coloniale plus ancienne et donc légitime. L'ancrage du colonialisme belge de l'entre-deux-guerres dans une tradition d'expansion outre-mer supposée historique et, de ce fait, légitime, par le biais de monuments comme celui de Borgerhout était profondément et doublement ironique¹⁰. »

¹⁰ Traduit de l'anglais. Texte original: Stanard, Matthew G. (2019). *The Leopard, the Lion and the Cock: Colonial Memories and Monuments in Belgium*. Louvain: Leuven University Press, 49.

‘Zoals gezegd, was 1908 het jaar waarin Leopold II zich overgaf en zijn kolonie aan België “schonk”. Doordat er ook na 1908 in Congo Belgen stierven, werden in dat jaar vooral de Belgen geëerd die in dienst van Leopold II overleden waren. Zo ontstond er een soort koloniale traditie voor een land dat er geen had. In tegenstelling tot de Portugezen, Spanjaarden, Fransen, Britten en Nederlanders hadden de Belgen geen lange geschiedenis van overzeese expansie of koloniale heerschappij. Door de periode vóór 1908 uit te kiezen en Leopold II te eren poogde men het jonge koloniale bewind te legitimeren. Dat was immers tot stand gekomen na veel controverse. Door terug aan te knopen bij de “heroïsche” tijd van Leopold werd de toenmalige Belgische kolonie in een enigszins langere en dus legitieme koloniale geschiedenis geplaatst. Dat het Belgisch kolonialisme van het interbellum verankerd werd in een schijnbaar historische en daarom valabele traditie van overzeese expansie met gedenktekens zoals in Borgerhout maakte het alleen maar des te ironischer.’¹⁰

¹⁰ Vertaald uit het Engels. Originele tekst in: Stanard, Matthew G. (2019). *The Leopard, the Lion and the Cock: Colonial Memories and Monuments in Belgium*. Leuven: Leuven University Press, 49.

Physiquement aussi, l'école coloniale respire l'image d'un monde en noir et blanc qui légitime la colonisation de l'Afrique. Dans les bâtiments et les jardins, des dizaines de monuments, de peintures et de bustes rappellent les premiers pionniers qui ont exploré le « cœur sombre de l'Afrique » et y ont bâti une colonie au nom de la civilisation³⁷. L'Afrique « non civilisée » est représentée par des objets ethnographiques qui ornent les salles de classe et les couloirs comme des trophées³⁸. Des armes et de l'art indigène créent une atmosphère africaine³⁹. Cela vaut aussi pour l'internat et la résidence du directeur, étroitement apparentés par leur style architectural aux bâtiments coloniaux d'Afrique belge. À l'intérieur comme à l'extérieur, des plantes tropicales complètent le tableau.

Les cours dispensés par l'École coloniale semblent également imprégnés de la pensée civilisatrice⁴⁰. Le directeur Laude donne par exemple une série de cours de géographie. Son best-seller, réédité des dizaines de fois et intitulé *Notre colonie, géographie et notice historique*, offre une bonne idée de ce qu'il enseigne : l'Afrique belge est riche en matières premières, c'est un endroit dangereux pour les Européens et il est habité par différentes populations qui ont vécu « enfermés depuis des siècles » dans leur milieu, avec « leurs traditions, leurs coutumes et leurs superstitions ». La situation a changé quand les pionniers de Léopold II ont colonisé le territoire et qu'après 1908, les Belges y ont construit des écoles, des hôpitaux et des voies de chemin de fer⁴¹.

Il semblerait d'ailleurs que l'École coloniale réussisse à transmettre son message civilisateur aux étudiants. C'est du moins ce que suggère la caricature de l'étudiant Louis

Ook als plaats ademde de Hogeschool het zwart-witte wereldbeeld dat de kolonisatie van Afrika legitimeerde. In de gebouwen en tuinen herinnerden tientallen monumenten, schilderijen en bustes aan de eerste pioniers die Centraal Afrika in kaart brachten en er een kolonie uitbouwden in naam van de beschaving.³⁷ Het zogezegd onbeschaafde Afrika werd tentoongesteld aan de hand van etnografische objecten, die als trofeeën de leslokalen en wandelgangen sierden.³⁸ Afrikaanse wapens en kunst creëerden samen met tropische planten een 'Afrikaans sfeertje'.³⁹ Dat gold ook voor het internaat en de directeurswoning, die qua architectuur sterk leken op koloniale gebouwen in Belgisch-Afrika. Tropische planten binnen en buiten maakten het geheel af.

De lessen aan de Hogeschool leken eveneens doordrongen te zijn van het beschavingsdenken.⁴⁰ Zo gaf directeur Laude een aantal vakken in de aardrijkskunde. Zijn tientallen keren heruitgegeven bestseller *Onze Kolonie, geografie en geschiedkundig overzicht* geeft een goede indicatie van wat hij onderwees tijdens zijn lessen: Belgisch-Afrika was rijk aan grondstoffen, het was een gevaarlijke plek voor Europeanen en het werd bewoond door verschillende volkeren die 'eeuwenlang opgesloten' in hun milieu leefden volgens hun 'tradities, gewoontes en bijgeloof'. Daar kwam verandering in toen de pioniers van Leopold II het gebied koloniseerden en de Belgen er na 1908 scholen, ziekenhuizen en spoorwegen bouwden.⁴¹

Het lijkt erop dat de Hogeschool erin slaagde zijn beschavingsboodschap over te brengen op zijn studenten. De cartoon op p. 141 van student Louis Dekoster suggereert dit alvast. De tekening verbeeldt een primitief Afrika met een wild dansende,

37 De Roo et Raats. (2019). Op. cit. 20-36; Stanard (2012). Op. cit. 147-148; Amis (1987). Op. cit. 114-121.

38 Amis (1987). Op. cit. 13.

39 Mail du professeur Werner Cornelis, ancien étudiant de l'INUTOM, ancien secrétaire des Amis de l'INUTOM à Geheugen Collectief, 19 février 2019.

40 Stanard (2012). Op. cit. 146-148.

41 Norbert Laude et Albert Michiels (1933). *Notre colonie. Géographie et notice historique*. Bruxelles: Édition universelle.

Photo de l'ancienne résidence du directeur, 1930, Anvers. (Collection Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen, inv. PB#2550; Photographe inconnu).



Foto van de vroegere directeurswoning, 1930, Antwerpen (Collectie Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen (inv. nr. PB#2550); Fotograaf onbekend).

37 De Roo en Raats. (2019). Op. cit. 20-36; Stanard (2012). Op. cit. 147-148; Vriendenfonds (1987). Op. cit. 114-121.

38 Vriendenfonds (1987). Op. cit. 13.

39 Mail van professor doctor Werner Cornelis, oud-student UNIVOG, oud-secretaris van het Vriendenfonds van het UNIVOG aan Geheugen Collectief, 19 februari 2019.

40 Stanard (2012). Op. cit. 146-148.

41 Norbert Laude & Albert Michiels (1933). *Notre Colonie. Géographie et notice historique*. Bruxelles: Edition Universelle.

« Bien qu'elle demeurât principalement le domaine d'une élite, la circulation d'œuvres d'art africaines augmenta à la mesure de son succès auprès des collectionneurs belges dans l'entre-deux-guerres. Certains voyages au Congo avaient pour but principal de rassembler des objets ethnographiques. Joseph Maes, directeur du département Ethnographie au musée de Tervueren de 1910 à 1946, parcourut la colonie en 1913-1914. Il y visita 120 lieux et rassemblé 1293 objets. Une partie de la collection d'Henry Pareyn constitua plus tard la base de ce qui deviendrait la Musée ethnographique d'Anvers. Au début des années 1920, la ville lui acheta 1500 objets. Les contributions supplémentaires du ministre des Colonies Louis Franck menèrent aux « Volkenkundige verzamelingen en Kongoleesche Afdeling » (Collections ethnographiques et section congolaise), établies dans la Maison des bouchers dans les années 1920. Le musée ethnographique d'Anvers a été fondé en 1952, mais il a toujours été davantage qu'un simple musée colonial, car seuls 12 000 objets de cet ensemble estimé à 40 000 pièces étaient d'origine africaine¹¹. »

¹¹ Traduit de l'anglais. Texte original: Stanard, Matthew G. (2019). *The Leopard, the Lion and the Cock: Colonial Memories and Monuments in Belgium*. Louvain: Leuven University Press. 54.

'Afrikaanse kunstwerken begonnen meer en meer te circuleren naarmate de Belgen in het interbellum steeds meer kunst begonnen te verzamelen, ook al bleef dat in hoofdzaak het terrein van een elite. Sommige Congoreizen hadden als hoofddoel het verzamelen van etnografische voorwerpen. Joseph Maes, het hoofd van de dienst Etnografie van het Museum van Tervuren van 1910 tot 1946, reisde naar de kolonie in 1913-1914. Hij bezocht 120 locaties en verzamelde 1293 objecten. Een deel van de collectie van Henry Pareyn werd later de basis van het Etnografisch Museum van Antwerpen. In de vroege jaren 1920 kocht de stad 1500 objecten van hem over. De extra bijdragen van minister van Koloniën Louis Franck leidden uiteindelijk tot de *Volkenkundige verzamelingen en Kongoleesche Afdeling* opgericht in het Antwerpse Vleeshuis in de jaren 1920. Het Etnografisch Museum werd opgericht in 1952, maar dat is wel altijd meer geweest dan louter een koloniaal museum, want slechts 12.000 objecten uit de geschatte collectie van 40.000 zijn afkomstig uit Afrika.¹¹

¹¹ Vertaald uit het Frans. Originele tekst in: Stanard, Matthew G. (2019). *The Leopard, the Lion and the Cock: Colonial Memories and Monuments in Belgium*. Leuven: Leuven University Press. 54

Dekoster, présentée ci-après (p. 141). Le dessin évoque une Afrique primitive avec une population dansant sauvagement, à demi-nue, vivant dans de simples huttes au cœur de la brousse, représentant un danger pour le fonctionnaire blanc, littéralement supérieur, qui après ses études, doit se débrouiller bien loin de la civilisation.

42 École coloniale supérieure de Belgique. Séance académique de reprise des cours, 18-10-1945.

43 INUTOM, Séance académique de reprise des cours, 15-10-1949.

Nouvel emballage, même contenu (1945-1960)

1945 est une année importante pour l'École coloniale. La Seconde Guerre mondiale se termine et l'institut fête son 25^e anniversaire. À l'occasion de la rentrée académique, le ministre des Colonies, Robert Godding, vante les mérites de l'établissement. En même temps, il affirme que les choses doivent changer : l'œuvre civilisatrice belge a porté ses fruits, affirme-t-il. Une partie croissante de la population congolaise évolue vers un niveau de civilisation supérieur. De plus, la population belge des colonies augmente rapidement. Selon la nouvelle conception de la « mission civilisatrice », la tâche de l'administration coloniale consiste désormais à trouver un équilibre entre les intérêts des Belges, la nouvelle classe des « évolués » noirs et le reste de la population indigène. La formation anversoise doit s'adapter à une nouvelle réalité⁴².

En 1949, un changement de nom annonciateur de cette nouvelle ère est adopté. À l'Institut universitaire des sciences d'outre-mer (INUTOM), on peut désormais obtenir un diplôme de candidat ou de licencié en sciences coloniales et administratives⁴³. En pratique, pourtant, pas grand-chose ne change.

halfnaakte zwarte bevolking, wonend in simpele hutten diep in de 'brousse', die een gevaar vormde voor de witte, letterlijk hoogopgeleide koloniale ambtenaar, die het na zijn studies moest zien te redden ver weg van de beschaving.

42 Koloniale Hogeschool van België, Plechtige heropening der leergangen, 18-10-1945.

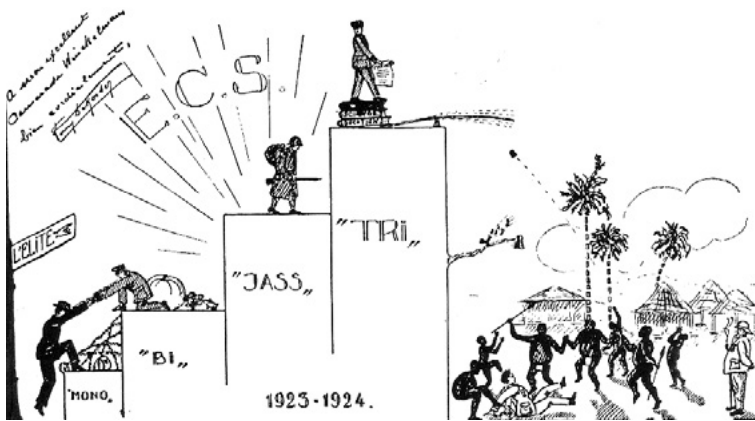
43 UNIVOG, Plechtige heropening der leergangen, 15-10-1949.

Nieuwe verpakking, zelfde inhoud (1945-1960)

Het jaar 1945 was belangrijk voor de Koloniale Hogeschool. De Tweede Wereldoorlog was voorbij en het instituut vierde zijn 25ste verjaardag. Bij de opening van het academiejaar bejubelde minister van Koloniën Robert Godding de verdiensten van de school. Tegelijkertijd maakte hij duidelijk dat het voortaan anders moest: het Belgische beschavingswerk had zijn vruchten afgeworpen, stelde hij. Een almaar groter deel van de zwarte bevolking 'evolueerde' naar een hoger beschavingsniveau. Bovendien nam de Belgische bevolking in de kolonies snel toe. De taak van de koloniale administratie, zo luidde de nieuwe versie van de beschavingsmythe, zou er voortaan in bestaan een evenwicht te zoeken tussen de belangen van de Belgen, de nieuwe klasse van zwarte évolués en de rest van de zwarte bevolking. De opleiding in Antwerpen moest zich aan die nieuwe realiteit aanpassen.⁴²

In 1949 moest een naamsverandering dat nieuwe tijdperk inluiden. Aan het Universitair Instituut voor de Overzeese Gebieden (UNIVOG) kon je voortaan een diploma behalen van kandidaat of licentiaat in de koloniale en administratieve wetenschappen.⁴³ In praktijk veranderde er echter weinig.

Caricature se moquant de la formation à l'École coloniale, date inconnue, lieu inconnu. (Collection Amis de l'Unitom, Louis Dekoster).



Cartoon die spot met de opleiding aan de Hogeschool, datum onbekend, plaats onbekend. (Collectie Vriendenfonds van het UNIVOG, Louis Dekoster).

L'INUTOM a toujours pour mission de former les fonctionnaires d'élite qui constitueront le cœur de l'administration belge chargée de gouverner et de civiliser le Congo et le Ruanda-Urundi. Les strictes conditions d'admission et les critères de sélection restent donc inchangés⁴⁴.

L'élite qui se forme à l'INUTOM reste masculine et blanche. Prenons l'exemple parlant du Liégeois Jean Fanard. En 1950, sa demande d'admission à l'Institut arrive jusque sur le bureau du ministre des Colonies lui-même. Fanard satisfait à toutes les conditions formelles, mais il a un père belge et une mère congolaise – et donc, pas la bonne couleur de peau. En théorie, l'INUTOM ne peut pas le refuser. Mais, selon le ministre, l'autorité d'un fonctionnaire colonial de « sang mêlé » ne serait acceptée ni par les fonctionnaires blancs, ni par les chefs noirs. Il déconseille donc à Fanard de se porter candidat. Non pas à cause de sa couleur de peau mais en raison de ses résultats assez moyens dans le secondaire⁴⁵.

En 1957, les étudiants congolais se voient accorder le droit de suivre en Belgique des études supérieures qui ne sont pas proposées en Afrique belge. L'administration de l'INUTOM n'est pas opposée en soi à l'admission d'étudiants noirs, mais le ministère des Colonies doit approuver chaque candidature noire séparément et, à Bruxelles, on estime que les jeunes noirs doivent étudier le plus possible dans leur pays. L'INUTOM continue donc à refuser des étudiants parce qu'ils ne peuvent pas présenter de diplôme de l'enseignement secondaire. Certains candidats noirs ont pourtant un bon CV. Jules Bokongi, par exemple, a étudié à la section « sciences administratives » de l'université Lovanium à Kisantu et travaille au Service territorial de Léopoldville⁴⁶.

Het UNIVOG zag het nog altijd als zijn missie om eliteambtenaren op te leiden die de kern moesten vormen van de Belgische administratie die Congo en Ruanda-Urundi zou besturen en beschaven. De strenge toelatingsvoorwaarden en selectiecriteria bleven dus gelden.⁴⁴

De elite die het UNIVOG opleidde bleef mannelijk en wit. Een tekenend voorbeeld is dat van de Luikenaar Jean Fanard. Zijn aanvraag om in 1950 toegelaten te worden tot de opleiding kwam uiteindelijk zelfs bij de minister van Koloniën terecht. Fanard voldeed aan alle formele voorwaarden maar had een Belgische vader en een Congolese moeder – en dus niet de juiste huidskleur. In theorie kon het UNIVOG hem niet weigeren. Maar volgens de minister zou het gezag van een koloniale ambtenaar met 'gemengd bloed' niet aanvaard worden, noch door de witte ambtenaren, noch door de zwarte chefs. Daarom raadde hij Fanard af om zich kandidaat te stellen. Niet vanwege zijn huidskleur, maar vanwege zijn matige resultaten in het middelbaar.⁴⁵

In 1957 verkregen Congolese studenten het recht om in België hogere studies te volgen die niet in Belgisch-Afrika werden aangeboden. Het UNIVOG-bestuur was niet per se tegen het toelaten van zwarte studenten. Het ministerie van Koloniën moest echter elke zwarte kandidatuur apart goedkeuren en in Brussel was men van mening dat zwarte jongeren zoveel mogelijk in de kolonies moesten studeren. Het UNIVOG bleef daarom kandidaten weigeren omdat ze geen hoger middelbaar diploma konden voorleggen. Sommige zwarte kandidaten hadden nochtans een goed cv. Jules Bokongi studeerde bijvoorbeeld bestuurswetenschappen aan de Lovanium-afdeling in Kisantu en werkte bij de gewestdienst van Léopoldville.⁴⁶

44 INUTOM, Séance académique de reprise des cours, 15-10-1949.

45 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 3898.91, Élèves mulâtres, 1950.

46 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 3899.96, Étudiants africains, 1957-1958; Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 391bis.121, INUTOM – Conseil d'administration – séance du 18-12-1957.

44 UNIVOG, Plechtige heropening der leergangen, 15-10-1949.

45 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3898.91, Elèves mulâtres, 1950.

46 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3899.96, Etudiants africains, 1957-1958; Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 391bis.121, UNIVOG – Raad van Beheer – vergadering van 18-12-1957

« Oui, la civilisation européenne et ses représentants les plus qualifiés sont responsables du racisme colonial; et nous faisons encore appel à Césaire¹² :

Et alors, un beau jour, la bourgeoisie est réveillée par un formidable choc en retour: les gestapos s'affairent, les prisons s'emplissent, les tortionnaires inventent, raffinent, discutent autour des chevalets. On s'étonne, on s'indigne. On dit: « Comme c'est curieux! Mais, bah! C'est le nazisme, ça passera! » Et on attend, et on espère; et on se tait à soi-même la vérité, que c'est une barbarie, mais la barbarie suprême, celle qui couronne, celle qui résume la quotidienneté des barbaries; que c'est du nazisme, oui, mais qu'avant d'en être la victime, on en a été le complice; que ce nazisme-là, on l'a supporté avant de le subir, on l'a absous, on a fermé l'œil là-dessus, on l'a légitimé, parce que, jusque-là, il ne s'était appliqué qu'à des peuples non européens; que ce nazisme-là, on l'a cultivé, on en est responsable, et qu'il sourd, qu'il perce, qu'il goutte, avant de l'engloutir dans ses eaux rougies, de toutes les fissures de la civilisation occidentale et chrétienne. (...) »

¹² F. Fanon (2015). *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil. 100-101.

'Ja, de Europese beschaving en haar hooggekwalificeerde vertegenwoordigers zijn verantwoordelijk voor het koloniale racisme. We grijpen nog steeds terug naar Césaire:¹²

En dan, op een mooie dag, wordt de bourgeoisie wakker geschud door een enorme terugstoot: de Gestapo is druk in de weer, de gevangenissen raken gevuld, de beulen bedenken, verfijnen, bespreken nieuwe methodes rond hun pijnbanken. Men is verbaasd, men is verontwaardigd. Men zegt: "Hoe merkwaardig! Maar, bah! Het is het nazisme, het zal wel voorbijgaan!" En men wacht, men hoopt; en men houdt de waarheid voor zichzelf, dat het een barbaarsheid is, de ultieme barbaarsheid, de kroon, de slotsom die de alledaagse barbaarsheid in zich draagt; dat het nazisme is, ja, maar dat men eerst medeplichtig was en dan slachtoffer werd; (...) dat men dit nazisme gecultiveerd heeft, dat men er verantwoordelijk voor was, en dat het opborrelt, dat het losbreekt is, dat het druïpt uit alle spleten van de westerse en christelijke beschaving, voordat het verzinkt in zijn roodgekleurde water. (...)

¹² Fanon, F. (2015). *Peau noire, masque blanc*. Paris: Éditions du Seuil. 73.

Quelques Rwandais et Burundais de bonne famille sont acceptés en tant qu'élèves libres grâce au lobbying des *mwamis* (rois) de leurs pays respectifs et du gouverneur général. Il y a parmi eux Louis Rwagasore, fils du *mwami* du Burundi et futur premier ministre du pays⁴⁷. L'administration de l'INUTOM et le ministère des Colonies se montrent dédaigneux quant aux performances de ces élèves libres. Ils sont décrits comme des profiteurs venus festoyer aux frais du gouvernement et des étudiants au bagage intellectuel lacunaire⁴⁸. Manifestement, dans l'esprit des blancs, la population noire des colonies reste inférieure.

La même ségrégation s'applique au corps enseignant, qui reste exclusivement blanc. Au cours de la formation, les étudiants de l'INUTOM n'ont pratiquement aucun contact avec la perspective noire. L'une des rares exceptions consenties – pour des raisons qui restent floues – concerne la venue de quelques orateurs originaires d'Afrique de l'ouest française à l'une des journées d'étude annuelles organisée par l'institut. Parmi eux Léopold Senghor, poète, philosophe, écrivain, professeur, futur député français et futur premier ministre du Sénégal⁴⁹.

La formation elle-même ne semble pas changer beaucoup. Former le caractère des étudiants reste une tâche essentielle. L'internat est toujours obligatoire et doit garantir l'esprit de groupe et la discipline⁵⁰. La dimension militaire et physique perd il est vrai de son importance. Par exemple, les étudiants ne portent plus systématiquement l'uniforme⁵¹. C'est néanmoins un major Darrien content qui, en 1954, rapporte que les étudiants ont participé avec toute leur énergie aux activités spor-

47 Guy Poppe (2011). *L'Assassinat de Rwagasore, le Lumumba burundais*, Bujumbura: IWACU Éditions.

48 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 3899.96, Étudiants africains, 1957-1958.

49 Amis (1987). Op. cit. 109-148.

50 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 3898.90, Régime d'internat et d'externat, 1953.

51 Interview du prof. Werner Cornelis, ancien étudiant INUTOM, ancien secrétaire des Amis de l'INUTOM, par Bas De Roo, Ekeren, 18 février 2019.

Een paar hooggeplaatste Rwandez en Burundez en werden dankzij het lobbywerk van de *mwami's* (koningen) van Ruanda en Urundi en de koloniale gouverneur-generaal van Ruanda-Urundi wel toegelaten als vrije studenten. Onder hen Louis Rwagasore, zoon van de *mwami* van Urundi, toekomstige eerste minister van Burundi.⁴⁷ Over de prestaties van die vrije studenten deed het UNIVOG-bestuur en het ministerie van Koloniën laatsdunkend. Ze werden afgeschilderd als profiteurs die op kosten van de overheid de bloemetjes kwamen buitenzetten en als studenten met een gebrekkige intellectuele bagage.⁴⁸ Een goed voorbeeld van hoe de zwarte bevolking uit de kolonies in veel witte ogen inferieur bleef.

Wat gold voor de studenten, gold zeker voor het docentenkorps: dat bleef exclusief wit. Gedurende heel hun opleiding kwamen UNIVOG-studenten amper in contact met een zwart perspectief. Een van de weinige uitzonderingen vormden – om voorlopig onduidelijke redenen – een paar sprekers uit Frans West-Afrika op een van de jaarlijkse studiedagen die het UNIVOG organiseerde. Onder hen Léopold Senghor, dichter, filosoof, schrijver, docent, volksvertegenwoordiger in het Franse parlement en de latere premier en president van Senegal.⁴⁹

Aan de opleiding zelf leek eveneens weinig te veranderen. Het karakter van de studenten vormen bleef een kerntaak. Het internaat bleef verplicht en moest voor een groepsgeest en discipline zorgen.⁵⁰ Het militaire en fysieke aspect van de opleiding werd wel minder belangrijk. Studenten liepen bijvoorbeeld niet altijd meer in uniform rond.⁵¹ Toch rapporteerde een tevreden majoor Darrien in 1954 dat de studenten met volle energie de wekelijkse sportactivitei-

47 Guy Poppe (2011). *De moord op Rwagasore, de Burundese Lumumba*. Berchem: Epo.

48 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3899.96, Etudiants africains, 1957-1958.

49 Vriendenfonds (1987). Op. cit. 109-148.

50 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3898.90, Régime d'internat et d'externat, 1953.

51 Interview met professor dr. Werner Cornelis, oud-student UNIVOG, oud-secretaris van het Vriendenfonds van het UNIVOG, afgenomen door Bas De Roo, Ekeren, 18 februari 2019.

Détail du bras brisé sur le monument au baron Dhanis (par Frans Joris) au musée du Middelheim, 2020, Anvers. 2020. (© Photo: Léonard Pongo).



Detail van de afgebroken arm van het monument voor baron Dhanis (door Frans Joris), Middelheimmuseum, 2020, Antwerpen (© Foto: Léonard Pongo).

tives hebdomadaires. La préparation militaire est également un succès à ses yeux: les étudiants sont disciplinés, en bonne condition physique et ont les qualités nécessaires pour devenir des officiers pendant leur service militaire⁵².

Le programme de cours reste grosso modo le même. Le principal changement réside dans une série de branches qui se concentrent spécifiquement sur la Belgique, comme l'histoire politique et administrative du royaume et le droit constitutionnel belge⁵³. La connaissance de la deuxième langue – en particulier le néerlandais chez les étudiants francophones – gagne également de l'importance dans cet institut bilingue⁵⁴.

Le fonctionnaire colonial idéal est encore fermement convaincu du mythe civilisateur et prêt à se sacrifier pour la « dynastie, la nation et la colonie⁵⁵ ». Le culte des héros coloniaux reste important. L'INUTOM opte toutefois pour un autre type de modèles. À l'exception du général Josué Henry de la Lindi et du général baron Tombeur de Tabora, on ne choisit plus de militaires comme parrains des nouvelles promotions⁵⁶. Désormais, les parrains représentent le côté « développement » du projet colonisateur belge. Des missionnaires comme le père De Deken et des géologues comme Jules Cornet symbolisent l'« édification sociale » et le « progrès économique » que les Belges estiment avoir apportés dans les colonies⁵⁷.

Quarante à cinquante étudiants sortent chaque année de l'Institut⁵⁸. Ainsi que le montre un rapport de 1957, l'institut atteint ses objectifs de formation de l'élite coloniale. Le service territorial du Congo, qui compte 875 hommes, est composé pour moitié d'anciens étudiants de l'INUTOM. Ceux-ci sont particulièrement représentés dans les fonctions supérieures⁵⁹.

ten bijwoonden. Ook de militaire voorbereiding was volgens hem een succes: de studenten waren gedisciplineerd, fit en hadden de nodige leiderskwaliteiten om het tijdens hun dienstplicht tot officier te schoppen.⁵²

Het lessenpakket veranderde weinig. De grootste verandering waren een aantal vakken die specifiek focusten op België waaronder *Politieke en administratieve geschiedenis van België of Belgisch grondwettelijk recht*.⁵³ Ook de kennis van de tweede landstaal – vooral het Nederlands voor de Franstalige studenten – kreeg meer aandacht aan het tweetalige instituut.⁵⁴

De ideale koloniale ambtenaar was nog steeds diep overtuigd van de beschavingsmythe en bereid om zich op te offeren voor 'dynastie, natie en kolonie'.⁵⁵ De koloniale heldencultus bleef belangrijk. Wel opteerde het UNIVOG voor een ander soort rolmodel. Op generaal Josué Henry de la Lindi en generaal baron Tombeur de Tabora na, koos het instituut geen militairen meer als peters van nieuwe studielichtingen.⁵⁶ Voortaan vertegenwoordigden de peters de ontwikkelingskant van het Belgische kolonisatieproject. Missionarissen zoals pater De Deken en geologen zoals Jules Cornet stonden symbool voor de 'economische vooruitgang' en 'sociale verheffing' die de Belgen in de kolonies zouden hebben gerealiseerd.⁵⁷

Elk jaar studeerden er veertig à vijftig studenten af.⁵⁸ Het instituut slaagde in zijn opzet om hen klaar te stomen voor de koloniale top, zo blijkt uit een rapport van 1957. De 875 man tellende gewestdienst in Congo bestond voor bijna de helft uit oud-studenten van het UNIVOG. Vooral in de hogere rangen waren ze sterk vertegenwoordigd.⁵⁹

- 52 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 3895.84, Major F. Darrien – Rapport sur l'éducation physique, 20-5-1954.
- 53 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 3893.92bis, programme d'étude INUTOM de la seconde candidature et de la première licence en sciences coloniales et administratives, 1956.
- 54 INUTOM, Séance académique de reprise des cours, 15-10-1949; Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 3864.1, INUTOM – Conseil d'administration – Minutes de l'assemblée 26 novembre 1953; Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 3893.92bis, programme d'étude INUTOM de la seconde candidature en sciences coloniales et administratives, 1956.
- 55 INUTOM, Séance académique, 8-II-1952.
- 56 INUTOM, Séance académique, 15-10-1949; INUTOM, Séance académique, 26-10-1957.
- 57 INUTOM, Séance académique, 24-10-1959.
- 58 Guy Vanthemsche (2012). Op. cit. 78.
- 59 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 3893.92bis, Statistiques suivant l'annuaire officiel du Ministère des Colonies, 4-12-1957.

- 52 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3895.84, Major F. Darrien – Rapport sur l'Education Physique, 20-5-1954.
- 53 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3893.92bis, UNIVOG-leerplan van de tweede kandidatuur en voor de eerste licentie in koloniale en administratieve wetenschappen, 1956.
- 54 UNIVOG, Plechtige heropening der leergangen, 15-10-1949; Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3864.1, UNIVOG – Raad van Beheer – Notulen van de vergadering van 26 november 1953; Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3893.92bis, UNIVOG-leerplan van de tweede kandidatuur in koloniale en administratieve wetenschappen, 1956;
- 55 UNIVOG, Academische zitting, 8-II-1952.
- 56 UNIVOG, Plechtige heropening der leergangen, 15-10-1949; UNIVOG, Academische zitting, 26-10-1957.
- 57 UNIVOG, Academische zitting, 24-10-1959.
- 58 Guy Vanthemsche (2012). Op. cit. 78.
- 59 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3893.92bis, Statistiques suivant l'annuaire officiel du Ministère des Colonies, 4-12-1957.

Détail d'une statue du baron Dhanis (par Frans Joris) au musée du Middelheim, 2020, Anvers. 2020. (© Photo : Léonard Pongo).



Detail van het standbeeld voor baron Dhanis
(door Frans Joris), Middelheimmuseum, 2020, Antwerpen
(© Foto: Léonard Pongo).

Des critiques parviennent toutefois aux oreilles de l'administration coloniale et des associations d'anciens étudiants. Au-delà de son nom, l'INUTOM n'est pas très différent de l'ancienne école coloniale. La formation, se plaint-on, ne satisfait plus aux besoins des colonies. Le rôle des fonctionnaires est devenu à la fois moins technique et plus politique. Les administrateurs territoriaux doivent initier la population africaine à la démocratie et l'impliquer davantage dans l'administration. Ils doivent essayer de créer une communauté belgo-congolaise et engager le dialogue avec divers groupes d'intérêts et organismes publics. Pour cela, il faut des fonctionnaires dotés d'une vision et d'une connaissance approfondie du contexte, en évolution rapide, de l'Afrique belge. Beaucoup d'éléments de la formation, comme le cours de « travaux de poste et de brousse », qui apprend aux étudiants les techniques de survie, sont en retard. Selon l'administration coloniale et les associations d'anciens étudiants, il faut davantage de connaissances académiques dans des domaines comme la sociologie, les sciences politiques et l'économie, ainsi que des cours qui familiarisent les étudiants aux langues et aux cultures africaines⁶⁰.

Certains étudiants restent également sur leur faim. Les cours centrés sur le contexte belge ont perdu de leur popularité. Pour compenser le manque d'attention pour la manière de voir et de penser africaines, certains lisent de leur propre chef des publications comme *Bantoe-filosofie* du missionnaire belge Placide Tempels (1906-1977)⁶¹. À l'époque, le livre est sujet à controverse dans la mesure où Tempels décrit comme des éléments d'une vision du monde struc-

60 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 3893.92bis, Programme et organisation, 1950-1960.

61 Interview du prof. Werner Cornelis, ancien étudiant INUTOM, ancien secrétaire des Amis de l'INUTOM, par Bas De Roo, Ekeren, 18 février 2019.

Toch kwam er kritiek vanuit de koloniale administratie en oud-leerlingenverenigingen. Buiten de naam was er weinig veranderd aan het UNIVOG. De opleiding zou niet meer voldoen aan de noden van de kolonies. De rol van ambtenaren was minder technisch en meer politiek geworden, klonk het binnen koloniale rangen. Gewestbeheerders moesten de Afrikaanse bevolking inwijden in democratie en meer betrekken bij het bestuur. Ze moesten proberen een Congolees-Belgische gemeenschap te creëren en de dialoog aangaan met allerlei belangenverenigingen en politieke organisaties. Daarvoor was er nood aan ambtenaren met een visie en een grondige kennis van de snel veranderende context in Belgisch-Afrika. Veel opleidingsonderdelen – zoals het vak post- en rimboewerken dat studenten de nodige survival skills aanleerde – waren achterhaald, luidde de kritiek. Er was volgens de koloniale overheid en oud-leerlingenverenigingen behoefte aan meer academische kennis in domeinen als sociologie, politieke wetenschappen, economie en aan vakken die studenten vertrouwd maakten met Afrikaanse talen en culturen.⁶⁰

Ook sommige studenten bleven op hun honger zitten. Vakken die op de Belgische context focusten waren minder populair. Om het gebrek aan aandacht voor de Afrikaanse manier van denken en kijken naar de wereld te compenseren, lazzen sommigen op eigen houtje publicaties zoals *Bantoe-filosofie* van de Belgische missionaris Placide Tempels (1906-1977).⁶¹ Het boek was in die tijd controversieel omdat Tempels veel van de Afrikaanse rituelen en gebruiken die de kolonisator afdeed als irrationele uitdrukkingen van een primitief bijgeloof juist beschreef als aspecten van een logisch gestructureerde wereldvisie.⁶² In missiekringen van die tijd

60 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3893.92bis, Programme et organisation, 1950-1960.

61 Interview met professor dr. Werner Cornelis, oud-student UNIVOG, oud-secretaris van het Vriendenfonds van het UNIVOG, afgenomen door Bas De Roo, Ekeren, 18 februari 2019.

62 Koninklijke Academie voor Overzeese Wetenschappen, Biografische werkinstrumenten, Tempels (Frans Placied), www.kaowarsom.be/nl/notices_tempels_frans_placied, geraadpleegd op 18 februari 2019.

« S'il y a mieux, c'est du R.P. Tempels. Que l'on pille, que l'on torture au Congo, que le colonisateur belge fasse main basse sur toute richesse, qu'il tue toute liberté, qu'il opprime toute fierté – qu'il aille en paix, le révérend Père Tempels y consent. Mais attention ! Vous allez au Congo ? Respectez, je ne dis pas la propriété indigène (les grandes compagnies belges pourraient prendre ça pour une pierre dans leur jardin), je ne dis pas la liberté des indigènes (les colons belges pourraient y voir propos subversifs, je ne dis pas la patrie congolaise (le gouvernement belge risquant de prendre fort mal la chose), je dis – Vous allez au Congo, respectez la philosophie bantoue. “Il serait vraiment inouï”, écrit le R.P. Tempels, “que l'éducateur blanc s'obstine à tuer dans l'homme noir son esprit humain propre, cette seule réalité qui nous empêche de le considérer comme un être inférieur ! Ce serait un crime de lèse-humanité, de la part du colonisateur, d'émanciper les races primitives de ce qui est valeureux, de ce qui constitue un noyau de vérité dans leur pensée traditionnelle, etc.” Quelle générosité, mon Père ! Et quel zèle !¹³ »

¹³ A. Césaire (1955), *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence Africaine. 7, 23.

Als er iets beter is, dan is het pater Tempels. Laat ze maar plunderen en martelen in Congo, laat de Belgische kolonisator maar de hand leggen op alle rijkdom, laat hem alle vrijheid doden, laat hem alle trots onderdrukken – ga heen in vrede, pater Tempels is het er helemaal mee eens! Ga je naar Congo? Wees dan respectvol, ik zeg niet: jegens de inheemse eigendommen (de grote Belgische bedrijven zouden zich kunnen aangesproken voelen), ik zeg ook niet: voor de vrijheid van de inheemse bevolking (de Belgische kolonisten zouden dat subversief kunnen vinden), ik zeg niet: het Congolese vaderland (de Belgische regering zou dat kwalijk kunnen nemen). Ik zeg – Je gaat naar de Congo, respecteer dan de Bantoe-filosofie! “Het zou werkelijk ongehoord zijn”, schrijft pater Tempels, “als de witte opvoeder hardnekkig bij de zwarte man zijn humane geest zou doden, want dat is de enige realiteit die ons ervan weerhoudt hem als een inferieur wezen te beschouwen! Het zou een misdaad tegen de menselijkheid zijn van de kant van de kolonisator, om de primitieve rassen te emanciperen van wat waardevol is, van wat de kern is in hun traditionele denken enzovoort.” Wat een vrijgevigheid, Pater! En wat een ijver!¹³

¹³ Vertaald uit het Frans. Originele tekst in: A. Césaire (1955), *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence Africaine. 7, 23.

turé de manière logique de nombreux rituels et usages africains que le colonisateur réduit à des expressions irrationnelles d'une superstition primitive⁶². Le livre fait sensation dans les cercles missionnaires de l'époque. Il ne laisse pas non plus les étudiants de l'INUTOM indifférents. L'institut n'encourage toutefois pas ce genre de lectures considérées comme trop avant-gardistes.

Pour répondre aux critiques, l'INUTOM entreprend à la fin des années 1950 de se réformer à nouveau⁶³. Mais bientôt, l'institut sera confronté au principal défi de son histoire.

Les critiques à l'égard de la colonisation belge du Congo et du Ruanda-Urundi ont débuté après la Seconde Guerre mondiale. Les États-Unis, l'Union soviétique, les Nations unies et les pays qui ont rejeté le joug colonial après le conflit sont violemment opposés à la colonisation de l'Afrique⁶⁴. Face au flot incessant des critiques, l'INUTOM et quelques autres institutions coloniales se cramponnent obstinément à leur mission civilisatrice. La Belgique, estime l'ex-ministre des Colonies Godding, président du conseil d'administration de l'INUTOM, n'a pas besoin des leçons de l'étranger sur la façon de gouverner les « peuples primitifs » placés sous sa tutelle⁶⁵.

Pourtant, c'est à l'impulsion d'une personne issue des rangs de l'INUTOM que la possible fin de la colonisation est pour la première fois mise à l'agenda politique belge. Le juriste Jef Van Bilsen (1913-1996) fait partie d'une nouvelle génération de professeurs de l'INUTOM qui pensent que le temps est venu d'adopter une nouvelle politique coloniale. En 1955, il publie son célèbre *Plan de trente ans pour l'émancipation de l'Afrique belge*, dans lequel il explique que la Belgique ferait mieux de

62 Académie royale des sciences d'outre-mer, Collections biographiques, (Frans Placied), https://www.kaowarson.be/nl/notices_tempels_frans_placied, consulté le 18 février 2019.

63 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 3893.92bis, Programme et organisation, 1950-1960.

64 Guy Vanthemsche (2012). Op. cit. 84.

65 INUTOM, Séance académique de reprise des cours, 15-10-1949.

betekende het boek een revolutie. Het liet ook de UNIVOG-studenten niet onberoerd. Het instituut stimuleerde de lectuur van dergelijke als vernieuwend beschouwde visies echter niet.

Om op de toenemende kritiek een antwoord te bieden begon het UNIVOG aan het einde van de jaren 1950 opnieuw te hervormen.⁶³ Maar al snel werd het instituut met de grootste uitdaging uit zijn geschiedenis geconfronteerd.

Na de Tweede Wereldoorlog groeide de kritiek op de Belgische kolonisatie van Congo en Ruanda-Urundi. De Verenigde Naties, de Sovjet-Unie, de Verenigde Staten en de landen die na de Tweede Wereldoorlog het koloniale juk afwierpen waren fel gekant tegen de kolonisatie van Afrika.⁶⁴ Ten aanzien van de aanhoudende internationale kritiek was het UNIVOG een van de koloniale instellingen die koppig bleef vasthouden aan de Belgische beschavingsmissie. België, zo vond ex-minister van Koloniën Godding, voorzitter van de raad van bestuur van het UNIVOG, had geen lessen nodig van andere landen over de manier waarop het 'de primitieve volkeren' onder zijn voogdij bestuurde.⁶⁵

Toch kwam een mogelijk einde van de kolonisatie voor het eerst op de Belgische politieke agenda door toedoen van iemand uit de UNIVOG-rangen. Jurist Jef Van Bilsen (1913-1996) maakte deel uit van een nieuwe generatie UNIVOG-docenten die vonden dat het tijd was voor een nieuw koloniaal beleid. In 1955 publiceerde hij zijn beroemde *Der-tigjarenplan voor de ontvoogding en onafhankelijkheid van Belgisch-Afrika*. Daarin redeneerde Van Bilsen dat België de bevolking van Congo en Ruanda-Urundi maar beter kon voorbereiden op de onvermijdelijke onafhankelijkheid in plaats van te wachten tot het te laat was: 'De grootste fout

63 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3893.92bis, Programme et organisation, 1950-1960.

64 Guy Vanthemsche (2012). Op. cit. 84.

65 UNIVOG, Plechtige heropening der leergangen, 15-10-1949.

préparer la population du Congo et du Ruanda-Urundi à l'inévitable indépendance au lieu d'attendre qu'il soit trop tard: « La principale erreur des puissances coloniales consiste à faire des concessions lorsqu'on ne peut plus l'éviter plutôt que d'introduire des réformes à temps. » Comme date d'indépendance, Van Bilsen propose 1985, soit un siècle après la fondation par Léopold II de l'État indépendant du Congo⁶⁶. Ainsi, les colons blancs ne sentiront pas menacés et on aura tout le temps de former une génération de Congolais, de Rwandais et de Burundais à la gouvernance de leur pays – même des esprits progressistes comme Van Bilsen partent donc du principe que la population noire d'Afrique a besoin de l'aide des blancs⁶⁷.

Le projet de Van Bilsen crée une énorme commotion, à la fois en Belgique et dans les colonies. Une série de groupes congolais s'emparent de cette publication pour parler à leur tour ouvertement d'émancipation. En 1956, Joseph Kasavubu, futur premier président du Congo, et son parti, l'Alliance des Bakongo (ABAKO) s'appuient par exemple sur le « plan en trente ans » pour exiger qu'il soit rapidement mis fin à la domination belge⁶⁸.

L'esprit de la décolonisation est dans l'air et c'est en vain que l'establishment colonial tente de le dissiper. Le ministère des Colonies essaie de licencier Van Bilsen. Il est impensable qu'un professeur de l'INUTOM émette des critiques sur la politique coloniale belge⁶⁹! Heureusement pour Van Bilsen, l'administration de l'INUTOM le protège au nom de la liberté académique alors même que beaucoup de ses collègues ne l'approuvent pas et jugent « dommage » que ses idées « sèment la confusion » parmi les Congolais⁷⁰.

66 Jef Van Bilsen (1955). Plan de trente ans pour l'émancipation de l'Afrique belge. *Dossiers de l'action sociale catholique*.

67 Jef Van Bilsen (1993). *Congo, 1945-1965, la fin d'une colonie*. Bruxelles: Éditions du CRISP. 107.

68 Vanthemsche (2012). Op. cit. 86; Van Bilsen (1993). Op. cit. III-II2.

69 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 4594. n° 25bis. 79, le ministre des Colonies à Van Bilsen, 17-9-1956.

70 Archives SPF Affaires étrangères, Archives africaines, INUTOM, 4594. n° 25bis. 79, UNIVOG, Conseil d'administration, déclarations du professeur Van Bilsen, 3-10-1956.

der koloniale mogendheden is toegevingen te doen wanneer het niet anders meer kan, in plaats van tijdig progressieve hervormingen door te voeren.⁷ Als onafhankelijkheidsdatum stelde Van Bilsen 1985 voor, een eeuw nadat Leopold II de Onafhankelijke Congostaat had gesticht.⁶⁶ Zo voelden witte kolonialen zich niet bedreigd en was er voldoende tijd om een generatie Congolezen, Rwandezen en Burundezen op te leiden om hun zelf land te besturen – ook vernieuwers als Van Bilsen gingen ervan uit dat de zwarte bevolking van Afrika witte hulp nodig had.⁶⁷

Van Bilsens plan veroorzaakte enorme opschudding, zowel in België als in de kolonies. Een aantal Congolese groepen grepen Van Bilsens publicatie aan om op hun beurt openlijk over ontvoogding te spreken. In 1956 beriepen Joseph Kasavubu, de latere eerste president van Congo, en zijn partij Alliance des Bakongo (ABAKO) zich bijvoorbeeld op het dertigjarenplan om een snel einde van de kolonisatie te eisen.⁶⁸

De geest van de dekolonisatie was uit de fles en het koloniale establishment probeerde hem er tevergeefs terug in te proppen. Het ministerie van Koloniën probeerde Van Bilsen te ontslaan. Het was ondenkbaar dat een docent van het UNIVOG kritiek uitte op het Belgische koloniale beleid.⁶⁹ Gelukkig voor Van Bilsen hield het UNIVOG-bestuur hem de hand boven het hoofd in naam van de academische vrijheid, ook al waren veel van zijn collega's het oneens met hem en vonden ze het 'jammer' dat zijn ideeën 'verwarring zaaiden' onder de Congolezen.⁷⁰

Tijdens de openingsplechtigheid van het nieuwe academiejahr in 1956 nam minister van Koloniën Auguste Buisseret

66 Jef Van Bilsen (1955). 'Dertigjarenplan voor de ontvoogding en onafhankelijkheid van Belgisch-Afrika'. *De Gids op Maatschappelijk Gebied*, 12 (december): 999-1028.

67 Jef Van Bilsen (1993). *Kongo 1945-1965. Het einde van een kolonie*. Leuven: Davidsfonds. 107.

68 Vanthemsche (2012). Op. cit. 86; Van Bilsen (1993). Op. cit. III-II2.

69 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 4594. n° 25bis.79, minister van Koloniën aan Van Bilsen, 17-9-1956.

70 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 4594. n° 25bis.79, UNIVOG, Raad van Beheer, Verklaringen door professor Van Bilsen, 3-10-1956.

Photo montrant un detail de socle de statue dans la réserve en plein air du muse du Middelheim, Anvers, 2020 (© Photo: Léonard Pongo).



Detail van een sokkel van een standbeeld in het openluchtdepot van het Middelheimmuseum, Antwerpen, 2020 (© Foto: Léonard Pongo).

Durant la séance inaugurale de la nouvelle année académique 1956, le ministre des Colonies, Auguste Buisseret, prend explicitement ses distances avec les idées de Van Bilsen et confirme l'engagement colonial de l'INUTOM: « Il n'y a pas de place en Afrique et pas de place dans cette maison pour les gens dont la volonté est affaiblie par le doute. » Selon lui, la Belgique a amené un énorme progrès dans ses colonies et la population noire compte sur elle pour continuer à le faire. Décevoir ces millions de personnes équivaldrait à une désertion ou à une trahison. La nouvelle promotion d'étudiants doit donc poursuivre le travail de civilisation de ses prédécesseurs. Ils doivent « rapprocher » les populations blanche et noire d'Afrique belge, tant sur le plan économique que sur le plan social. L'objectif ultime étant une « Afrique belge prospère et fraternelle⁷¹ ».

71 INUTOM, Séance académique, 22-10-1956.

72 INUTOM, Séance académique, 24-10-1959.

73 Amis (1987). Op. cit. 24.

Héritages coloniaux (1960-2020)

Jusqu'à la veille de l'indépendance, le ministère des Colonies et la direction de l'INUTOM continueront à défendre le projet prétendument civilisateur et des fonctionnaires d'élite seront formés à Anvers⁷². Mais en 1960, le gouvernement belge accède aux exigences d'émancipation congolaises. Le 30 juin, la toute nouvelle république du Congo fête sa naissance. Le Rwanda et le Burundi l'imitent deux ans plus tard. Les fonctionnaires coloniaux deviennent soudain inutiles. Pour donner aux étudiants la chance de terminer leur formation, l'INUTOM reste en activité jusqu'en 1962. L'institut est ensuite dissous⁷³.

expliciet afstand van Van Bilsens ideeën en bevestigde hij het koloniale engagement van België en het UNIVOG: 'Er is geen plaats in Afrika, er is geen plaats in dit huis voor mensen wier wilskracht is verslapt door de twijfel.' België had voor een enorme vooruitgang gezorgd in zijn kolonies en de zwarte bevolking rekende op hen om dat te blijven doen, aldus de minister. Die miljoenen mensen 'teleurstellen' stond gelijk aan 'desertie' en 'verraad'. En dus moest de nieuwe lichter studenten het beschavingswerk van hun voorgangers verderzetten. Zij zouden de witte en zwarte bevolking van Belgisch-Afrika 'dichter bij elkaar brengen', zowel op economisch als op sociaal vlak, aldus de minister. Het einddoel was 'een voorspoedig en broederlijk Belgisch-Afrika'.⁷¹

71 UNIVOG, Academische zitting, 22-10-1956.

72 UNIVOG, Academische zitting, 24-10-1959.

73 Vriendenfonds (1987). Op. cit. 24.

Koloniale erfenissen (1960-2020)

Tot vlak voor het einde van de kolonisatie bleven het ministerie van Koloniën en de top van het UNIVOG het Belgische zogeheten beschavingsproject verdedigen en werden er in Antwerpen eliteambtenaren opgeleid.⁷² Maar in 1960 gaf de Belgische overheid toe aan de Congolese onafhankelijkheidseis. Op 30 juni 1960 vierde de kersverse republiek Congo haar geboorte. Rwanda en Burundi volgden twee jaar later. Plots waren er geen koloniale ambtenaren meer nodig. Om aan de studenten de kans te geven om hun opleiding af te maken bleef het UNIVOG tot in 1962 bestaan. Daarna het werd opgedoekt.⁷³

Met het verstrijken van de decennia raakte de koloniale geschiedenis en de plaatsen waar die zich afspeelde grotendeels vergeten in België. Toch zijn de erfenissen van dat verleden

« Il y a longtemps que le Belge est venu / il est venu au Congo où il a trouvé Tippe-Tip / il l'a chassé, lui et ses soldats / Alors le vieil arabe composa un chant / Un chant de pleurs et de lamentations. / Il y chanta: "Laissez-moi là pour torturer les nègres / Laissez-moi les pourchasser, car ce sont des bêtes sauvages!" / Les Belges ont entendu le vieillard et lui ont répondu / "Vous êtes un homme mauvais et méchant / Les nègres sont nos frères / notre devoir est de les protéger, de veiller sur eux! / "Si vous voulez veiller sur eux, dit l'arabe, vous ferez une erreur / Si vous voulez en faire des êtres humains, vous échouerez sûrement. / Les nègres sont des bêtes sauvages. / Il faut les fouetter. / les nègres sont des animaux / il faut les humilier par la torture!" / Les Belges ont alors répondu: / "Toi, l'arabe tu es un homme mauvais et méchant / tu as un cœur de pierre et une conduite ignoble. / retourne chez toi, à la péninsule arabique." »¹⁴

« Officier de l'armée. En tant qu'agent de l'Association internationale africaine fondée par le roi Léopold II, il a pris part à l'expédition au Congo de Henry Morton Stanley. (...) nommé vice-gouverneur de l'État indépendant du Congo, il est mort en 1891 à Boma, âgé de 37 ans, de dysenterie chronique. »¹⁵

14 I. Ndaywel è Nziem et al., *Images, mémoires et savoirs*. Paris: Éditions Karthala. 368.

15 Traduit du néerlandais. Monument Camille Coquilhat (élément architectural). Inventaris van Onroerend Erfgoed: <https://inventaris.onroerenderfgoed.be/erfgoedobjecten/7021>, consulté le 5 novembre 2020.

'Lang geleden kwam de Belg / Hij kwam naar Congo waar hij Tippe-Tip tegenkwam / Hij achtervolgde hem en zijn soldaten / Dus componeerde de oude Arabier een lied / Een lied van tranen en gejammer / Hij zong: "Laat me hier achter om de negers te martelen / Laat me ze verjagen, want het zijn wilde beesten!" / De Belgen hoorden de oude man en zeiden: / "Je bent een slecht en boosaardig mens / De negers zijn onze broeders / Het is onze plicht om hen te beschermen, om voor hen te zorgen!" / "Als je voor hen wilt zorgen", zei de Arabier, "vergis je je. / Als je ze in mensen wilt veranderen, zul je zeker falen. / Negers zijn wilde beesten. / Je moet ze afranselen. / Negers zijn beesten. / Je moet ze vernederen door middel van marteling!" / De Belgen zeiden: / "Jij, Arabier, jij bent een slechte en boosaardige man. / Je hebt een hart van steen en je gedraagt je onwaardig. / Ga terug naar huis, naar het Arabische schiereiland." »¹⁴

14 Ndaywel è Nziem, I., et al., *Images, mémoires et savoirs*, (Editions Karthala. "Hommes et sociétés", 2009), 368f

15 Monument Camille Coquilhat (bouwkundig element). In: Inventaris van Onroerend Erfgoed: inventaris.onroerenderfgoed.be/erfgoedobjecten/7021, geraadpleegd op 5 november 2020.

'Legerofficier. Als agent van de door koning Leopold II opgerichte *Association Internationale Africaine* nam hij deel aan de Congo-expeditie van Henry Morton Stanley. (...) benoemd tot vice-gouverneur van Congo-Vrijstaat, overleed in 1891 op 37-jarige leeftijd aan chronische dysenterie te Boma. »¹⁵

Au fil des décennies, l'histoire coloniale et les lieux où elle s'est déroulée sont en bonne partie tombés dans l'oubli. Pourtant, les traces de ce passé sont omniprésentes pour qui regarde bien⁷⁴. L'École coloniale et son successeur, l'INUTOM, en sont des exemples parlants.

À l'image de beaucoup de lieux d'enseignement et de connaissance, comme l'Institut de médecine tropicale d'Anvers, le musée du Congo belge (actuel AfricaMuseum) et l'Académie royale des sciences coloniales (actuelle Académie royale des sciences d'outre-mer), l'INUTOM subsiste en partie. En 1965, une partie de son personnel a été intégré au « Collège pour les pays en voie de développement » du Rijksuniversitair Centrum Antwerpen (RUCA)⁷⁵, récemment fondé. Le RUCA, les facultés universitaires Saint-Ignace (UFSIA) et l'« Institution universitaire d'Anvers » (UIA) ont fusionné en 2003 pour former l'UA, ou « Université d'Anvers »⁷⁶. Le Collège pour les pays en voie de développement s'est joint au « Centre tiers monde » de l'UFSIA pour constituer l'« Institut de politique de développement » (IOB)⁷⁷. Les racines coloniales de l'IOB et la pensée de développement qu'il enseigne n'ont jusqu'à présent guère attiré l'attention⁷⁸.

Il existe néanmoins encore des témoins physiques de l'INUTOM et de la pensée civilisatrice que l'institut a autrefois promue. L'internat a été démoli en 1960 et la collection ethnographique qui ornait les couloirs a disparu dans la nature, mais le bâtiment principal et le logement de fonction du directeur existent toujours, tout comme les trois monuments coloniaux dans le jardin. Depuis 2011, le site est même protégé en tant que monument⁷⁹. Le RUCA et son successeur,

vandaag overal aanwezig voor wie goed kijkt.⁷⁴ De Koloniale Hogeschool en opvolger UNIVOG zijn hier een tekenend voorbeeld van.

Net als veel koloniale onderwijs- en kenniscentra zoals het Instituut voor Tropische Geneeskunde Antwerpen, het Museum van Belgisch-Kongo (vandaag AfricaMuseum) en de Koninklijke Academie voor Koloniale Wetenschappen (de huidige Koninklijke Academie voor Overzeese Wetenschappen) verdween het UNIVOG niet helemaal. In 1965 werd een deel van het personeel van het opgedoekte instituut geïntegreerd in het College voor Ontwikkelingslanden van het pas opgerichte Rijksuniversitair Centrum Antwerpen (RUCA).⁷⁵ Het RUCA, de Universitaire Faculteiten Sint-Ignatius Antwerpen (UFSIA) en de Universitaire Instelling Antwerpen (UIA) fuseerden in 2003 tot de UA.⁷⁶ Het College voor Ontwikkelingslanden vormde samen met het Centrum Derde Wereld van de ufsia het Instituut voor Ontwikkelingsbeleid en -beheer (IOB).⁷⁷ Voor de koloniale *roots* van het IOB en het ontwikkelingsdenken dat de instelling onderwijst, is er tot op vandaag weinig aandacht.⁷⁸

Er bestaan eveneens nog fysieke getuigen van het UNIVOG en het beschavingsdenken dat het instituut uitdroeg. Het internaat werd in 1960 afgebroken en de etnografische collectie die de wandelgangen sierde verdween spoorloos, maar het hoofdgebouw en de directeurswoning staan er nog altijd, net als de drie koloniale monumenten in de tuin. Sinds 2011 is de site zelfs beschermd als monument.⁷⁹ Het RUCA en opvolger UA erfden de gebouwen. Vandaag herinnert er weinig nog aan het koloniale verleden van wat vandaag Campus Middel-

74 Idesbald Goddeeris (2016). Square de Léopoldville of Place Lumumba? De Belgische (post)koloniale herinnering in de publieke ruimte. *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 129 (3), 349-372; Matthew Stanard (2019). *The Leopard, the Lion, and the Cock: Colonial Memories and Monuments in Belgium*. Louvain: Leuven University Press.

75 Archief van de Universiteit Antwerpen, fonds-UNIVOG, doos 1, Nota wat betreft de overname van sommige personeelsleden van het vroegere UNIVOG, sans date.

76 Universiteit Antwerpen, Feiten en cijfers, Geschiedenis, <https://www.uantwerpen.be/nl/overuuantwerpen/feiten-cijfers/geschiedenis/>, consulté le 14 février 2019.

77 Universiteit Antwerpen, Instituut voor Ontwikkelingsbeleid, Wat is het IOB?, <https://www.uantwerpen.be/nl/faculteiten/iob/over-iob/>, consulté le 14 février 2019.

78 En 2010, j'ai moi-même obtenu un post-master en Politique du développement à l'IOB sans rien soupçonner du passé colonial de l'institut et de la conception du développement qui y était enseignée.

79 Inventaris Onroerend Erfgoed, Koloniale Hogeschool, <https://inventaris.onroerenderfgoed.be/erfgoedobjecten/7344>, consulté le 25 mars 2019.

74 Idesbald Goddeeris (2016). Square de Léopoldville of Place Lumumba? De Belgische (post)koloniale herinnering in de publieke ruimte. *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 129(3), 349-372; Matthew Stanard (2019). *The Leopard, the Lion, and the Cock: Colonial Memories and Monuments in Belgium*. Leuven: Leuven University Press.

75 Archief van de Universiteit Antwerpen, fonds-UNIVOG, doos 1, Nota wat betreft de overname van sommige personeelsleden van het vroegere UNIVOG, geen datum.

76 Universiteit Antwerpen, Feiten en cijfers, Geschiedenis, www.uantwerpen.be/nl/overuuantwerpen/feiten-cijfers/geschiedenis/, geraadpleegd op 14 februari 2019.

77 Universiteit Antwerpen, Instituut voor Ontwikkelingsbeleid, Wat is het IOB?, www.uantwerpen.be/nl/faculteiten/iob/over-iob/, geraadpleegd op 14 februari 2019.

78 In 2010 behaalde ik zelf een master-na-master Ontwikkelingsbeleid aan het IOB zonder ook maar iets vernomen te hebben over het koloniale verleden van het instituut en het ontwikkelingsdenken dat er werd onderwezen.

79 Inventaris Onroerend Erfgoed, Koloniale Hogeschool, inventaris.onroerenderfgoed.be/erfgoedobjecten/7344, geraadpleegd op 25 maart 2019.

Photo des statues du baron Dhanis et d'un marchand d'esclaves arabe
(par Frans Joris) dans le dépôt en plein air du musée du Middelheim, 2020, Anvers.
(© Photo: Léonard Pongo)



157

De standbeelden van baron Dhanis en een Arabische slavenhandelaar (door Frans Joris) in het openluchtdepot van Middelheimmuseum, 2020
(© Foto: Léonard Pongo).

l'UA, ont hérité des bâtiments. De nos jours, peu de choses rappellent encore le passé colonial de ce qui est aujourd'hui le Campus Middelheim. Les monuments sont envahis par la végétation et rares sont ceux qui reconnaissent encore le caractère colonial de l'architecture et des symboles comme l'étoile de l'entrée principale. L'ancienne École coloniale est l'un de ces nombreux lieux de Belgique où l'on côtoie sans s'en rendre compte le passé colonial⁸⁰.

L'École coloniale supérieure et la pensée civilisatrice qui y était enseignée continuent par ailleurs à vivre dans les milliers de sources produites par l'établissement. Non seulement le service public fédéral des Affaires étrangères – héritier du ministère des Colonies – conserve les archives de l'Institut, mais dans des institutions comme la bibliothèque patrimoniale Hendrik Conscience, on trouve des centaines d'ouvrages et de publications dans lesquelles la voix coloniale de l'École supérieure, de ses professeurs et de ses anciens étudiants continue de résonner.

Enfin, nous devons citer les Amis de l'institut universitaire des territoires d'outre-mer, une association d'anciens étudiants aujourd'hui éteinte, qui a pendant des années entretenu le souvenir de l'institut. Elle a publié en 1987 un mémorial dans lequel on lit ceci à propos de l'héritage de l'École coloniale: « Elle a formé une élite partie en Afrique pour y contribuer courageusement et efficacement à l'œuvre civilisatrice de la Belgique. Les anciens étudiants de cette institution ont servi l'humanité, la colonie avec loyauté et enthousiasme⁸¹. » Plus de soixante ans après la fin de la colonisation belge au Congo, au Rwanda et au Burundi, l'École coloniale et le mythe civilisateur qui y était entretenu vivent encore dans les mémoires.

heim is. De monumenten zijn overgroeid en weinig mensen herkennen nog het koloniale karakter van de architectuur en symbolen als de koloniale ster aan de hoofdingang. Zo is de vroegere Koloniale Hogeschool een van de vele plaatsen waar je in België langs het koloniale verleden loopt zonder dat je het beseft.⁸⁰

De Koloniale Hogeschool en het beschavingsdenken dat de instelling onderwees, blijven ook voortbestaan in de duizenden bronnen die de instelling produceerde. Niet alleen bewaart de Federale Overheidsdienst Buitenlandse Zaken – erfgenaam van het ministerie van Koloniën – de archieven van het instituut. In bibliotheken als de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience vind je honderden uitgaves en publicaties terug waarin de koloniale stem van de Hogeschool, zijn docenten en oud-leerlingen nog altijd weerklinkt.

Tot slot is er nog het Koninklijk Vriendenfonds van het Universitair Instituut voor de Overzeese Gebieden, een oud-leerlingenvereniging die de herinnering aan het instituut decennialang levend hield maar vandaag niet meer actief is. Een gedenkboek van het Vriendenfonds uit 1987 schrijft over de erfenis van de Koloniale Hogeschool: 'Zij heeft een elite gevormd die naar Afrika getrokken is om er moedig en efficiënt tot het beschavingswerk van België bij te dragen. De oud-studenten van deze instelling hebben de mensheid, de kolonie en het land trouw en geestdriftig gediend.'⁸¹ Meer dan zestig jaar na het einde van de Belgische kolonisatie van Congo, Rwanda en Burundi leven de Koloniale Hogeschool en de beschavingsmythe die er onderwezen werd nog steeds voort.

81 Friends (1987), op. cit., 26.

Photo du monument, aujourd'hui à peine visible, des Anversois morts au Congo (angle inférieur droit), 2019, Anvers. (© Photo: Geheugen Collectief, Bas De Roo)



Foto van het vandaag amper zichtbare monument voor de Antwerpenaren die stierven in Congo (rechterhoek onderaan), 2019, Antwerpen (© Foto: Geheugen Collectief, Bas De Roo).

80 Goddeeris (2016). Op. cit. 349-372; Stanard (2019). Op. cit.

81 Friends (1987), op. cit., 26.

Comptoir d'accueil du bâtiment principal du campus Middelheim (Université d'Anvers), 2020, Anvers. (© Photo : Léonard Pongo).

159



De onthaalbalie van het hoofdgebouw van campus Middelheim (Universiteit Antwerpen, 2020 (© Foto: Léonard Pongo).

EXPOSITION

TENTOONSTELLING

















COSTA RICA

EL JIVAN
BEST CERTIFIED
ALLIANCE

2001

RKF

HARVI

GHANA COCOA BOARD
PRODUCE OF GHANA
LOT

GHANA COCOA BOARD
PRODUCE OF GHANA
LOT
052/KS/2/AS

GHANA COCOA BOARD
PRODUCE OF GHANA

GHANA COCOA BOARD
PRODUCE OF GHANA
LOT
052/KS/2/AS







Rabindranath Tagore































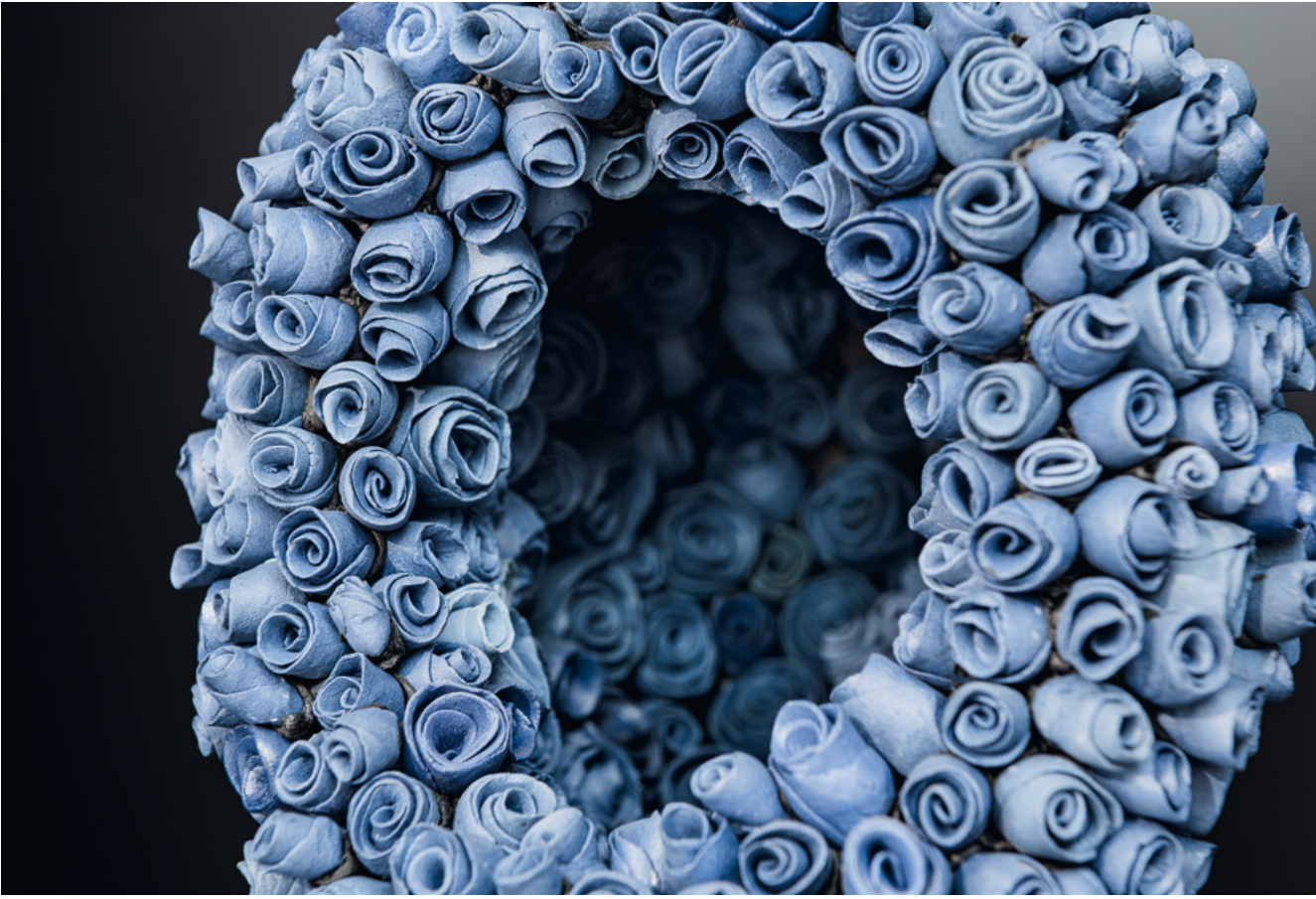






























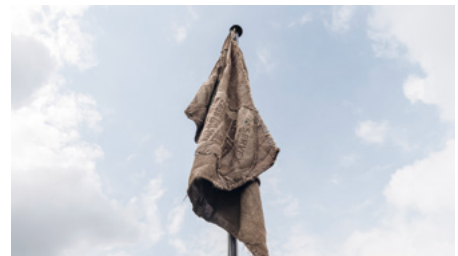
Pascale Marthine Tayou, *Le Chemin du Bonheur*, 2012, Stenen, verf/Pierre, peinture, Variable dimensies/Dimensions variables, exhibition copy, © De kunstenaar/L'artiste & galleria continua



Maurice Mbikayi, *The Aesthetic Observer*, 2021, Mixed media, vers 200 x 80 x 60 cm, nieuwe creatie/commande, © De kunstenaar/L'artiste



KinAct Collective, *Ndaku Ya Mokonzi / La Maison du Chef*, 2021, Hout, mixed media, video & geluid,/Bois, mixed media, vidéo & son, Variabele dimensies/Dimensions variables, nieuwe creatie/commande, © De kunstenaars/Les artistes



Ibrahim Mahama, *UNTITLED*, 2021, Mixed Media, Variabele dimensies/Dimensions variables, nieuwe creatie/commande © De kunstenaar/L'artiste & White Cube, London



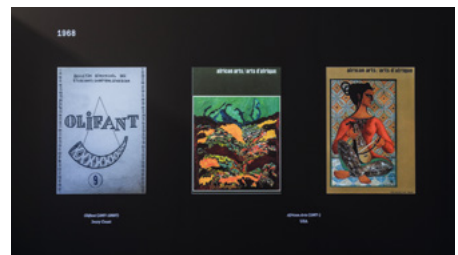
Ibrahim Mahama, *UNTITLED*, 2019, Mixed media, Variabele dimensies/Dimensions variables, bruikleen/prêt, © De kunstenaar/L'artiste & White Cube, London



KinAct Collective, *Toza kaka / On est (encore) là*, 2021, Film, nieuwe creatie/commande, 2020, © De kunstenaars/Les artistes & Noud Wynants



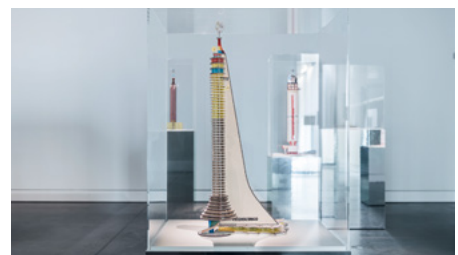
Pélagie Gbaguidi, *The Missing Link. Dicolonisation by Mrs Smiling Stone*, 2017-2021, Mixed media, Dimensions variables, bruikleen/prêt, © De kunstenaar/L'artiste



Zahia Rahmani, *Seismography of Struggle, Towards a Global History of Critical and Cultural Journals*, 2017-2021, Video, audio & boeken/Vidéo, audio et livres, Variabele dimensies/Dimensions variables, bruikleen/prêt © De kunstenaar/L'artiste & INHA, Paris



Bodys Isek Kingelez, *Atandé*, 2000, Mixed media, 67,6 x 52,5 x 52 cm, bruikleen/prêt, © De kunstenaar/L'artiste & Ferdinand Fabre



Bodys Isek Kingelez, *Prismacongo*, 2000, Mixed media, 63 x 30 x 17 cm, bruikleen/prêt, © De kunstenaar/L'artiste & Ferdinand Fabre



Bodys Isek Kingelez, *2001*, 2001, Mixed media, 76,5 x 32,5 x 23 cm, bruikleen/prêt, © De kunstenaar/L'artiste & Ferdinand Fabre



Bodys Isek Kingelez, *Mickaël*, 2001, Mixed media, 79 x 19 x 19 cm, bruikleen/prêt, © De kunstenaar/L'artiste & Ferdinand Fabre



Bodys Isek Kingelez, *Armstrong Ville*, 2001, Mixed media, 98 x 49 x 29,3 cm, bruikleen/prêt, © De kunstenaar/L'artiste & Ferdinand Fabre



Bodys Isek Kingelez, *Sète en 3009*, 2000, Mixed media, 89 x 300 x 210 cm, bruikleen/prêt © De kunstenaar/L'artiste & MIAM



Jean Katambayi, *MM/Afrolampe*, 2021, Mixed media, 400 x 240 x 250 cm, nieuwe creatie/commande, © De kunstenaar/L'artiste



Sven Augustijnen, *AWB 082-3317 7922*, 2012, Mixed media, Variabele dimensies/ Dimensions variables, bruikleen/prêt, © De kunstenaar, L'artiste & SMAK



Ângela Ferreira, *Independence cha cha*, 2014 / 2021, Hout, geluid, video & mixed media, Bois, son, vidéo et mixed media, Variabele dimensies/ Dimensions variables, refabricatie/refabrication, © De kunstenaar/L'artiste



Hank Willis Thomas, *500 Euros Ivory Tower*, 2019, Zeefdruk op retroreflectieve vinyl, gemonteerd op Dibond/Sérigraphie sur vinyle rétroréfléchissant, monté sur Dibond, 128,5 x 99 x 4,5 cm, bruikleen/prêt, © De kunstenaar/L'artiste & Maruani Mercier



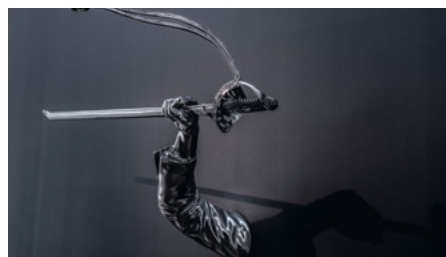
Hank Willis Thomas, *Antwerp, Belgium to Boma, Congo at Dakar*, 2019, Zeefdruk op retroreflectieve vinyl, gemonteerd op Dibond/Sérigraphie sur vinyle rétroréfléchissant, monté sur Dibond, 109,4 x 243,8 x 4,5 cm, bruikleen/prêt © De kunstenaar/L'artiste & Maruani Mercier



Hank Willis Thomas, *Antwerpse Handjes*, 2019, Kunststof, plastic, schuim & verf/Résine, plastique, mousse et peinture, 148,5 x 115,4 x 9,7 cm, bruikleen/prêt, © De kunstenaar/L'artiste & Maruani Mercier



Hank Willis Thomas, *Brabo and the Ivory Tower*, 2019, Zeefdruk op retroreflectieve vinyl, gemonteerd op Dibond/Sérigraphie sur vinyle rétro réfléchissant, monté sur Dibond, 133,5 x 103 x 4,5 cm, bruikleen/prêt, © De kunstenaar/L'artiste & Maruani Mercier



Hank Willis Thomas, *Justice, Peace, Work (Stolen Sword Punctum)*, 2019, Gepolijst roestvrij staal/Acier inoxydable poli, 117,7 x 58 x 75,2 cm, bruikleen/prêt, © De kunstenaar/L'artiste & Maruani Mercier



Simone Leigh, *No Face (cobalt)*, 2016, Porselein, cobalt, terracotta & Indische inkt/Porcelaine, cobalt, terre cuite et encre de Chine, 142,2 x 48,3 x 55,9 cm, bruikleen/prêt, © De kunstenaar/L'artiste



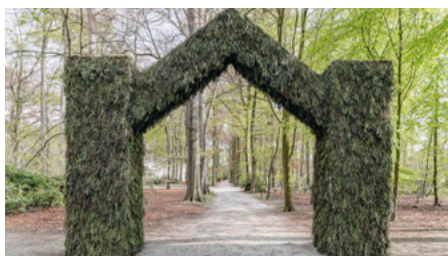
Sammy Baloji, *The Other Memorial*, 2015, Koper/Cuivre, 200 x 200 x 400 cm, bruikleen/prêt © De kunstenaar/L'artiste, Sindika Dokolo Foundation & Imane Farès



Sammy Baloji, *Untitled*, 2015 / 2021, Koper hulzen, planten & hout/ Douilles de cuivre, plantes et bois, Variabele dimensies/ Dimensions variables, refabricatie/refabrication, © De kunstenaar/L'artiste & Imane Farès



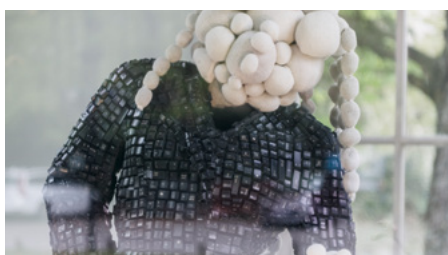
Elisabetta Benassi, *M'FUMU*, 2015, Keramische plaaster, inkt, staal (& performance)/ Plâtre céramique, encre, acier (et performance), 250 x 220 x 150 cm, bruikleen/prêt, © De kunstenaar/L'artiste & Magazzino Arte Moderna



Kapwani Kiwanga, *Flowers for Africa: Rwanda*, 2019, Hout, water tanks, eucalyptus/Bois, réservoirs d'eau, eucalyptus, environ 800 x 600 x 140 cm, exhibition copy, © De kunstenaar/L'artiste



Pascale Marthine Tayou, *La Paix des Braves*, 2019 / 2021, Stenen, verf/Pierres, peinture, Variabele dimensies/Dimensions variables, refabricatie/refabrication, © De kunstenaar/L'artiste



Maurice Mbikayi, *Princesse Mathilde La Kinoisé*, 2018, Mixed media, 185 x 55 x 67 cm, bruikleen/prêt, © De kunstenaar/L'artiste & Officine dell'Imagine, Milano



Maurice Mbikayi, *Mademoiselle Amputée*, 2019, Mixed media, 161 x 70 x 65 cm, bruikleen/prêt, © De kunstenaar/L'artiste & Galila Barzilai Hollander

Au sujet des artistes

Pascale Marthine Tayou,
Kapwani Kiwanga,
Maurice Mbikayi,
Jean Katambayi,
KinAct Collective,
Pélagie Gbaguidi,
Zahia Rahmani,
Hank Willis Thomas,
Ibrahim Mahama,
Elisabetta Benassi,
Sammy Baloji,
Sven Augustijnen,
Simone Leigh,
Ângela Ferreira,
Bodys Isek Kingelez

Over de kunstenaars

Pascale MARTHINE TAYOU est né en 1966 au Cameroun. Il vit et travaille à Gand et à Yaoundé. Au début de sa carrière, l'artiste a féminisé ses premier et deuxième noms en « Pascale Marthine » dans le but d'infirmer l'importance accordée à la condition d'auteur et au genre dans le monde de l'art. Tayou travaille avec différents médias et sur des thèmes très divers. Qu'il s'agisse de sculptures, d'installations, de vidéos, de dessins ou d'objets, son art tourne toujours autour de l'hybridation entre cultures, du parcours de l'individu dans un monde globalisé ainsi que de la place et de la perception de son identité africaine dans ce dernier. L'œuvre de Tayou été présentée lors d'expositions individuelles et collectives dans le monde entier, notamment à Mu.ZEE (2019), à Bozar (2015), pendant la Documenta 11 à Kassel (2002), à la biennale de Venise (2005, 2009), à Turin (2008), à la Tate Modern de Londres (2009), à la biennale de Gwangju (1997 et 1999), à Santa Fe (1997), à Sydney (1997) et à La Havane (1997, 2006).

Kapwani KIWANGA est née en 1978 dans l'Ontario (Canada) de parents tanzaniens. Elle vit et travaille à Paris. Kapwani Kiwanga a étudié l'anthropologie et les sciences religieuses comparées à la McGill University (Montréal, Canada). Elle a été la première lauréate du Frieze Artist Award (2018) et du Sobey Prize for the Arts (Canada). Ses œuvres ont entre autres pu être vues au MIT List Visual Arts Center (Cambridge, États-Unis), à The Power Plant (Toronto, Canada) et au Jeu de Paume (Paris). Kapwani Kiwanga a pris part à des expositions collectives au Museu d'Art Contemporani de Barcelone et à la Whitechapel and Serpentine Sackler

Gallery de Londres. Elle a été nominée pour le prix Marcel Duchamp en 2020. Kapwani Kiwanga est une artiste multimédia qui travaille avec le son, l'image, la performance et les objets. Son art est fondé sur une collecte intensive d'archives africaines, y compris auprès de la diaspora. Ce matériel est ensuite soumis à une enquête historique. Kapwani Kiwanga se sent interpellée par le passé, mais aussi par l'avenir. Elle raconte des histoires afro-futuristes et crée des archives spéculatives de civilisations futures, afin de réfléchir sur l'impact des événements historiques.

Maurice MBIKAYI est né en 1974 à Kinshasa (RDC). Il vit et travaille en ce moment au Cap (Afrique du Sud). Il a obtenu un diplôme en design graphique à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa ainsi qu'un Master of Fine Arts à la Michaelis School of Fine Art (université du Cap). On a pu voir le travail de Mbikayi à l'occasion d'une série d'expositions individuelles, parmi lesquelles, récemment: *Coucou Crumble* à la Gallery MOMO (2019: Le Cap, Afrique du Sud) et *Masks Of Heterotopia* à l'Officine dell'Immagine (2018: Milan, Italie). Il a également collaboré à une série de projets collectifs comme: *Still Here Tomorrow To High Five You Yesterday...* in Zeitz Mocca (2019: Le Cap); *Congo Stars* à la Kunsthaus Graz (2018: Autriche); ON/OFF à la Casa Victor Hugo (2018: La Havane) et à la biennale de Lubumbashi (2017: RDC). L'art de Mbikayi se centre sur la technologie contemporaine et les déchets qu'elle occasionne en Afrique et en particulier au Congo. L'artiste collectionne ces restes et les intègre à ses œuvres. Il produit ainsi des sculptures,

OVER DE KUNSTENAARS

Pascale MARTHINE TAYOU werd in 1966 in Kameroen geboren en woont en werkt in Gent en Yaounde (Kameroen). Aan het begin van zijn carrière heeft de kunstenaar zijn eerste en tweede naam vervrouwelijkt tot 'Pascale Marthine'; daarmee wilde hij het belang ontkrachten dat in de kunstwereld wordt gehecht aan auteurschap en gender. Tayou werkt met diverse media en rond uiteenlopende topics. Of het nu gaat om sculpturen, installaties, video's, tekeningen of objecten, zijn kunst draait altijd om de hybride kruising tussen verschillende culturen, het parcours van het individu in de geglobaliseerde wereld, en de plaats en perceptie van zijn Afrikaanse identiteit daarin. Tayou's werk was te zien in solo- en groepstentoonstellingen over de hele wereld, onder meer in Mu.ZEE (2019), Bozar (2015), tijdens Documenta 11 in Kassel (2002), op de Biënnale van Venetië (2005, 2009), in Turiijn (2008), Tate Modern in Londen (2009), op de Biënnale van Gwangju (1997 en 1999), in Santa Fe (1997), Sydney (1997), Havana (1997, 2006).

Kapwani KIWANGA werd geboren in 1978 in Ontario (Canada) uit Tanzaniaanse ouders. Ze woont en werkt in Parijs. Kiwanga studeerde antropologie en vergelijkende godsdienstwetenschap aan McGill University (Montreal, Canada). Kiwanga was de eerste winnaar van de Frieze Artist Award (2018) en de Sobey Prize for the Arts (Canada). Haar tentoonstellingen waren onder andere te zien in het MIT List Visual Arts Center (Cambridge, VS), in de Power Plant (Toronto, Canada) en in Jeu de Paume (Parijs). Kiwanga nam deel aan groepstentoonstellingen in het Museu d'Art

Contemporani de Barcelona, en in de Whitechapel en Serpentine Sackler Gallery in Londen. Ze is genomineerd voor de Prix Marcel Duchamp 2020. Kapwani Kiwanga is een multimediakunstenares die werkt met klank, film, performance en objecten. Haar kunst is gebaseerd op uitgebreide research naar Afrikaans archiefmateriaal, ook in de diaspora. Dat onderwerpt ze vervolgens aan een historisch onderzoek. Kiwanga voelt zich niet alleen aangesproken door het verleden, maar ook door de toekomst. Ze vertelt afrofuturistische verhalen en creëert speculatieve archieven van toekomstige beschavingen om zo te reflecteren op de impact van historische gebeurtenissen.

Maurice MBIKAYI is geboren in 1974 in Kinshasa (Democratische Republiek Congo) en woont en werkt momenteel in Kaapstad (Zuid-Afrika). Hij heeft een BA in Grafisch Ontwerp van de Académie des Beaux-Arts in Kinshasa. Hij voltooide zijn Master of Fine Arts aan de Michaelis School of Fine Art (Universiteit van Kaapstad). Werk van Mbikayi was te zien op een aantal solotentoonstellingen, waaronder recentelijk: *Coucou Crumble* bij Gallery MOMO (2019, Kaapstad, Zuid-Afrika) en *Masks Of Heterotopia* bij Officine dell'Immagine (2018, Milaan, Italië). Hij werkte ook mee aan een aantal groepsprojecten waaronder: *Still Here Tomorrow To High Five You Yesterday.* in Zeitz Mocca (2019, Kaapstad, Zuid-Afrika); *Congo Stars* in Kunsthaus Graz (2018, Graz, Oostenrijk); ON/OFF in Casa Victor Hugo (2018, Havana, Cuba) en de Biënnale van Lubumbashi (2017, Lubumbashi, DRC). De kunst

des photos et des performances qui relie le matériau à son contexte politique, à savoir l'exploitation d'ouvriers sous-payés et les risques environnementaux et sanitaires des e-déchets sur le continent africain. Mais il est un fait au moins aussi important, à savoir que cette manière de travailler permet, pour citer l'artiste, de « mettre en lumière la résilience du peuple africain, qui a trouvé une infinité de manières de s'accommoder de moyens limités ».

Jean KATAMBAYI est né en 1974 en République démocratique du Congo. Il habite et travaille à Lubumbashi. Jean Katambayi possède une formation d'électricien et son activité artistique trahit sa fascination pour les mathématiques, l'ingénierie, la géométrie et la technologie. Jean Katambayi a été profondément marqué par son enfance dans le camp de travail de sa ville natale et par la mécanisation. Il crée des installations et des dessins complexes, fragiles, inspirés de circuits électriques sophistiqués et de projets technologiques. Ses œuvres s'inscrivent dans une quête de solutions possibles aux problèmes de la société congolaise contemporaine et au pillage des énormes ressources énergétiques du pays. Empreintes de poésie, ses œuvres sont faites de matériau recyclé et périssable comme le carton et le matériel électronique de réemploi. L'artiste tente ainsi de remédier au déséquilibre entre les deux hémisphères de notre planète. Le travail de Jean Katambayi a pu être vu dans d'innombrables expositions individuelles (Trampoline Gallery à Anvers, Stroom à La Haye...) et collectives (Palais de Tokyo à Paris, Dak'art, biennales de La Havane et de Lubumbashi,

Museum für Völkerkunde Hamburg, etc.). Il a notamment été artiste en résidence à l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence, au WIELS (Bruxelles) et au Visual Arts Network pour l'Afrique du Sud (Johannesbourg). Son œuvre est représentée dans les collections du Muhka (Anvers) et de Mu.ZEE (Ostende). Récemment, il a pris part au projet de recherche *On-Trade-Off* (encore en cours), fruit d'une collaboration entre Enough Room for Space (Belgique) et Picha (RDC).

KINACT COLLECTIVE est un festival international et un collectif d'artistes tous deux nés dans les rues de Kinshasa en 2015. Ses cofondateurs sont Eddy Ekete et Aude Bertrand. Ce groupe de performeurs à composition variable s'immerge chaque année pendant six semaines dans les quartiers de la capitale congolaise. Le collectif KinAct réalise des performances qui parlent directement au public de la rue et au champ hyperactif de la ville. Ses membres remettent en question la place de l'artiste dans la société au niveau international, national ou même local. Leur marque de commerce est faite de costumes réalisés à partir de sacs-poubelle récupérés, de préservatifs, etc. Leurs apparitions puisent dans l'ancienne tradition africaine de la mascarade, mais sont aussi des expériences, dont on décidera ou non de les renouveler. Eddy Ekete est né 1978 à Kinshasa et vit/travaille alternativement à Paris et dans sa ville natale. Il s'est formé à l'Académie des beaux-arts de Kinshasa et à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg. Il est membre fondateur d'un autre collectif, baptisé Eza Possible (2008) et, avec Aude Bertrand, cofondateur de la coopérative d'artistes Ndaku Ya

OVER DE KUNSTENAARS

van Mbikayi richt zich op hedendaagse technologie en het dumpen van afval in Afrika en in het bijzonder in Congo. Mbikayi verzamelt deze restanten en verwerkt ze in zijn kunst. Dat resulteert in sculpturen, foto's en performances die het materiaal terugkoppelen naar hun politieke context: namelijk de uitbuiting van onderbetaalde arbeiders en de milieu- en gezondheidsrisico's van e-afval op het Afrikaanse continent. Minstens even belangrijk is dat deze manier van werken het ook mogelijk maakt om, met de woorden van de kunstenaar, 'de veerkracht van het Afrikaanse volk te belichten, het heeft oneindig veel manieren gevonden om met beperkte middelen om te gaan.'

Jean KATAMBAYI werd geboren in 1974 in de Democratische Republiek Congo. Hij woont en werkt in Lubumbashi. Hij is opgeleid als elektricien en zijn artistieke activiteit is doordrongen van zijn fascinatie voor wiskunde, engineering, geometrie en technologie. Jean Katambayi is diep getekend door zijn kindertijd in het werkkamp van zijn geboortestad en door de mechanisering. Hij creëert fragiele, complexe installaties en tekeningen geïnspireerd door gesofisticeerde elektrische circuits en technologische ontwerpen. Zijn werken maken deel uit van een zoektocht naar mogelijke oplossingen voor de sociale problemen in de huidige Congolese samenleving, en voor het leeghalen van de enorme energierijkdommen van het land. Zijn poëtische werken zijn gemaakt van gerecycleerd en vergankelijk materiaal zoals karton en gerecycleerd elektronisch materiaal. Zo probeert de kunstenaar het onevenwicht tussen de twee hemisferen van de aardbol

te herstellen. Jean Katambayi was te zien op talloze solotentoonstellingen (Trampoline Gallery in Antwerpen; Stroom in Den Haag...) en groepstentoonstellingen (Palais de Tokyo in Parijs; Dak'art; de biennales van Havana en Lubumbashi; Museum für Völkerkunde Hamburg enzovoort). Hij verbleef onder meer in residentie bij de École Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence (Frankrijk), in WIELS (Brussel) en bij het Visual Arts Network voor Zuid-Afrika (Johannesburg). Zijn werk maakt deel uit van de collectie van Muhka (Antwerpen, België) en Mu.ZEE (Oostende). Recent heeft hij deelgenomen aan het lopende *On-Trade-Off* onderzoeksproject, een samenwerking tussen Enough Room for Space (België) en Picha (DRC).

KINACT COLLECTIVE is een internationaal festival en een collectief van artiesten, die allebei in 2015 in de straten van Kinshasa zijn geboren. Medeoprichters waren Eddy Ekete en Aude Bertrand. De groep performers met een variabele formatie dompelt zich jaarlijks gedurende zes weken onder in de wijken van de Congolese hoofdstad. KinAct Collective doet optredens die het publiek op straat en het hyperreactieve veld in de stad direct aanspreken. De leden stellen de plaats van de kunstenaar in de maatschappij in vraag, op internationaal, nationaal of zelfs intern niveau. Hun handelsmerk zijn de kostuums van gerecupereerde vuilnisbakken, condooms, enzovoort. De optredens putten uit de oude Afrikaanse traditie van de maskerade, maar zijn ook een experiment om te bepalen of ze opnieuw verbeeld kunnen worden. Eddy Ekete werd in 1978 in Kinshasa geboren en woont en

La vie est belle (2018). Ekete est également peintre et sculpteur. Son œuvre a été exposée dans le monde entier et il a été co-curateur de *Megalopolis: Les voix de Kinshasa* au Grassimuseum (Leipzig) en 2019. Aude Bertrand a une formation d'anthropologue et de muséologue. Elle travaille surtout sur la fracture entre patrimoine culturel et immatériel (Vodou Museum à Strasbourg, Grassimuseum à Leipzig). À Paris, elle travaille avec le collectif d'artistes Belladonna. Pour le Middelheim, KinAct Collective collabore avec les performeurs Louis Van Der Waal (°1979, Pays-Bas), Precy Numbi (°1990, RDC) et Charlien Adriaenssens (°1988, Belgique).

Pélagie GBAGUIDI est née en 1965 à Dakar (Sénégal) et est d'origine béninoise. Détentrice d'un diplôme de l'École des beaux-arts Saint-Luc de Liège, elle travaille et habite à Bruxelles. Pélagie Gbaguidi se considère comme un griot contemporain; ses peintures, écrits, dessins et installations sont des réflexions sur la mémoire individuelle et collective. Elle critique l'usage erroné de l'histoire; déconstruit les stéréotypes, réécrit les métarécits et utilise les mythes comme champ libre pour créer une image du présent en évolution constante. Pélagie Gbaguidi a pris part à de nombreuses expositions internationales, comme la biennale de Dakar (2004, 2006, 2008, 2014, 2018), *Divine Comedy: Heaven, Hell, Purgatory Revisited by Contemporary African Artists* (MMK Museum für Moderne Kunst, Francfort (2014) et le National Museum of African Art Smithsonian Institution, Washington (2015)); *Afriques Capitales* (Gare Saint-Sauveur, Lille en 2017); Documenta 14 à Athènes et Kassel en 2017;

Decolonizing the Body in de Eternal Network Gallery (Tours, 2019) et *Multiple Transmissions: Art in the Afropolitan Age* au WIELS (Bruxelles, 2019). En 2018, elle a été boursière à la Civitella Ranieri Foundation en Italie.

Zahia RAHMANI est née en 1962 en Algérie et a étudié en France. Elle est écrivaine, historienne de l'art et curatrice. Rahmani enseigne à l'Institut national d'histoire de l'art de Paris et a dirigé de 1999 à 2003 le programme « Histoire de l'art mondialisée », un programme de recherche de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Elle a également été liée à l'École nationale supérieure d'art de la Villa Arson de Nice et au Jeu de Paume à Paris. En 2012, elle a été à l'Institut national de l'histoire d'art (INHA) à l'origine de *Made in Algeria*, un programme relatif à l'histoire coloniale et à sa représentation dans un contexte régional et mondial. Elle a également été co-curatrice de l'exposition du même nom organisée au MuCem de Marseille (2016). En 2015, elle a initié le programme Observatoire: globalisation, art et prospective à l'INHA. Rahmani enseigne régulièrement en France et l'étranger et est l'auteur de plusieurs ouvrages, dont *France, récit d'une enfance* (Sabine Wespieser, 2006) et *Made in Algeria, généalogie d'un territoire* (Mucem, 2016). Elle est membre du Collège de la diversité et chevalier des Arts et des Lettres. Elle a imaginé et conçu l'installation *Sismographie des luttes. Vers une histoire globale des revues critiques et culturelles*, qui a pu être vue pour la première fois en marge de la biennale de Dakar en 2018 (RAW Material Company). Cette œuvre est le fruit d'un long processus de recherche

OVER DE KUNSTENAARS

werkt afwisselend in Parijs en in zijn geboortestad. Hij werd opgeleid in de Académie des Beaux-Arts van Kinshasa en aan de Ecole Supérieure des Arts Décoratifs in Straatsburg (Frankrijk). Hij is stichtend lid van een ander collectief Eza Possible (2008) en, samen met Aude Bertrand, ook medeoprichter van de kunstenaarscoöperatie Ndaku Ya La Vie Est Belle (2018). Ekete is ook schilder en beeldhouwer. Zijn werk is over de hele wereld te zien geweest en hij was co-curateur van *Megalopolis: Les voix de Kinshasa* in het Grassimuseum (Leipzig) in 2019. Aude Bertrand is opgeleid als antropologe en museologe; ze werkt vooral op het breukvlak tussen cultureel en immaterieel erfgoed (Vodou Museum in Straatsburg, Grassimuseum in Leipzig). In Parijs werkt ze samen met de groep kunstenaars Belladonna. Voor het Middelheim werkt KinAct Collective samen met de performers Louis Van Der Waal (°1979, Nederland), Precy Numbi (°1990, DRC) en Charlien Adriaenssens (°1988, België).

Pélagie GBAGUIDI werd geboren in 1965 in Dakar (Senegal) en is van Beninse afkomst. Ze heeft een diploma aan de École des Beaux-Arts Saint-Luc van Luik, en werkt en woont in Brussel. Gbaguidi ziet zichzelf als een hedendaagse griot; haar schilderijen, geschriften, tekeningen en installaties zijn overpeinzingen van het individuele en collectieve geheugen. Ze staat kritisch tegenover een fout gebruik van de geschiedenis; ze deconstrueert stereotypen, herschrijft metaverhalen en gebruikt mythes als een vrije ruimte om een beeld te creëren van het altijd voortschrijdende heden. Gbaguidi heeft deelgenomen aan tal van internationale tentoonstel-

lingen, zoals de Biënnale van Dakar (2004, 2006, 2008, 2014, 2018), *Divine Comedy: Heaven, Hell, Purgatory Revisited by Contemporary African Artists* (MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt (2014) & het National Museum of African Art Smithsonian Institution, Washington (2015)); *Afriques Capitales* (Gare de Saint Sauveur, Lille in 2017); Documenta 14 in Athene en Kassel in 2017; *Decolonizing the Body* in de Eternal Network Gallery (Tours, 2019) en *Multiple Transmissions: Art in the Afropolitan Age* in WIELS (Brussel, 2019). In 2018 was ze als fellow verbonden aan de Civitella Ranieri Foundation in Italië.

Zahia RAHMANI werd in 1962 geboren in Algerije en volgde een opleiding in Frankrijk. Ze is schrijfster, kunsthistorica en curator. Rahmani geeft les aan het Institut National d'Histoire de l'Art in Parijs, waar ze aan het hoofd staat van het programma 'Histoire de l'art mondialisée'. Van 1999 tot 2003 een onderzoeksprogramma aan de École Nationale Supérieure des Beaux-Arts van Paris. Ze was ook verbonden aan École Nationale Supérieure d'Arts à la Villa Arson in Nice en aan het Jeu de Paume in Parijs. In 2012 lag ze bij Institut Nationale de l'Histoire d'Art (INHA) aan de basis van *Made in Algeria*, een programma rond de koloniale geschiedenis en de representatie ervan binnen een regionale en mondiale context. Ze was ook co-curateur van de gelijknamige tentoonstelling in MuCem in Marseille (2016). In 2015 initieerde ze het programma *Observatoire: Globalisation, Art et Prospective* bij het INHA. Rahmani doceert geregeld in Frankrijk en in het buitenland en is de auteur van verschillende boeken, waaronder *France,*

collective, multilingue et décentralisée menée par l'INHA dans le cadre du programme Observatoire: globalisation, *art et prospective* et du projet *Global Art & Cultural Periodicals*.

Hank WILLIS THOMAS est né dans le New Jersey (États-Unis) en 1976; il vit et travaille à New York. Il possède un Bachelor of Fine Arts de l'université de New York et un Master of Fine Arts du California College of the Arts (San Francisco); il a également reçu plusieurs doctorats honoris causa. Thomas est un artiste conceptuel qui travaille principalement sur la perspective, l'identité, la consommation, les médias et la culture populaire. Il a pris part à des expositions aux États-Unis et dans le monde entier: citons par exemple l'International Center of Photography (New York), le Guggenheim Museum Bilbao, le Hong Kong Arts Centre et le Witte de With Center for Contemporary Art (Rotterdam). Des expositions individuelles de son œuvre ont notamment pu être vues au California African American Museum (Los Angeles), au Cleveland Museum of Art, à la Corcoran Gallery of Art (Washington DC) et au Brooklyn Museum (New York). Parmi les grandes expositions de groupe où son travail était représenté, mentionnons l'exposition d'ouverture du Zeitz Museum of Contemporary Art Africa (Le Cap) en 2017, le P.S.1 Contemporary Art Center (New York) et le Studio Museum in Harlem (New York). L'œuvre de Thomas a été intégrée à de nombreuses collections publiques, dont celles du Museum of Modern Art (New York), du Whitney Museum of American Art (New York) et de la National Gallery of Art (Washington DC). Il a été impliqué dans divers

projets de collaboration, dont For Freedoms, qui a été couronné en 2017 par l'ICP Infinity Award for New Media et Online Platform. Des bourses lui ont également été accordées, comme la Gordon Parks Foundation Fellowship (2019) et la Guggenheim Fellowship (2018).

Ibrahim MAHAMA est né en 1987 à Tamale, au Ghana. Il vit et travaille à Accra, Kumasi et Tamale. Mahama a obtenu un BFA en peinture (2010) et un MFA en peinture et sculpture (2013) à la Kwame Nkrumah University of Science and Technology de Kumasi. Parmi ses expositions individuelles, citons: *Parlement of Ghosts*, The Witworth, The University of Manchester, Grande-Bretagne (2019); *Labour of Many*, Norval Foundation, le Cap (2019); *On Monumental Silences*, ExtraCity KunstHal, Anvers (2018); *Fracture*, Tel Aviv Art Museum (2016); *Material Effects*, Eli and Edythe Broad Art Museum, Michigan State University (2015); *Factory machines en trucks*, Kumasi (2013) et Cannon Wax, Jamestown, Accra (2013). Son œuvre a été présentée à l'occasion d'innombrables expositions de groupe internationales, comme la 22^e biennale de Sydney (2020); la 6^e biennale de Lubumbashi (RDC, 2019); Documenta 14, Athènes et Kassel (2017); la 56^e biennale de Venise (2015); *Artist's Rooms*, K21, Düsseldorf (2015); *An Age of Our Own Making*, Kunsthal Charlottenborg, Copenhague et Holbæk (2016). On a également pu voir son œuvre dans le premier pavillon national ghanéen, à la 58^e biennale de Venise, en 2019. Mahama est par ailleurs le fondateur du Savannah Centre for Contemporary Art (SCCA) à Tamale.

OVER DE KUNSTENAARS

récit d'une enfance (Sabine Wespieser, 2006); en *Made in Algeria, généalogie d'un territoire* (Mucem, 2016). Ze is lid van het Collège de la Diversité en Chevalier des Arts et Lettres. Ze bedacht en ontwierp de installatie *Sismographie des luttes. Vers une histoire globale des revues critiques et culturelles*, voor het eerst te zien in het nevenprogramma van de Biënnale van Dakar in 2018 (RAW Material Company). Dit werk is het resultaat van een lang proces van collectieve, meertalige en gedecentraliseerde research van het INHA in het kader van het programma *Observatoire: Globalisation, Art et Prospective* en het project *Global Art & Cultural Periodicals*.

Hank WILLIS THOMAS werd in 1976 in New Jersey (VS) geboren; hij woont en werkt in New York City. Hij heeft een Bachelor of Fine Arts van de New York University en een Master of Fine Arts van het California College of the Arts (San Francisco); hij heeft ook verschillende eredoctoraten ontvangen. Thomas is een conceptueel kunstenaar die voornamelijk werkt rond perspectief, identiteit, consumptie, media en populaire cultuur.

Hij nam deel aan tentoonstellingen in de Verenigde Staten en over de hele wereld: bijvoorbeeld in het International Center of Photography (New York); Guggenheim Museum Bilbao (Spanje); Hong Kong Arts Centre (Hong Kong) en het Witte de With Center for Contemporary Art (Rotterdam). Solotentoonstellingen van zijn werk waren te zien in onder meer het California African American Museum (Los Angeles); Cleveland Museum of Art (Cleveland); Corcoran Gallery of Art (Washington DC) en het Brooklyn Museum

(New York). Grote groepstentoonstellingen van zijn werk zijn onder andere de openingstentoonstelling in 2017 van het Zeitz Museum of Contemporary Art Africa (Kaapstad); P.S. 1 Contemporary Art Center (New York); The Studio Museum in Harlem (New York). Het werk van Thomas is opgenomen in talrijke openbare collecties, waaronder het Museum of Modern Art (New York), het Whitney Museum of American Art (New York) en de National Gallery of Art (Washington DC). Samenwerkingsprojecten waarin hij betrokken was, zijn onder andere *For Freedoms*, dat in 2017 werd bekroond met de ICP Infinity Award for New Media en Online Platform. Aan Thomas werden ook fellowships toegekend, zoals het Gordon Parks Foundation Fellowship (2019) en The Guggenheim Fellowship (2018).

Ibrahim MAHAMA werd in 1987 geboren in Tamale, Ghana. Hij woont en werkt in Accra, Kumasi en Tamale. Mahama behaalde een MFA in painting and sculpture in 2013 en een BFA in painting in 2010 aan de Kwame Nkrumah University of Science and Technology in Kumasi. Enkele van zijn solotentoonstellingen: *Parlement of Ghosts*, The Witworth, The University of Manchester, UK (2019); *Labour of Many*, Norval Foundation, Kaapstad (2019); *On Monumental Silences*, ExtraCity KunstHal, Antwerpen (2018); *Fracture*, Tel Aviv Art Museum (2016); *Material Effects*, Eli and Edythe Broad Art Museum, Michigan State University (2015); *Factory machines en trucks*, Kumasi (2013) en Cannon Wax, Jamestown, Accra (2013). Zijn werk was te zien op talloze internationale groepstentoonstellingen, zoals de 22^e Biënnale van

L'artiste est avant tout connu pour ses installations de grand format faites de sacs de jute utilisés autrefois pour le transport le cacao et aujourd'hui pour celui de divers produits d'exportation. Ces sacs sont cousus ensemble, puis drapés sur des structures architecturales. Mahama explore ainsi des thèmes comme la consommation, la migration, la globalisation et les échanges économiques.

Elisabetta BENASSI est née à Rome en 1966. Dans son œuvre, elle jette un regard critique sur l'héritage culturel, politique et artistique de la modernité, mais aussi sur des thèmes politiques et culturels plus larges, souvent sensibles, de notre époque. Par le biais de divers médias – installations, photographie, vidéo – elle implique émotionnellement le spectateur dans la découverte de lignes du temps agitées et contestées, qu'elle remet également en question. Ces pièces laissent voir une remise en cause de l'identité et des conditions contemporaines. Son travail a pu être admiré dans différentes expositions individuelles organisées dans les institutions suivantes: Museo Nazionale Romano, Palazzo Altamps (Rome, 2019); MOSTYN (Llandudno, Pays de Galles, 2019); Magazzino (Rome, 2016, 2010, 2006); Grand Palais (Paris, 2011); Museo d'Arte Contemporanea (Rome, 2004); École nationale supérieure des beaux-arts, (Paris, 2003). Il a également été montré dans de nombreuses expositions collective de par le monde, comme *Vidéo et après*, Cinéma 2, Centre George Pompidou (Paris, 2017); *More Than Just Words [On the Poetic]*, Kunsthalle Wien (Vienne, 2017); *The Raft. Art is (not) Lonely*, Mu.ZEE et divers lieux (Ostende, 2017); *D'une*

Méditerranée, l'autre, FRAC (Marseille, 2016); NERO SU BIANCO, American Academy (Rome, 2015); *Retour à l'intime, la collection Giuliana et Tommaso Setari*, La Maison rouge (Paris, 2012). Son travail a été exposé à la biennale de Venise en 2011, 2013 et 2015, la dernière fois au pavillon belge. Des ossements d'animaux sauvages dans du plâtre céramique: ce sont là les éléments de l'installation *M'Fumu* (2015) d'Elisabetta Benassi. Le titre renvoie au pseudonyme de l'activiste congolais et icône nationale Paul Panda Farnana (1888-1930). Avec *M'Fumu*, Benassi a conçu un abribus macabre pour la populaire ligne 44. Cette ligne de tram relie Bruxelles à l'AfricaMuseum de Tervuren, qui reste aujourd'hui le témoin principal et le plus marqué idéologiquement du colonialisme belge sur notre territoire.

Sammy BALOJI (1978) est né et a grandi à Lubumbashi (RDC). Il vit et travaille alternativement à Bruxelles et dans sa ville natale. Baloji a étudié les sciences de l'information et de la communication à l'université de Lubumbashi. Plus tard, il a suivi une formation en photographie et en vidéo à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg. En tant qu'artiste visuel et photographe, il explore la mémoire et l'histoire de la République démocratique du Congo. Son œuvre consiste en une quête permanente du patrimoine culturel, architectural et industriel de la région du Katanga, mais il questionne aussi les conséquences de la colonisation belge. Ses projets individuels les plus récents sont: *Sammy Baloji, Other Tales*, Lund Konsthall et Aarhus Kunsthall (2020); *Congo, Fragments d'une histoire*, Le Point du Jour,

OVER DE KUNSTENAARS

Sydney (2020); de 6e Biënnale van Lubumbashi (DRC, 2019); Documenta 14, Athene en Kassel (2017); de 56e Biënnale van Venetië (2015); *Artist's Rooms*, K21, Düsseldorf (2015); *An Age of Our Own Making*, Kunsthall Charlottenborg, Kopenhagen en Holbæk (2016). Zijn werk was ook te zien in Ghana's eerste nationale paviljoen op de 58e Biënnale van Venetië in 2019. Mahama is ook de oprichter van het Savannah Centre for Contemporary Art (SCCA) in Tamale (Ghana).

De kunstenaar is vooral bekend om zijn grootschalige installaties met jutezakken, die vroeger werden gebruikt voor het vervoer van cacao en nu worden gebruikt voor het transport van allerhande exportgoederen. De zakken worden aan elkaar genaaid en gedrapeerd over architecturale constructies. Zo verkent Mahama thema's als consumptie, migratie, globalisering en economische uitwisseling.

Elisabetta BENASSI werd geboren in Rome in 1966. In haar werk kijkt ze kritisch naar de culturele, politieke en artistieke erfenis van de moderniteit, maar ook naar bredere, vaak controversiële politieke en culturele thema's van onze tijd. Via diverse media – installaties, fotografie, video – betreft ze de toeschouwer emotioneel bij het opsporen van onrustige en omstreden tijdlijnen, en ze stelt die ook in vraag. In haar stukken komt een bevraging van de hedendaagse identiteit en condities aan de oppervlakte. Haar werk was in verschillende solotentoonstellingen te zien: in het Museo Nazionale Romano, Palazzo Altamps (Rome, 2019); MOSTYN (Llandudno, Wales, 2019); Magazzino (Rome, 2016, 2010, 2006); Grand Palais (Parijs, 2011); Museo d'Arte

Contemporanea (Rome, 2004); École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, (Parijs, 2003). Haar werk werd ook getoond in talrijke groepstentoonstellingen over de hele wereld, zoals *Vidéo et après*, Cinéma 2, Centre George Pompidou (Parijs, 2017); *More Than Just Words [On the Poetic]*, Kunsthalle Wien (Wenen, 2017); *The Raft. Art is (not) Lonely*, Mu.ZEE en diverse locaties (Oostende, 2017); *D'une Méditerranée – L'autre*, FRAC (Marseille, 2016); NERO SU BIANCO, American Academy (Rome, 2015); *Retour à l'intime, la collection Giuliana et Tommaso Setari*, La maison rouge (Parijs, 2012). Haar werk was te zien op de Biënnale van Venetië in 2011, 2013 en 2015, de laatste keer in het Belgisch paviljoen.

Sammy BALOJI (1978) is geboren en getogen in Lubumbashi (DRC) en woont en werkt afwisselend in Brussel en zijn geboortestad. Hij studeerde Computer- en Informatiewetenschappen en Communicatie aan de Universiteit van Lubumbashi. Later volgde hij een opleiding fotografie en video aan de Ecole Supérieure des Arts Décoratifs in Straatsburg. Als beeldend kunstenaar en fotograaf verkent Baloji de nagedachtenis en de geschiedenis van de Democratische Republiek Congo. Zijn werk is een permanent onderzoek naar het culturele, architecturale en industriële erfgoed van de regio Katanga, maar hij bevraagt ook de gevolgen van de Belgische kolonisatie. Zijn meest recente soloprojecten: *Sammy Baloji, Other Tales*, Lund Konsthall en Aarhus Kunsthall (2020); *Congo, Fragments d'une histoire*, Le Point du Jour, Cherbourg (2019); *A Blueprint for Toads and Snakes*, Framer Framed, Amsterdam (2018);

Cherbourg (2019); *A Blueprint for Toads and Snakes*, Framer Framed, Amsterdam (2018); *Urban Now: City Life in Congo*, Sammy Baloji et Filip de Boeck, The Power Plant, Toronto et WIELS, Bruxelles (2016-2017). Son travail a également pu être vu dans des expositions comme la biennale FotoFest 2020, Houston; Palais de Tokyo, Paris (2020); la biennale d'architecture de Chicago 2019; la 22^e biennale de Sydney (2020); documenta 14 à Kassel/Athènes (2017); le Garage Museum of Contemporary Art, Moscou (2017); le Smithsonian National Museum of African Art, Washington DC (2017) et la biennale de Venise (2015). Sammy Baloji est chevalier des Arts et des Lettres et a reçu de nombreux prix. En 2019-2020, il a séjourné à l'Académie de France-Villa Medici à Rome. En 2008, Sammy Baloji a été cofondateur de la biennale van Lubumbashi.

Sven AUGUSTIJNEN (1970) est né à Malines. Il habite et travaille à Bruxelles. Augustijnen se consacre principalement au cinéma et à l'art de l'installation; il aborde dans son œuvre divers thèmes politiques, historiques et sociaux. Il explore les frontières du genre documentaire et s'intéresse de près à l'historiographie et au story telling. Augustijnen a présenté ses œuvres à l'occasion d'expositions individuelles dans les institutions suivantes: Cultuurcentrum Strombeek Grimbergen (2019); The Hugh Lane, Dublin (2016); Kunsthall Trondheim, Trondheim (2015); CCS Bard & Hessel Museum of Art, Annandale-on-Hudson (2014); VOX, Centre pour l'Image contemporaine, Montréal (2013); Malmö Konsthall (2013); Kunsthalle Bern (2011); De Appel, Amsterdam

OVER DE KUNSTENAARS

Urban Now: City Life in Congo, Sammy Baloji en Filip de Boeck, The Power Plant, Toronto en WIELS, Brussel (2016-2017). Zijn werk was onder meer te zien in groepstentoonstellingen zoals de Fotofest Biënnale 2020, Houston; het Palais de Tokyo, Parijs (2020); de Architectuuriënnale van Chicago 2019; de 22^e Biënnale van Sydney (2020); documenta 14 in Kassel/Athene (2017); het Garage Museum voor Hedendaagse Kunst, Moskou (2017); het Smithsonian National Museum of African Art, Washington DC (2017) en de Biënnale van Venetië (2015).

Sammy Baloji is Chevalier des Arts et des Lettres, en hij ontving talrijke prijzen. In 2019-2020 verbleef hij in de Académie de France-Villa Medici in Rome. In 2008 was Sammy Baloji medeoprichter van de Biënnale van Lubumbashi.

Sven AUGUSTIJNEN (1970) werd geboren in Mechelen en hij woont en werkt in Brussel. Augustijnen is vooral bezig met film en installatiekunst; in zijn werk richt hij zich op diverse politieke, historische en sociale thema's. Hij verkent de grenzen van het documentaire genre en heeft een grote interesse in de geschiedschrijving en storytelling. Hij heeft onder meer solotentoonstellingen gehad in de volgende instellingen: Cultuurcentrum Strombeek Grimbergen (2019); The Hugh Lane, Dublin (2016); Kunsthall Trondheim, Trondheim (2015); CCS Bard & Hessel Museum of Art, Annandale-on-Hudson (2014); VOX, Centre pour l'Image contemporaine, Montréal (2013); Malmö Konsthall, Malmö (2013); Kunsthalle Bern, Bern (2011); De Appel, Amsterdam (2011); WIELS, Brussel

(2011); WIELS, Bruxelles (2011). Citons parmi les expositions de groupe récentes *The Unfinished Conversation: Encoding and Decoding*, Museo Coleção Berardo, Lisbonne (2016) et The Power Plant, Toronto (2015); *Gestures and Archives of the Present, Genealogies of the Future*, Biennale de Taipei (2016); *Art in the Age of ... Asymmetrical Warfare*, Witte de With, Rotterdam (2015); *Europe – The Future of History*, Kunsthau Zürich (2015); *Ce qui ne sert pas s'oublie*, CAPC, Bordeaux (2015); *Enthousiasme!* Rencontres Picha – biennale de Lubumbashi (2013). Sven Augustijnen enseigne à l'École de recherche graphique (ERG) à Bruxelles et est l'un des fondateurs de la plateforme de production et de distribution August Orts.

Simone LEIGH est née en 1967 à Chicago. Elle vit et travaille à Brooklyn, New York. Leigh a obtenu en 1990 un BA en art visuel avec minor en philosophie à l'Earlham College de Richmond (Indiana). Elle se consacre principalement à la sculpture, à la céramique, à l'installation et à la vidéo, mais s'occupe aussi d'actions sociales, comme le recadrage des stéréotypes en lien avec les femmes de couleur. Son œuvre est truffée de références à la culture populaire panafricaine allant de cruches en terre cuite datant de l'Égypte ancienne aux maisons en terre crue des Mousgoum camerounais aux figures ibeji du Niger et aux poteries afro-américaines du XIX^e siècle en forme de visage. Ses expositions individuelles récentes ont notamment pu être vues au Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2019); au High Line, New York (2019); au Hammer Museum, Los Angeles (2016); au Studio Museum de Har-

(2011). Recente groepstentoonstellingen zijn onder andere *The Unfinished Conversation: Encoding and Decoding*, Museo Coleção Berardo, Lissabon (2016) en The Power Plant, Toronto (2015); *Gestures and Archives of the Present, Genealogies of the Future*, Tapei Biennial (2016); *Art in the Age of ... Asymmetrical Warfare*, Witte de With, Rotterdam (2015); *Europe – The Future of History*, Kunsthau Zürich (2015); *Ce qui ne sert pas s'oublie*, CAPC, Bordeaux (2015); *Enthousiasme!* Rencontres Picha – Biënnale van Lubumbashi (2013). Sven Augustijnen geeft les aan de École de Recherche Graphique (ERG) in Brussel, en is een van de oprichters van het productie- en distributieplatform August Orts.

Simone LEIGH werd in 1967 in Chicago geboren en woont en werkt in Brooklyn, New York, VS. Leigh behaalde in 1990 een BA in beeldende kunst met een minor in filosofie aan het Earlham College in Richmond (Indiana). Ze is vooral actief op het vlak van beeldhouwkunst, keramiek, installatie en video, maar ze houdt zich ook bezig met sociale acties, bijvoorbeeld rond de reframing van de stereotypes in verband met zwarte vrouwen. Haar oeuvre is doordrongen van referenties aan de Pan-Afrikaanse volkscultuur, gaande van vroeg-Egyptische terracotta kruiken en de huizen in aangestampte aarde van de Kameroense Mousgoum tot Nigeriaanse ibeji-figures en negentiende-eeuwse Afrikaans-Amerikaanse kruiken in de vorm van een gezicht. Haar recente solotentoonstellingen waren te zien in onder meer het Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2019); de High Line, New York (2019); het Hammer Museum, Los Angeles (2016); Studio Museum

lem, New York (2016); au Tate Exchange de la Tate Modern, Londres (2016); au New Museum, New York (2016). Simone Leigh a participé à de nombreuses expositions de groupe, comme *The Future As Disruption*, Kitchen (2008); *30 seconds off an inch*, Studio Museum in Harlem, New York (2009); la biennale Whitney, Whitney Museum of American Art, New York (2012 et 2019); *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*, Contemporary Arts Museum Houston (2013); la biennale Dak'art, Dakar, Sénégal (2014); *Greater New York*, MoMA P.S. 1, New York (2015); *Trigger: Gender as a Tool and a Weapon*, New Museum of Contemporary Art, New York (2017); les biennales de Berlin (2018) et de Vancouver (2019). Simone Leigh a reçu divers prix et récompenses, parmi lesquels un Creative Capital Award (2012), une John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship (2016) et le prix Hugo Boss 2018.

Ângeila FERREIRA est née en 1958 à Maputo (Mozambique). En 1975, elle s'est installée au Cap où elle a étudié la sculpture à la Michaelis School of Fine Arts; en 1983, elle y a obtenu un Master in Fine Arts. Au début des années 1990, elle a emménagé à Lisbonne, où elle enseigne depuis 2003 à la faculté des beaux-arts de l'université de la ville. Le travail plastique de Ferreira a été le point de départ d'installations associant divers médias: vidéos, dessins, photos et textes écrits. Par le biais d'une recherche approfondie et de l'emploi répété d'éléments et de structures architecturales, le travail d'Ângeila Ferreira explore les effets du colonialisme et du post-colonialisme sur la société contemporaine. Son travail a pu être vu à l'occasion

OVER DE KUNSTENAARS

in Harlem, New York (2016); Tate Exchange in Tate Modern, Londen (2016); New Museum, New York (2016). Simone Leigh heeft deelgenomen aan talrijke groepstentoonstellingen, waaronder *The Future As Disruption*, Kitchen (2008); *30 seconds off an inch*, Studio Museum in Harlem, New York (2009); Whitney Biënnale, Whitney Museum of American Art, New York (2012 en 2019); *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*, Contemporary Arts Museum Houston (2013); Dak'art Biënnal, Dakar, Senegal (2014); *Greater New York*, MoMA P.S. 1, New York (2015); *Trigger: Gender as a Tool and a Weapon*, New Museum of Contemporary Art, New York (2017); de Biënnale van Berlijn (2018) en van Vancouver (2019). Simone Leigh ontving talrijke prijzen, waaronder een Creative Capital Award (2012), een John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship (2016) en de Hugo Boss Prijs (2018).

Ângeila FERREIRA werd geboren in 1958 in Maputo (Mozambique). In 1975 vestigde ze zich in Kaapstad, waar ze beeldhouwkunst studeerde aan de Michaelis School of Fine Arts; in 1983 behaalde ze er een Master in Fine Arts. Begin jaren negentig verhuisde ze naar Lissabon, waar ze sinds 2003 docent is aan de Faculdade de Belas Artes van de Universiteit van Lissabon. Ferreira's beeldend werk is het uitgangspunt geweest voor installaties waarin diverse media gecombineerd worden: video's, tekeningen, foto's en geschreven teksten. Door grondige research en het veelvuldige gebruik van architecturale elementen en structuren onderzoekt Ferreira's praktijk de effecten die het kolonialisme en

d'innombrables expositions dans le monde entier. Parmi les expositions individuelles récentes, mentionnons: *Murais, Makeba e Moçambique*, Arte d'Gema Gallery, (Maputo, 2019); *Ângeila Ferreira. Pouco a Pouco*, CGAC (Saint-Jacques-de-Compostelle, 2019); *Zip Zap and Zumbi*, DePaul Art Museum (Chicago, 2017); *Messy Colonialism, Wild Decolonization*, Zona Maco SUR (Mexico, 2015); *Political Cameras*, Stills (Édimbourg, 2013); *Ângeila Ferreira-Stone Free*, Marlborough Contemporary (Londres, 2012). En 2007, Ângeila Ferreira a représenté le Portugal à la 52^e biennale de Venise avec *Maison tropicale*. Elle a récemment participé à une série d'expositions de groupe: *After the End: Timing Socialism in Contemporary African Art*, Wallach Art Gallery, Columbia University (New York, 2019); 12^e biennale de Gwanju / Imagined Borders (Corée du Sud, 2018); 10^e biennale de Taipei / *Gestures and Archives of the Present, Genealogies of the Future* (Taipei, Taïwan, 2016); 3^e biennale de Lubumbashi (2013); *Between Walls and Windows*, Haus der Kulturen der Welt (Berlin, 2012); *Appropriated Landscapes*, The Walther Collection (Neu-Ulm, Allemagne, 2011); *Monument und Utopia II*, Steirischer Herbst (Graz, 2010) et *Modernologies*, Museum of Modern Art de Varsovie (2010) / MACBA (Barcelone, 2009).

Bodys ISEK KINGELEZ est né en 1948 à Kimbembe Ihunga au Congo belge, actuelle république démocratique du Congo. En 1970, il a emménagé à Kinshasa, capitale de la nouvelle nation indépendante, entre-temps rebaptisée Zaïre. Là, il a suivi une formation à l'université de Lovanium. Après y avoir acquis quelques notions de design industriel,

postkolonialisme hebben gehad op de hedendaagse samenleving. Haar werk was te zien in talloze tentoonstellingen over de hele wereld. De volgende recente solotentoonstellingen zijn het vermelden waard: *Murais, Makeba e Moçambique*, Arte d'Gema Gallery, (Maputo, 2019); *Ângeila Ferreira. Pouco a Pouco*, CGAC (Santiago de Compostela, 2019); *Zip Zap and Zumbi*, DePaul Art Museum (Chicago, 2017); *Messy Colonialism, Wild Decolonization*, Zona Maco SUR (Mexico, 2015); *Political Cameras*, Stills (Edinburgh, 2013); *Ângeila Ferreira-Stone Free*, Marlborough Contemporary (Londen, 2012). In 2007 vertegenwoordigde Ferreira Portugal op de 52^e Biënnale van Venetië met *Maison Tropicale*. Enkele van haar recente groepstentoonstellingen zijn: *After the End: Timing Socialism in Contemporary African Art*, Wallach Art Gallery, Columbia University (New York, 2019); 12^e Gwanju Biënnale / Imagined Borders (Gwanju, Zuid-Korea, 2018); 10^e Biënnale van Taipei / *Gestures and Archives of the Present, Genealogies of the Future* (Taipei, Taiwan, 2016); 3^e Biënnale van Lubumbashi (2013); *Between Walls and Windows*, Haus der Kulturen der Welt (Berlijn, 2012); *Appropriated Landscapes*, The Walther Collection (Neu-Ulm, 2011); *Monument und Utopia II*, Steirischer Herbst (Graz, 2010) en *Modernologies*, Museum voor Moderne Kunst in Warschau (2010) / MACBA (Barcelona, 2009).

Bodys ISEK KINGELEZ werd geboren in 1948 in Kimbembe Ihunga in Belgisch Congo, nu de Democratische Republiek Congo. In 1970 verhuisde hij naar Kinshasa, de hoofdstad

il a entrepris de fabriquer des objets avec tous les matériaux imaginables, comme du carton, du papier, du plastique, des emballages commerciaux ou des pailles. Après avoir travaillé quelques années comme restaurateur de sculpture traditionnelle au musée national du Zaïre, il est devenu au début des années 1980 artiste à plein temps. Sa participation à l'exposition *Magiciens de la terre*, organisée au Centre Pompidou de Paris en 1989 et franc succès, a lancé sa carrière internationale. Depuis lors, il exposé dans le monde entier, par exemple dans le cadre d'expositions de groupe comme *Art/Afrique: le nouvel atelier* qui comprenait *Les Initiés: un choix d'œuvres (1989-2009) de la collection d'art contemporain de Jean Pigazzi*, Fondation Louis Vuitton, Paris (2017); *Beauté Congo - 1926-2015 - Congo Kitoko*, Fondation Cartier, Paris (2015-2016); *100 % Africa*, Guggenheim Museum, Bilbao (2006-2007). Le travail de Kingelez a également été montré lors d'expositions individuelles, notamment à la Haus der Kulturen der Welt, Berlin (1992) et au MAMCO Contemporary and Modern Art Museum, Genève (1996). En 2018, il a eu droit à une rétrospective au Museum of Modern Art de New York. Kingelez est décédé en 2015. La carrière de Bodys Isek Kingelez a été pendant trente ans placée sous le signe de ce qu'il nommait les « maquettes extrêmes » : des maquettes fantasmagoriques de bâtiments ou de villes entières, dans lesquelles architecture, sculpture et design se rejoignent. L'artiste a vécu toute sa vie à Kinshasa. La ville, son spectaculaire chaos, ses transformations rapides, sa créativité et son atmosphère inventive ont été une source d'inspiration inépuisable pour l'artiste et la transfiguration d'une sombre réalité urbaine.

OVER DE KUNSTENAARS

van de nieuwe onafhankelijke natie die omgedoopt werd tot Zaïre. Daar volgde hij een opleiding aan de Lovanium-universiteit. Nadat hij daar enkele noties van industrieel ontwerp had opgedaan, wilde hij objecten gaan maken met alle denkbare materialen, zoals gerecycleerd karton, papier, plastic, commerciële verpakkingen, rietjes, en dies meer. Na enkele jaren te hebben gewerkt als restaurateur van traditionele beeldhouwkunst in het Nationaal Museum van Zaïre, werd hij in de vroege jaren 1980 voltijds kunstenaar. Zijn deelname aan de blockbuster *Magiciens de la Terre* in het Centre Pompidou Parijs in 1989 was het begin van een internationale carrière. Sindsdien exposeerde hij wereldwijd, bijvoorbeeld in de volgende groepstentoonstellingen: *Art/Afrique: le nouvel atelier met de deexpo Les Initiés: un choix d'œuvres (1989-2009) de la collection d'art contemporain africain de Jean Pigozzi*, Fondation Louis Vuitton, Parijs (2017); *Beauté Congo - 1926-2015 - Congo Kitoko*, Fondation Cartier, Parijs (2015-2016); *100 % Africa*, Guggenheim Museum, Bilbao (2006-2007). Kingelez had ook solotentoonstellingen in onder meer het Haus der Kulturen der Welt, Berlijn (1992) en in het MAMCO Contemporary and Modern Art Museum, Genève (1996). In 2018 kreeg hij een overzichtstentoonstelling in het Museum of Modern Art in New York. De carrière van Bodys Isek Kingelez stond dertig jaar lang in het teken van wat hij 'extreme maquettes' noemde: fantasmagorische schaalmodellen van gebouwen tot volledige steden, waarin architectuur, beeldhouwkunst en design samenkomen. De kunstenaar leefde zijn hele leven in Kinshasa. De stad, haar bombastische chaos, de snelle transformaties, de

creatieve vindingrijkheid en de inventieve sfeer waren een onuitputtelijke bron van inspiratie voor de kunstenaar en voor transfiguratie van een sombere stedelijke realiteit. Kingelez overleed in 2015.

Capture d'écran du film *En Belgique, Les Notables congolais* (vers 07'), 1956
(Collection AfricaMuseum, Tervuren; © AfricaMuseum, Tervuren; Photo: Paul Lonchay pour inforcongo).



Filmstill van de film *En Belgique, Les Notables congolais* (omstreeks 07'), 1956
(Collectie AfricaMuseum, Tervuren; © AfricaMuseum, Tervuren; Photo: Paul Lonchay voor INFORCONGO).

L'été 2020, Pieter Boons a interrogé les artistes qui
réalisaient une nouvelle œuvre pour *Congoville*.

Interviews des artistes

Ângela Ferreira,
Pascale Marthine Tayou,
KinAct Collective,
Maurice Mbikayi,
Pélagie Gbaguidi,
Jean Katambayi,
Ibrahim Mahama

In de zomer van 2020 interviewde Pieter
Boons de kunstenaars die voor *Congoville*
een nieuw kunstwerk maakten.

Interviews met de kunstenaars

P.B. — Les premières questions portent sur l'exposition *Congoville*. Selon Sandrine Colard, Congoville est une ville contemporaine, bâtie sur les fondements de l'histoire coloniale belge en Belgique: monuments, édifices, mythes impérialistes et même aussi les personnes d'origine africaine. *Quelle a été votre première pensée quand vous avez vu le titre ?*

A.F. — Quand j'ai cherché les traces de Congoville en ligne, je suis tombée sur une chanson de 1972, *Coconuts from Congoville*, du groupe libérien « The Soulful Dynamics ». Leur musique, et en particulier cette chanson, est empreinte d'une sorte étrange d'exotisme « pop ». Les clichés y abondent – noix de coco, noirs dansant gaiment pour un public principalement blanc. Je me demande vraiment comment les gens réagiraient aujourd'hui face à de tels stéréotypes. D'autre part, *Congoville* m'apparaît comme une construction postcoloniale qui cherche une connexion avec un autre espace urbain, celui du *bidonville*. Un mot particulièrement évocateur, qui véhicule une histoire de problèmes raciaux et économiques. En France, les bidonvilles des alentours de Paris ont joué un grand rôle pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie. Ils se trouvaient à la croisée de l'héritage colonial et de la problématique du conflit algérien. Les mots bidonville et Congoville ont donc une parenté phonétique, mais aussi conceptuelle. Ils partagent une histoire d'émancipation et rappellent des problèmes sociaux résultant de régimes coloniaux brutaux.

P.B.—De eerste vragen gaan over de tentoonstelling *Congoville*. Volgens Sandrine Colard is Congoville een hedendaagse stad, gebouwd op fundamenteën uit de koloniale geschiedenis in België: op monumenten, gebouwen, imperialistische mythes en zelfs ook op de mensen van Afrikaanse afkomst. *Wat was uw eerste gedachte toen u die titel zag?*

A.F.—Toen ik online op zoek ging naar sporen van Congoville stootte ik op een song uit 1972 van de Liberiaanse muziekgroep The Soulful Dynamics met de titel *Coconuts from Congoville*. In hun muziek, en zeker in deze song, klinkt een vreemd soort van *poppy* exotisme. Alle clichés worden gretig gebruikt – de kokosnoten, vrolijk dansende zwarten en een hoofdzakelijk wit publiek. Ik vraag me echt af hoe mensen vandaag zouden reageren als ze zulke stereotypes zouden zien. Anderzijds klinkt de titel *Congoville* voor mij als een postkoloniale constructie, die een verband zoekt met een andere stedelijke ruimte, de *bidonville*. Dat is een term die veel herinneringen oproept aan raciale en economische kwesties. In Frankrijk waren de *bidonvilles* rond Parijs heel belangrijk tijdens de onafhankelijkheidsstrijd in Algerije. Ze lagen op het kruispunt van de koloniale erfenis en de problematiek van de Algerijnse oorlog. *Bidonville* is dus niet alleen fonetisch maar ook conceptueel gelinkt aan Congoville. Ze delen een geschiedenis van ontvoogding en ze belichten maatschappelijke problemen die voortvloeien uit wrede koloniale regimes.

P.B. — Dans son essai, Sandrine Colard parle de « désapprendre un état d'esprit impérialiste ». *Qu'est-ce que cela signifie pour vous ?*

A.F. — Pour moi, *désapprendre* n'est possible qu'à travers ma pratique artistique. Je regarde l'histoire du colonialisme en général et, plus spécifiquement, le moment clé où le colonialisme est suivi par une nouvelle indépendance. J'essaie de comprendre la complexité et les horreurs du colonialisme et, ensuite, je me représente ce qu'en tant qu'Africains, nous ne voulons surtout pas pour notre continent. À travers mon travail, j'essaie de décoder et d'évaluer le passé colonial de manière à penser autrement. Mon travail n'a pas pour but de proposer des solutions, mais il offre au moins des outils pour approcher notre continent d'une autre façon. Cela pourrait peut-être le début d'un processus de « désapprentissage ». Bizarrement, désapprendre ne signifie pas devenir moins éduqué. C'est au contraire une notion étroitement liée au sens critique et à la réflexion.

P.B. — *Congoville* révèle l'histoire coloniale non racontée du Middelheim dans une grande exposition qui durera près de cinq mois. *Quel pourrait en être l'impact, de préférence à long terme ? Comment pouvons-nous ancrer dans le futur les idées qui vont surgir ?*

A.F. — Il existe aujourd'hui de nombreux projets autour de la « décolonisation ». C'est devenu une « tendance », même si nous devons reconnaître que cette tendance a certainement aussi des effets positifs,

P.B.—In haar essay heeft Sandrine Colard het over het 'afleren van een imperialistisch gedachtegoed'. *Wat betekent dit voor u?*

A.F.—*Afleren* kan voor mij alleen via het scheppen van mijn eigen kunst. Ik kijk naar de geschiedenis van het kolonialisme in het algemeen en specifiek naar het omslagpunt waarop het kolonialisme gevolgd wordt door een nieuwe onafhankelijkheid. Ik probeer de complexiteit en de horror van het kolonialisme te begrijpen en vervolgens stel ik me voor wat wij als Afrikanen zeker níet willen voor ons continent. Via mijn werk probeer ik het koloniale verleden te ontcijferen en wegen te openen om op een andere manier te denken. Mijn werk biedt geen oplossingen maar reikt wel handvatten aan om ons continent op een andere manier te benaderen. Dat zou misschien het begin kunnen zijn van een proces van afleren. Vreemd genoeg betekent afleren niet dat je minder geleerd wordt. Het heeft intendeel veel te maken met zin voor kritiek en reflectie.

P.B.—*Congoville* legt de niet-vertelde koloniale geschiedenis van het Middelheim bloot in een grote tentoonstelling die bijna vijf maanden zal lopen.

Wat kan daarvan de impact zijn, bij voorkeur op de lange termijn? Hoe kunnen we de inzichten die zullen ontstaan, ook verankeren aan de toekomst?

A.F.—Tegenwoordig zijn er veel projecten rond 'dekolonisatie'. Het lijkt een 'trend' geworden, maar er zijn zeker ook positieve effecten, want er is meer aandacht voor postkoloniale kwesties. In mijn werk hou

car les questions postcoloniales bénéficient d'une plus grande attention. Mais en ce qui concerne mon travail – je m'occupe de ce thème depuis 1991 – je ne peux pas admettre qu'il soit accaparé par une tendance. Il y a trente ans, tout ce que nous espérons, c'était que davantage de gens se familiarisent avec discours postcolonial et que le « mot » se répande. Effectivement, il s'est répandu, au point de devenir un sujet à la mode. Mais que faisons-nous à présent ? Beaucoup d'artistes se le demandent pour l'instant. Je trouve qu'il faut garder un certain sérieux dans le discours et ne pas permettre que ces questions deviennent simplement « tendance ». Les institutions peuvent également jouer un rôle à cet égard. Je suis convaincue que des institutions comme le musée du Middelheim doivent intégrer régulièrement des



FIG. 1, P. 248, 249

ik me sinds 1991 met het thema bezig, dus heb ik liever niet dat het gekaapt wordt door een trend. Dertig jaar geleden koesterden we de hoop dat meer mensen over het postkoloniale discours zouden praten en het begrip zouden leren kennen. Dekolonisatie is nu inderdaad een 'hot topic', in die mate dat het een mode is geworden. Maar wat nu? Veel kunstenaars stellen zich die vraag. Ik vind dat je in het discours een zekere ernst moet bewaren, deze kwesties mogen niet trendy worden. Instellingen kunnen hier zeker een rol in spelen. Ik ben ervan overtuigd dat organisaties als het Middelheimmuseum geregeld projecten zoals *Congoville* zouden moeten opnemen in hun programmatie. Het is belangrijk om het huidige debat rond dekolonisatie bekend te maken, bijvoorbeeld door de pioniers ervan alle eer te betuigen. Er gaat een lange geschiedenis vooraf aan die huidige 'mode'. Dat er veel over gesproken wordt is fantastisch, maar we moeten ook diepgaand investeren in het discours.

P.B. — Kunt u een visuele representatie (of een beeld) van het concept Congoville geven?

A.F. — Dan denk ik aan een van de eerste werken die ik ooit gemaakt heb, in 1991. Elk woord van het concept Congoville kun je toepassen op *Sites and Services*, behalve het woord 'België'. Het werk is een urbanisatieplan van het Zuid-Afrikaanse apartheidregime; daarin werden werfplaatsen en toiletten ter beschikking gesteld aan de zwarte bevolking om niet-officiële woonplekken te construeren. (FIG. 1)

P.B. — Wat zijn de achterliggende ideeën bij uw werken in *Congoville*?

projets comme *Congoville* à leur programmation. Il est également important de faire connaître le débat actuel sur la décolonisation, par exemple en rendant hommage à tous ses pionniers. Cette « mode » a derrière elle une longue histoire. Que l'on en parle beaucoup, c'est formidable, mais nous devons aussi investir en profondeur dans le discours.

P.B. — Pouvez-vous partager une représentation visuelle (ou une image) du concept Congoville avec nous ?

A.F. — Je pense à l'une des deux premières œuvres que j'ai réalisées, *Sites and Services*, en 1991. Chaque mot du concept Congoville peut-être y être appliqué en dehors du mot « Belgique ». Elle représente un « plan d'urbanisation » introduit par le régime sud-africain de l'apartheid, consistant à mettre des baraques de chantier et des toilettes disposition de la population noire pour qu'ils y construisent des logements informels. (FIG. 1)

P.B. — Parlons à présent de votre participation à l'exposition *Congoville*. Quelles sont les idées qui sous-tendent vos œuvres ?

A.F. — *Independence cha cha* est une œuvre assez complexe, car il s'agit de la deuxième phase d'un long processus qui a débuté en 2013 à Lubumbashi (RDC). La première version a été présentée à la troisième biennale de la ville. J'ai utilisé un bâtiment moderniste des années 1950, conçu par l'architecte belge Claude Strebelle, comme socle pour une sculpture et l'ai ainsi transformé en œuvre d'art public par le biais d'une performance et d'une projection.

La sculpture sur le toit de la station-service (encore en

A.F. — *Independence cha cha* is is een vrij complex werk, want het is de tweede fase van een lang proces dat van start ging in 2013 in Lubumbashi (DRC). De eerste versie werd gepresenteerd op de derde biënnale van Lubumbashi. Ik gebruikte een modernistisch gebouw uit de jaren 1950, ontworpen door de Belgische architect Claude Strebelle, als sokkel voor een sculptuur en transformeerde het gebouw zo tot een publiek kunstwerk door middel van performance en projectie. De sculptuur op het dak van het (nog steeds gebruikte) benzinstation is geïnspireerd op het werk van Dan Flavin en van de Russische constructivist Vladimir Tatlin. Die laatste maakte ooit een ontwerp voor een (nooit gerealiseerde) toren ter ere van de revolutie, waarmee hij de Eiffeltoren als symbool van de moderniteit wilde uitdagen. De combinatie van mijn sculptuur en het modernistische gebouw is een vreemde ontmoeting waarbij ideologieën botsen en tekortschieten. Op de openingsavond werd aan twee jonge *Lusbois*, inwoners van Lubumbashi, gevraagd om een traditioneel mijnwerkerslied te zingen. Daarin komen de angsten en de verschrikkingen aan bod van de mijnbouwactiviteiten, die nu nog altijd de economie en het stadsleven bepalen in Lubumbashi. In Lissabon maakte ik daarna een nieuwe versie van het werk, die minder sitespecifiek is: die versie bestaat uit een kopie van de gevel van Strebelle's gebouw in hout, waarin twee videoschermen verwerkt zijn. De versie die in het Middelheimmuseum te zien is, is een buitenvariant van het werk. De eerste video is een registratie van het optreden

activité) s'inspire à la fois de l'œuvre de Dan Flavin et de celle du constructiviste russe Vladimir Tatlin. Ce dernier avait autrefois réalisé en l'honneur de la révolution un projet de tour (jamais réalisée) avec laquelle il voulait défier la tour Eiffel en tant que symbole de la modernité. La combinaison de ma sculpture et du bâtiment moderniste constitue une étrange rencontre lors de laquelle les idéologies se heurtent et échouent. À la soirée d'ouverture, nous avons demandé à deux jeunes Lushois, habitants de Lubumbashi, de chanter un chant de mineur traditionnel. Il y est question des peurs et des horreurs liées à l'activité minière, qui continue de nos jours à déterminer l'économie et la vie urbaine à Lubumbashi. Une fois rentrée à Lisbonne, j'ai ensuite réalisé une nouvelle version de l'œuvre, cette fois moins liée au site: cette version se présente comme une copie en bois de la façade de Strebelle, dans laquelle sont intégrés deux écrans vidéo. La version visible au musée du Middelheim est une variante d'extérieur de cette dernière. La première vidéo est enregistrement de la prestation réalisée lors de la soirée d'inauguration de la biennale de Lubumbashi. La seconde montre le groupe du Park Hotel, de Lubumbashi, qui joue *Indépendance Cha Cha*, le célèbre hit. Les musiciens l'interprètent de la manière la plus triste et déprimante possible – un reflet de l'épuisement et de la faillite du projet d'indépendance au Congo et dans les autres nations africaines. Bien que l'œuvre illustre surtout les utopies perdues, je m'intéresse également à l'identification ou à l'invention d'autres

tijdens de openingsavond van de biënnale van Lubumbashi. De tweede video toont de muziekbands van het Park Hotel Lubumbashi, die de beroemde *Indépendance Cha Cha* speelt. De muzikanten voeren het uit op de meest trieste en deprimerende manier – een weerspiegeling van de uitputting en het falen van het onafhankelijkheidsproject voor Congo en andere Afrikaanse staten. Hoewel het werk vooral verloren utopieën laat zien, ben ik ook geïnteresseerd in het vinden of verbeelden van nieuwe utopieën en strategieën om met ons verleden om te gaan.

P.B.— Welke positie neemt uw werk (of oeuvre) in binnen de globale thematiek van de dekolonisatie?

A.F.— Rond 1990 kwam ik voor het eerst het woord 'dekolonisatie' tegen, in *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature* (1986) van de Keniaanse schrijver Ngũgĩ wa Thiong'o. Mensen denken vaak dat dekolonisatie een nieuw woord is, maar het heeft een lange geschiedenis. Eerst gebruikten kunstenaars en denkers in de jaren 1980 de term 'postkoloniaal discours' om zich te onderscheiden van het koloniale discours. In die tijd hunkerden we allemaal naar bevrijding en wilden vooruit. Bij het begin van de 21ste eeuw was men de term 'postkoloniaal discours' beu, volgens mij omdat het niet opleverde waarop men gehoopt had. Dus ik vermoed dat de mensen wijselijk op zoek gingen naar een nieuw woord dat meer proactief en regeneratief was. Dekolonisatie is gewoon een andere aanpak om jezelf te bevrijden van racisme, de lasten van het kolonialisme enzovoort. Eigenlijk doet mijn kunst niets anders.

utopies et stratégies permettant de gérer notre passé.

P.B.— Quelle position votre travail (ou œuvre) occupez-il dans la thématique globale de la décolonisation ?

A.F.— Vers 1990, j'ai rencontré pour la première fois le mot « décolonisation », en l'occurrence dans *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature* (1986), de l'écrivain kényan Ngũgĩ wa Thiong'o. Les gens pensent souvent qu'il s'agit d'un néologisme alors qu'il a une longue histoire. Au départ, les artistes et les penseurs des années 1980 ont utilisé l'expression « discours postcolonial » pour se distancier du discours colonial. À l'époque, nous aspirions tous à la libération et nous voulions aller de l'avant. Au début du XXI^e siècle, on en a eu assez de l'expression en question, selon moi parce qu'elle n'avait pas tenu ses promesses. Je suppose donc que les gens se sont, intelligemment, mis à la recherche d'un nouveau mot plus proactif et plus régénérateur. La décolonisation est simplement une autre approche permettant de se libérer du racisme, du poids du colonialisme, etc. Mon art ne fait en réalité rien d'autre.

P.B.— À quels écrivains et penseurs votre œuvre est-elle liée et pourquoi ?

A.F.— Le penseur africain qui m'a le plus occupé ces derniers temps est sans doute Achille Mbembe. Mais paradoxalement, je viens seulement d'achever de lire *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature* de Ngũgĩ wa Thiong'o. L'auteur a écrit cet ouvrage juste avant que je ne commence à travailler comme artiste et je voulais me rafraîchir les

P.B.— Aan welke schrijvers en denkers is uw werk gerelateerd, en waarom?

A.F.— De Afrikaanse denker waar ik de laatste tijd het meest mee bezig ben geweest, is wellicht Achilles Mbembe. Grappig genoeg ben ik net klaar met het herlezen van *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature* van Ngũgĩ wa Thiong'o. Hij schreef dit boek vlak voordat ik als kunstenaar begon te werken en ik wilde de belangrijkste ideeën rond dekolonisatie oprispen. De auteur legt uit waarom Afrikaanse schrijvers niet in de taal van de koloniatoren zouden mogen schrijven, een interessant en moedig voorstel. Zulke ideeën doen ons inzien dat structuren als de taal eigenlijk allemaal instrumenten van het kolonialisme zijn, en dat het moeilijk en zeer complex is om die te ontmantelen.

P.B.— Het startpunt van deze tentoonstelling is een gedeelde koloniale geschiedenis. Welke plaats heeft het concept tijd in uw werk als kunstenaar? Kunnen we het verleden als referentiepunt gebruiken om een toekomst binnen te stappen waarover we niets weten?

A.F.— Eerst en vooral is het een vergissing om te denken dat we het verleden kunnen kennen. Ik vraag me altijd af waarom ik in het verleden duik als ik research doe. En elke keer realiseer ik me hoe weinig ik weet van het verleden, of erger nog: hoeveel foute veronderstellingen ik erover heb. Op school leerde ik geschiedenis uit de koloniale handboeken en nu, als volwassene, heb ik genoeg kritische zin om te begrijpen dat veel van die dingen waarschijnlijk verkeerd waren. Maar hoe breng je

idées à propos du thème de la décolonisation au sens large. L'auteur explique pourquoi les écrivains africains ne devraient pas écrire dans la langue des colonisateurs, ce qui est une proposition intéressante et courageuse. De telles idées nous montrent que les structures comme la langue sont en fait toutes des instruments du colonialisme et qu'il est difficile et très complexe de les démonter.

P.B. — Le point de départ de cette exposition est une histoire coloniale partagée. Quelle est la place du concept « temps » dans votre œuvre d'artiste? Comment pouvons-nous utiliser le passé comme référence pour aborder un avenir dont nous ne savons rien?

A.F. — Avant tout, c'est une erreur de penser que nous pouvons connaître le passé. Je me demande toujours pourquoi je me plonge dans le passé quand je fais des recherches. Chaque fois, je réalise combien j'en sais peu du passé ou, pire encore, combien j'ai de fausses idées à son sujet.

À l'école, j'ai appris l'histoire dans un manuel colonial et maintenant, comme adulte, j'ai développé suffisamment de sens critique pour comprendre que beaucoup de ces informations étaient probablement fausses. Mais comment faire la part des choses dans tout cela et comment accéder à cette « autre » connaissance dont on a besoin pour compléter celles que l'on a déjà? Ce n'est que lorsque l'on commence à construire cette histoire alternative que l'on réalise que d'autres faits et pensées pourraient nous avoir été présentés. Nous serions peut-être devenus d'autres personnes.

Il est clair que la relation entre passé et présent est riche et importante. La relation entre passé et avenir est plus difficile à saisir. Quand je pense à l'avenir, je suis fascinée par l'afrofuturisme, que je considère comme une puissante stratégie de libération. Imaginez-vous la puissance d'un saut radical d'une situation à une autre, pour émanciper votre vie dans une société meilleure. Bien qu'utopique, cette approche est tout à fait utile. Ce qui est en revanche problématique à mes yeux, c'est que beaucoup de l'art soi-disant afrofuturiste est décevant. Et ce constat m'incite à reconsidérer et à redéfinir l'afrofuturisme comme stratégie.

P.B. — Comment concevez-vous l'art en tant que stratégie de guérison?

A.F. — Si je disais que l'art peut guérir, vous pourriez supposer que je comprends la façon dont l'art influence la société. J'en suis malheureusement incapable. Je ne peux parler que pour moi et je sais combien l'art est important et vital, mais j'ignore comment il imprègne la société. Il ne fait aucun doute que mon art m'a sauvée ou soignée, mais je n'ai pas de solution pour les fardeaux du passé. Je peux seulement espérer que mon travail pourra être lu comme une stratégie de guérison, mais comment puis-je savoir s'il soigne effectivement?

P.B. — Quel livre conseilleriez-vous en complément de votre œuvre dans cette exposition?

A.F. — Angela Davis (1996). *An Autobiography*. New York: International Publishers.

dat alles in evenwicht en hoe kom je aan die 'andere' kennis die je nodig hebt om je kennis aan te vullen? Pas als je een andere soort geschiedenis begint op te bouwen, beseft je dat er zich misschien andere dingen en gedachten zouden kunnen aandienend hebben. Misschien zou je dan een ander mens zijn geworden. De relatie tussen verleden en heden is erg rijk en belangwekkend. De relatie tussen het verleden en de toekomst is moeilijker te doorgronden. Als ik aan de toekomst denk, ben ik gefascineerd door het afrofuturisme, dat is een krachtige bevrijdingsstrategie. Stel je de kracht voor van een radicale sprong van de ene situatie naar de andere om je leven te emanciperen naar een betere samenleving. Dat is misschien een utopische benadering, maar daarom niet minder nuttig. Problematisch is echter dat in mijn ogen veel van de zogenaamde afrofuturistische kunst teleurstelt. En dat beseft zet me aan om de strategie van het afrofuturisme te herbekijken en herdefiniëren.

P.B. — Hoe ziet u kunst als een strategie voor herstel, voor genezing?

A.F. — Als ik zou zeggen dat kunst kan genezen, dan zou je kunnen vermoeden dat ik begrijp hoe kunst de samenleving van vandaag beïnvloedt. Jammer genoeg is dat niet zo. Ik kan alleen voor mezelf spreken en ik weet hoe belangrijk en levensnoodzakelijk kunst is, maar ik weet niet hoe kunst in de samenleving doordringt. Mijn werk als kunstenaar heeft me zeker gered of geheeld maar ik heb geen uitweg voor de last van het verleden. Ik kan alleen maar hopen dat mijn

werk gelezen wordt als een verzoeningsstrategie, maar hoe weet ik dat ze ook een helende kracht heeft?

P.B. — Welke boek zou u willen aanraden als aanvulling bij uw werk op deze tentoonstelling?

A.F. — Angela Davis (1996). *An Autobiography*. New York: International Publishers.

P.B. — Les premières questions portent sur l'exposition *Congoville*. Selon Sandrine Colard, Congoville est une ville contemporaine, bâtie sur les fondements de l'histoire coloniale belge en Belgique : monuments, édifices, mythes impérialistes et même population d'origine africaine. *Quelle a été votre première pensée quand vous avez vu le titre ?*

P.M.T. — J'ai commencé à travailler en Belgique comme jeune artiste dans les années 1990 et j'ai l'impression que, depuis lors, il y a eu une célébration du Congo quelque part chaque année. Un peu comme si nous avions créé une sorte de produit exotique à la mode et que nous ne nous lassions pas de le consommer. Il existe apparemment une aspiration intellectuelle typiquement flamande à parler de l'ancienne colonie, comme une étrange volonté de vouloir continuer à exercer le contrôle. Beaucoup de « produits » culturels sont en outre assez exclusifs en raison des connaissances et du langage requis pour y prendre part. La série TV *Kinderen van de Kolonie* par exemple, n'a été diffusée qu'en néerlandais, comme si les Congolais ou les Belges francophones n'étaient pas partie prenante. Beaucoup de ces projets ont également des allures de « mea culpa » mais n'engagent pas vraiment tous les acteurs concernés. *Congoville* me fait un peu penser à une pièce de théâtre interprétée sur une scène familière. Mais j'espère sincèrement que nous pourrions en faire autre chose. Si on veut supprimer un arbre, il ne suffit pas de secouer les branches, il faut aussi en extraire les racines.

P.B. — *Dans quelle mesure votre travail rejoint-il le concept de Congoville ?*

P.B.—De eerste vragen gaan over de tentoonstelling *Congoville*. Volgens Sandrine Colard is Congoville een hedendaagse stad, gebouwd op fundamenten uit de koloniale geschiedenis in België: op monumenten, gebouwen, imperialistische mythes en zelfs ook op de mensen van Afrikaanse afkomst. *Wat was uw eerste gedachte toen u die titel zag?*

P.M.T.—In de jaren negentig ben ik in België beginnen werken als jonge kunstenaar en ik heb de indruk dat er sindsdien elk jaar wel ergens een Congo-viering is geweest. Het lijkt alsof er een soort trendy exotisch product is ontstaan en dat we dat maar al te graag willen blijven consumeren. Er is blijkbaar een typisch Vlaams intellectueel verlangen om het over de voormalige kolonie te hebben, alsof men vreemd genoeg een soort zeggenschap wil voortzetten. Veel culturele 'producten' zijn bovendien nogal exclusief, als het gaat over de kennis of de taal die nodig is om eraan deel te nemen. Zo was de tv-serie *Kinderen van de Kolonie* alleen in het Nederlands te zien, alsof er geen Congolese of Franstalige Belgen aan meegewerkt hadden. Veel van dergelijke projecten ademen dan ook een 'mea culpa' uit, zonder evenwel rekening te houden met alle betrokkenen. *Congoville* voelde enigszins aan als een theaterstuk dat op een vertrouwd podium wordt opgevoerd. Maar ik hoop echt dat we er iets anders van kunnen maken. Als je een boom wilt verwijderen, is het niet genoeg om wat aan het bladerdek te schudden, je moet ook de wortels uitgraven.

P.B.—*In hoeverre sluit uw werk aan bij het concept van Congoville?*

P.M.T. — Au départ, mon travail n'avait vraiment rien à voir avec Congoville. Ce n'est pas non plus le curateur qui m'a invité, mais le directeur du musée, lors d'une visite d'atelier à Gand. Après cette rencontre, nous avons commencé à collaborer – je suis toujours fasciné par les conversations que j'ai avec d'autres et les endroits où elles peuvent mener. Par contre, je ne suis pas intéressé par le versant intellectuel de l'exposition, qui consiste à étayer l'hypothèse d'un curateur par le biais de mon œuvre d'artiste. Je ne participe sûrement pas parce que je suis d'origine africaine ou que je suis noir. Je vois le « Congo » comme une métaphore : c'est un pays qui se bat avec de nombreux problèmes et dont le combat est comparable à celui de beaucoup d'autres endroits dans le monde. Ma pratique artistique est fondée sur ma multiethnicité et les circonstances (et limites) particulières du monde d'aujourd'hui. Par ce biais, j'ai évidemment déjà travaillé directement et indirectement sur les questions postcoloniales. Mon travail artistique est une façon d'aborder les problèmes sociaux et de suggérer des solutions possibles.

P.B. — *Dans son essai, Sandrine Colard parle de « désapprendre une idéologie impérialiste ». Qu'est-ce que cela signifie pour vous ?*

P.M.T. — Cette question en soulève beaucoup d'autres : qu'est-ce que désapprendre ? Qui doit désapprendre quoi ? Est-ce l'impérialiste ? L'homme en général ? Le colonisateur ou le colonisé ? Si la question du « qui » est liée à une race, pourquoi l'exposition invite-t-elle des artistes noirs

P.M.T.—Aanvankelijk was mijn werk totaal niet gerelateerd aan Congoville. Het was ook niet de curator die mij uitgenodigd heeft maar wel de museumdirecteur, tijdens een atelierbezoek in Gent. Na deze ontmoeting zijn we gaan samenwerken – ik ben altijd gefascineerd door de gesprekken die ik met anderen heb en waar ze me mee naartoe nemen. Ik ben echter niet geïnteresseerd in het intellectuele systeem achter deze tentoonstelling, namelijk een statement van een curator onderbouwen via mijn werk als kunstenaar. Ik doe zeker niet mee omdat ik van Afrikaanse afkomst of zwart ben. Ik zie 'Congo' als een metafoor: het is een land dat met veel problemen te kampen heeft en zijn strijd is vergelijkbaar met vele andere plekken op de wereld. Mijn artistieke praktijk is gebaseerd op mijn multi-ethniciteit en op de specifieke omstandigheden (en beperkingen) van de wereld van vandaag. Zodoende heb ik natuurlijk al rechtstreeks en onrechtstreeks gewerkt rond postkoloniale kwesties. Mijn artistieke werk is mijn manier om met maatschappelijke problemen om te gaan en om mogelijke oplossingen te suggereren.

P.B.—*In haar essay heeft Sandrine Colard het over het 'afleren van een imperialistisch gedachtegoed'. Wat betekent dit voor u?*

P.M.T.—Deze vraag leidt naar een heleboel andere vragen: wat is afleren? Wie moet wat afleren? Is het de imperialist? De mens? De kolonisator of de gekoloniseerde? Als deze vraag over het 'wie' gelieerd is aan ras, waarom nodigt de tentoonstelling dan zwarte Afrikaanse kunstenaars of kunstenaars van Afrikaanse origine uit? Want zij moeten het gesprek aangaan met een

africains ou d'origine africaine pour s'adresser à un public majoritairement blanc ? L'ambition est-elle de montrer qu'il existe une connaissance noire et qu'elle fait partie intégrante de la connaissance tout court ? Arrêtons de grâce de confronter une chose avec son soi-disant contraire ; arrêtons de penser en extrêmes. Nous devons veiller à ne pas remplacer une forme d'impérialisme par une autre qui ne serait qu'une variante de ce qui existe déjà. C'est précisément ce qui se passe aujourd'hui en Afrique. Mais je ne crois pas que tous les problèmes auxquels le continent est confronté sont causés par les blancs. Les leaders noirs africains sont devenus les complices de l'impérialisme ou sont, si l'on veut, les nouveaux impérialistes. Avant de se lancer dans une révolution, il faut d'abord connaître son ennemi. Selon moi, le problème est ailleurs et va beaucoup plus loin que la race et la couleur. Il est plutôt lié à la nature humaine en tant que telle. La question de l'impérialisme doit aussi s'adresser à de plus petits conflits, par exemple à celui qui oppose les Flamands et les Wallons. Pourquoi aborder les grandes questions liées à la problématique raciale alors que c'est « seulement » un conflit parmi tant d'autres, de toutes ampleurs ? Si on veut vraiment parler d'une « déconstruction de l'impérialisme » – je trouve le mot de déconstruction plus approprié – il manque le mot « humain ». Au musée, nous nous trouvons entre artistes et surtout parmi d'autres êtres humains. Cela peut être un lieu de rencontre, d'échange et d'apprentissage – le musée est donc un lieu important. Nous pouvons combattre l'impérialisme en le ramenant à l'échelle

grotendeels wit publiek? Is het de ambitie om te laten zien dat er zwarte kennis bestaat en dat deze een integraal deel uitmaakt van alle bestaande kennis? Laten we alstublieft ophouden met het confronteren van één ding met zijn zogenaamde tegendeel; laten we stoppen met in uitersten te denken. We moeten oppassen dat we de ene vorm van imperialisme niet vervangen door een andere, nieuwe vorm van hetzelfde. Dat is precies wat nu in Afrika gebeurt. Maar ik geloof niet dat alle problemen waar het continent mee te maken heeft, veroorzaakt worden door witten. De zwarte Afrikaanse leiders zijn medeplichtig geworden aan het imperialisme of ze zijn, als u wil, de nieuwe imperialisten. Als je een revolutie begint, moet je dus eerst je vijand kennen. Volgens mij ligt het probleem elders en gaat het veel verder dan ras en kleur. Het heeft eerder te maken met het menselijk ras als geheel. De kwestie van het imperialisme moet ook over kleinere conflicten gaan, bijvoorbeeld tussen Vlamingen en Walen. Waarom de grote vragen rond de rassenproblematiek aanpakken, terwijl dat 'slechts' een van de vele grote en kleine conflicten is? Als je echt wilt spreken over een 'deconstructie van het imperialisme' – ik vind het woord deconstructie hier beter gepast –, ontbreekt het woord 'mens'. Imperialisme kunnen we tegengaan door het terug te brengen tot de schaal van mens tot mens. In het museum bevinden we ons tussen kunstenaars en vooral tussen andere mensen. Het kan een plek zijn waar we elkaar ontmoeten, waar we ideeën uitwisselen en waar we iets leren – het museum is dus een belangrijke plaats. Maar we moeten ons hoeden voor al te

de la relation d'humain à humain. Mais nous devons garder nos distances vis-à-vis des grandes déclarations le concernant ; je pense avant que tout que nous devons rester calmes et penser ou sentir avec notre cerveau plutôt qu'avec nos seules émotions. Avant de pouvoir devenir un homme, il faut être un enfant, être éduqué et instruit. P.B. — *Congoville* révèle l'histoire coloniale non racontée du Middelheim dans une grande exposition qui durera près de cinq mois. Quel peut en être l'impact, de préférence à long terme ? Comment pouvons-nous ancrer dans le futur les idées qui vont surgir ? P.M.T. — Je trouve le fait qu'un récit colonial soit couplé au site du Middelheim très intéressant. Cela doit sûrement être raconté : c'est une forme d'enseignement, car je pense que les habitants d'Anvers en sont totalement inconscients. Prendre part à ce projet peut donc être une manière de retourner à l'origine des choses. Attention, nous ne faisons pas peur aux gens, nous nous contentons de les laisser se brûler légèrement puis de les soigner (*Il rit*). *Congoville* peut être une façon d'éduquer, mais nous devons voir dans ces œuvres un laboratoire polyvalent et pas seulement une expérience intellectuelle ou esthétique. Adopter une manière unique de regarder équivaut à une nouvelle forme d'impérialisme. Donc, selon moi, l'institution a la responsabilité d'aller plus loin que les œuvres, que le système qui sous-tend le projet. Les ressorts profonds de toutes ces questions doivent être explorés, afin de trouver une base commune et de s'en servir pour nouer une relation entre simples mortels. Nous verrons,

grote uitspraken over imperialisme. Laten we vooral kalm blijven en met onze hersenen denken of voelen in plaats van alleen met onze emoties. Voordat je een man kunt worden, moet je een kind zijn en moet je opgeleid worden en leren. P.B.— *Congoville* legt de niet-vertelde koloniale geschiedenis van het Middelheim bloot in een grote tentoonstelling die bijna vijf maanden zal lopen. Wat kan daarvan de impact zijn, bij voorkeur op de lange termijn? Hoe kunnen we de inzichten die zullen ontstaan, ook verankeren aan de toekomst? P.M.T.— Dat er een koloniaal verhaal gekoppeld is aan de Middelheimsite, is heel interessant. Dit moet zeker verteld worden, het is een vorm van onderwijs, want ik denk dat de mensen in Antwerpen zich daar totaal niet van bewust zijn. Deelnemen aan dit project kan dus een manier zijn om naar de oorsprong van de dingen te gaan. Pas op, we maken de mensen niet bang, maar dat ze maar even de hand in het vuur steken, daarna verzorgen we ze wel. (Lacht) *Congoville* kan een manier van opvoeden zijn, maar laten we de kunstwerken opvatten als een veelzijdig laboratorium en niet alleen als een intellectuele of esthetische ervaring. Louter één, unieke manier van kijken kun je beschouwen als een nieuwe vorm van imperialisme. Dus, volgens mij heeft de instelling de verantwoordelijkheid om verder te gaan dan de kunstwerken en het systeem achter het project. De diepere grondslag van al deze kwesties moet opgezocht worden, om zo een gemeenschappelijke basis te vinden en die te implementeren als een relatie

je suis curieux de prendre activement part à ce projet.

P.B. — Pouvez-vous donner une représentation visuelle (ou une image) du concept Congoville?

P.M.T. — Vous me demandez l'impossible, car je ne veux exclure aucune lecture ou interprétation possible du mot Congoville. Pour répondre à cette question, vous devriez prévoir une œuvre supplémentaire dans le musée et y installer de boîtes en bois comme celles où on dépose son bulletin de vote lors des élections. Tous les visiteurs pourraient noter leur réponse à cette question et la glisser dans une urne. À la fin de l'exposition, vous recueilleriez toutes les réactions. Cela donnerait une image de Congoville bien plus riche que tout ce que je peux imaginer. (FIG. 2)



FIG. 2, P. 250

tussen doodgevone mensen. We zullen zien, ik ben nieuwsgierig om actief deel uit te maken van dit project.

P.B. — Kunt u een visuele representatie (of een beeld) van het concept Congoville geven?

P.M.T. — Dat is onmogelijk, ik wil geen enkele mogelijke lezing of interpretatie van het woord 'Congoville' uitsluiten. Om deze vraag te beantwoorden zou je in een extra kunstwerk moeten voorzien: installeer houten kisten in het museum, zoals die gebruikt worden voor de stembiljetten bij de verkiezingen. Alle bezoekers kunnen hun antwoord op deze vraag opschrijven en in de kisten deponeren. Na afloop zou je alle reacties kunnen tonen. Dat zou een veel rijker beeld geven van Congoville dan ik me ooit kan voorstellen. (FIG. 2)

P.B. — Laten we het even hebben over uw werk op de tentoonstelling. Welke ideeën schuilen daarachter?

P.M.T. — De twee werken die te zien zijn, vertonen een visuele verwantschap: in beiden werk ik met stenen en met kleuren. *Le Chemin du Bonheur* heeft het over geluk, want bij de creatie werd ik dagelijks geconfronteerd met allerlei soorten crisis. Toen ik dit werk in 2012 voor het eerst realiseerde op het terrein van het Castello di Ama (Italië), was de uitdaging om een werk te maken in een ruimte die eigenlijk al bezet was door andere kunstenaars. Op zoek naar een evenwicht tussen alle 'bewoners' van deze plek kwam ik op het idee om in te grijpen op de weg van de hoofdingang naar de wijngaarden, die men zou kunnen beschouwen als een 'paradijs' – het domein levert de eigenaar immers veel inkomsten en plezier

P.B. — Parlons à présent des œuvres que vous exposez ici. Quelles idées cachent-elles?

P.M.T. — Les deux œuvres présentées ont une parenté visuelle: je travaille dans les deux cas avec des pavés et des couleurs. *Le Chemin du bonheur* parle de la joie, car dans la création, je suis chaque confronté avec toutes sortes de crises. Lorsque j'ai réalisé pour la première fois cette œuvre sur les sols du Castello di Ama (Italie), en 2012, le défi consistait à intégrer une pièce dans un espace déjà investi par d'autres artistes. À la recherche d'un équilibre entre tous les occupants de ce lieu, j'ai eu l'idée d'intervenir sur l'entrée principale du domaine viticole, que l'on peut considérer comme un « paradis » – le vignoble procure en effet beaucoup de revenus et de plaisir à son propriétaire. Le titre choisi – *Le Chemin du bonheur* – est donc une façon de mettre (littéralement) un peu de lumière dans l'obscurité. *La Paix des braves*, l'autre œuvre, exprime plus ou moins la même idée. Les deux titres se ressemblent du point de vue linguistique et renvoient directement à la signification de l'œuvre. *La Paix des braves* exprime par exemple le fait que tous les hommes sont égaux en droits, qu'ils comptent tous, si bien que nous pouvons déposer les armes et mettre fin à la révolution. Chaque couleur représente une personne, une autre histoire, une autre douleur. En tant qu'artiste noir, je me réfère aux « personnes de couleur » en utilisant des pavés colorés. L'œuvre invite à la paix, non seulement en tant que moment festif, mais en

op. Vandaar ook de titel: *Le Chemin du Bonheur* is een manier om (letterlijk) wat licht in de duisternis te brengen, net zoals ik in andere werken gedaan heb.

La Paix des Braves, het andere werk, drukt min of meer hetzelfde idee uit. Beide titels hebben een taalkundige overeenkomst en verwijzen rechtstreeks naar de betekenis van het werk. *La Paix des Braves* stelt bijvoorbeeld dat alle mensen gelijk hebben, dat ze er allemaal toe doen, zodat we de strijd kunnen staken en een einde kunnen maken aan de revolutie. Elke kleur staat voor een andere persoon, een ander verhaal, een andere pijn. Als zwarte kunstenaar refereer ik aan 'gekleurde mensen' door gekleurde stenen te gebruiken. Het werk nodigt uit tot vrede, niet alleen als een feestelijk moment, maar als een vuur dat begint te branden vanuit je eigen ziel. Deze stilstand of overgave, vertegenwoordigd door de witte vlag, is het enige moment in een gevecht dat mij echt bevalt. De rest is onzin en overbodig.

Mijn voorstel is dus niet om diverse problemen en standpunten samen te vatten of boven elkaars hoofden te bespreken, maar om eindelijk tot rust te komen en met elkaar in gesprek te gaan. De vrede (of het geluk) waar ik over spreek, moet universeel zijn – ze begint bij mezelf maar verspreidt zich dan over de hele wereld. Beide werken spreken over revolutie als een verandering, niet door ermee te beginnen, maar door er een einde aan te maken.

P.B. — Het startpunt van deze tentoonstelling is een gedeelde koloniale geschiedenis. Welke plaats heeft het concept tijd in uw werk als kunstenaar? Kunnen

tant que feu qui commence à brûler à partir de notre âme. Cet armistice ou cette reddition, représenté par le drapeau blanc, est le seul moment d'un combat qui me plaît vraiment. Le reste est nul et superflu. Plutôt que de récapituler les problèmes et les points de vue ou de juger les uns et les autres, je propose d'enfin se calmer et dialoguer. La paix (ou le bonheur) dont je parle doit être universelle – elle commence avec moi-même, mais se répand aussi dans le monde entier. Les deux œuvres parlent de la révolution en tant que changement, non pas en l'initiant mais en y mettant fin.

P.B. — Le point de départ de cette exposition est une histoire coloniale partagée. Quelle est la place du concept « temps » dans votre œuvre? Pouvons-nous utiliser le passé comme point de référence pour aborder un avenir dont nous ne savons rien?

P.M.T. — Nous devons chercher de l'inspiration dans le passé, cela nous aidera à progresser dans le futur. Mais si nous sommes à la recherche du futur avec une machine à explorer le temps, nous devons veiller à ce que la négativité du passé ne soit pas trop pesante. Notre génération est une génération de parasites, elle ne réfléchit pas, ne pense pas: elle consomme. Penser implique de réfléchir sur les valeurs humaines, pas sur les valeurs matérielles. Je me bats moi aussi chaque jour avec cela, mais j'essaie d'être l'engrais de la plante de demain. En reconnaissant nos erreurs, nous ne pouvons que faire mieux le jour d'après.

P.B. — De quelle façon concevez-vous votre art comme une stratégie de guérison?

we het verleden als referentiepunt gebruiken om een toekomst binnen te stappen waarover we niets weten?

P.M.T. — We moeten inspiratie zoeken in het verleden, dit zal ons helpen om vooruitgang te boeken in de toekomst. Maar als we met een tijdsmachine op weg zijn naar de toekomst, moeten we oppassen dat de negativiteit van het verleden niet te veel doorweegt. Onze generatie is een generatie van parasieten, ze reflecteert niet of denkt niet na: ze consumeert. Nadenken impliceert reflecteren over menselijke waarden, niet over materiële waarden. Ook ik worstel daar elke dag mee, maar toch probeer ik de meststof te zijn van de plant van morgen. Door onze eigen fouten te erkennen, kunnen we het de volgende dag alleen maar beter doen.

P.B. — Hoe ziet u kunst als een strategie voor herstel, voor genezing?

P.M.T. — Een curator is als een dokter, het woord zelf impliceert een zekere 'genezing'. Maar de genezing is niet met woorden alleen te vinden, daarom hebben we ook een andere betrokkenheid nodig. Alleen met woorden kun je geen verzoening, geen verandering brengen. Nogmaals, laten we nederig zijn en bekijken vanuit welke positie we verder kunnen gaan. De reden waarom we nog steeds discussiëren over het postkolonialisme is omdat de problemen die ermee samenhangen nog niet zijn opgelost. Dus als je problemen wilt aanpakken, moet je met oplossingen voor de dag komen en niet met stokken of beschuldigingen. Om te verzoenen hebben we een methode nodig: de koloniale geschiedenis omarmen als een gedeelde geschiedenis die ons

P.M.T. — Un curateur est comme un docteur, le mot lui-même implique une certaine « guérison ». Mais la guérison ne se trouve pas qu'avec des mots, nous avons besoin d'autres engagements. On ne peut pas provoquer la réconciliation, le changement rien qu'avec des paroles. Une fois encore, soyons humbles et cherchons sur quelles bases nous pouvons continuer. Si nous discutons encore du post-colonialisme, c'est parce que les problèmes qui y sont liés ne sont toujours pas résolus. Si l'on veut affronter les problèmes, il faut proposer des solutions et pas avec des bâtons ou des accusations. Pour guérir, nous avons besoin d'une méthode: selon moi, embrasser l'histoire coloniale comme une histoire partagée qui nous appartient à tous pourrait être une première étape. Et cette attitude pourrait être un premier pas vers le bonheur des générations futures, un possible « chemin du bonheur ».

P.B. — Quel livre conseilleriez-vous en complément de votre œuvre dans cette exposition?

Thomas Bärnthaler (2015). *Do It Yourself: 50 objets design à faire soi-même*. Paris: Phaidon Press.

allen toebehoort, zou een eerste stap kunnen zijn. En deze houding zou een stap kunnen zijn op weg naar het geluk van toekomstige generaties, een mogelijke *chemin de bonheur*.

P.B. — Welk boek zou u willen aanraden als aanvulling bij uw werk op deze tentoonstelling?

P.M.T. — Thomas Bärnthaler (2015).

Do It Yourself: 50 Projects by designers and artists. Londen: Phaidon Press.

P.B. — Les premières questions portent sur l'exposition *Congoville*. Selon Sandrine Colard, *Congoville* est une ville contemporaine, bâtie sur les fondements de l'histoire coloniale belge en Belgique: monuments, édifices, mythes impérialistes et même aussi les personnes d'origine africaine. **Quelle a été votre première pensée quand vous avez vu le titre ?**

K.C. — Cela nous a fait penser à des villes coloniales comme Léopoldville ou Elisabethville – les colons rebaptisaient les villes nouvelles ou existantes en l'honneur des pionniers qui les avaient « découvertes ». Stanleyville a par exemple été nommée d'après Henry Morton Stanley. Du coup, nous nous sommes demandé à quoi ou à qui « Congo » faisait référence dans le mot *Congoville*. Bizarrement, nous avons l'impression de l'avoir déjà entendu auparavant. *Congoville* soulève tant de questions que cela ne peut pas être un mot récemment inventé. Peut-être était-il dans l'air depuis un moment, mais personne n'osait-il le prononcer ? Nous voyons ce projet et son titre comme une invitation à naviguer entre fiction et réalité.

P.B. — **Dans quelle mesure votre travail rejoint-il le concept de *Congoville* ?**

K.C. — Comme dans nos autres réalisations, nous créons pour *Congoville* un espace fictif en temps réel. Ici, nous voulons questionner tout ce qui a trait à la présence congolaise en Belgique. Nous choisissons de nous situer entre les plis de l'imagination, de l'histoire, de la théorie et de la réalité concrète. Souvent, les artistes et les intellectuels créent des discours fondés sur des

idées théoriques ou historiques, comme des « esprits », insaisissables pour la plupart des gens. Nous voulons faire l'inverse en confrontant nos idées et la théorie avec le « présent » et la « réalité » le plus directement possible. C'est pourquoi nous utilisons des performances et diverses formes d'interaction avec les visiteurs.

Selon Sandrine Colard, *Congoville* peut servir à créer une carte pour une future utopie coloniale. Le Middelheim possède en tant que musée d'art gratuit et de plein air le potentiel démocratique d'inviter des visiteurs très divers à construire une nouvelle forme de société en dialoguant avec les artistes, leur œuvre et entre eux. L'échange avec le visiteur et la dimension sociale du parc de sculptures sont fondamentaux dans l'élaboration de notre projet.

P.B. — **Dans son essai, Sandrine Colard parle de « désapprendre un état d'esprit impérialiste ». Qu'est-ce que cela signifie pour vous ?**

K.C. — Avec le KinAct Collective, nous essayons de désamorcer le passé tel que nous l'avons connu et de localiser les éventuels champs de tension. Pouvons-nous créer des ouvertures pour des lectures alternatives de notre passé, afin de réduire la tension ? Pouvons-nous parvenir à une meilleure compréhension du présent ? Nous travaillons avant tout avec des performances dans l'espace public: ce sont des moments actifs impromptus dans lesquels la réaction des visiteurs représente un élément créatif crucial. La performance se fonde sur un jeu d'influences réciproque, le résultat n'est jamais fixé. Cela crée une cohésion qui est également nécessaire

P.B.—De eerste vragen gaan over de tentoonstelling *Congoville*. Volgens Sandrine Colard is *Congoville* een hedendaagse stad, gebouwd op fundamenten uit de koloniale geschiedenis in België: op monumenten, gebouwen, imperialistische mythes en zelfs ook op de mensen van Afrikaanse afkomst. **Wat was uw eerste gedachte als je die titel zag?**

K.C.—Het deed ons denken aan koloniale steden als Léopoldville of Elisabethville – de kolonisten gaven bestaande en nieuwe steden een andere naam ter ere van de pioniers die ze 'ontdekt' hadden. Zo is Stanleyville vernoemd naar Henry Morton Stanley. We vroegen ons dus af wie of wat 'Congo' betekent in het woord 'Congoville'? Vreemd genoeg hadden we het gevoel dat we het al eerder gehoord hadden. 'Congoville' roept zoveel vragen op dat het geen nieuw verzonnen woord kan zijn. Misschien is het een woord dat al een tijdje in de lucht hangt, maar dat niemand durfde uit te spreken. We zien dit project en de titel ervan als een uitnodiging om de speelruimte tussen fictie en werkelijkheid in te nemen.

P.B.—**In hoeverre sluit uw werk aan bij het concept van *Congoville*?**

K.C.—Net als bij onze andere realisaties creëren we voor *Congoville* een fictieve ruimte in real-time. Hierbij stellen we alles wat te maken heeft met de Congolese aanwezigheid in België in vraag. We kiezen voor een positie tussen de plooiën van de verbeelding, de geschiedenis, de theorie en de concrete realiteit. Vaak creëren kunstenaars en intellectuelen uitspraken die gebaseerd zijn op theoretische of historische

ideeën, als 'geesten' in de lucht, die voor de meeste mensen ongrijpbaar zijn. We willen het tegenovergestelde doen door onze ideeën en theorie zo direct mogelijk te confronteren met het 'heden' en met de 'realiteit'. Daarom doen we live performances in interactie met de bezoekers.

Volgens Sandrine Colard kan *Congoville* een kaart ontwerpen voor een toekomstige postkoloniale utopie. Het Middelheimmuseum is als openluchtmuseum een vrijplaats en heeft het democratisch potentieel om met haar zeer diverse bezoekers samen een nieuwe vorm van samenleving op te bouwen door in dialoog te gaan met de kunstenaars, hun werk en elkaar. Deze dialoog en uitwisseling met de bezoeker en de sociale dimensie van het beeldenpark is cruciaal voor ons project.

P.B.—**In haar essay heeft Sandrine Colard het over het 'afleren van een imperialistisch gedachtegoed'. Wat betekent dit voor u?**

K.C.—Met het KinAct Collective proberen we het verleden te ontwapenen zoals we het kennen, en we proberen eventuele spanningsvelden te lokaliseren. Kunnen we openingen creëren voor alternatieve lezingen van ons verleden, om de spanning te verminderen? Kunnen we het heden beter begrijpen? We werken vooral met performances in de openbare ruimte: het zijn onaangekondigde actieve momenten waarin de reactie van de bezoekers een cruciaal creatief element is. Binnen de performance is er voortdurend wisselwerking, de uitkomst ligt nooit vast. Hierdoor ontstaat een 'samenhorigheid' die ook nodig is bij het afleren van het imperialisme;

pour désapprendre l'impérialisme; cela ne peut se faire que de manière collective. La performance pourrait jouer un rôle capital dans ce processus, car il s'agit d'une forme artistique dynamique qui inclut non seulement le corps, la voix et le geste de l'artiste, mais aussi l'autre, le spectateur. Pour nous, l'interaction et l'échange sont une chose très naturelle; c'est aussi la raison qui nous a poussés à fonder un collectif.

P.B. — Pouvez-vous partager une représentation visuelle (ou une image) du concept Congoville avec nous ?

K.C. — Le Performance festival de KinAct Collective à Kinshasa: Francois Knoetze & les sans tarifs de Bebson de la rue, 2018. (FIG. 3)



FIG. 3, P. 251

dat kan alleen als collectief gebeuren. Een performance kan een cruciale rol spelen in dat proces, omdat het een dynamische kunstvorm is die het lichaam, de stem en de tussenkomst van de kunstenaar omvat, maar ook de andere, de toeschouwer. Voor ons voelen die samenwerking en die onderlinge uitwisseling heel natuurlijk aan – dat is ook de reden waarom we een collectief hebben gevormd.

P.B.—Kunt u een visuele representatie (of een beeld) van Congoville geven?

K.C.— KinAct performance festival in Kinshasa: Francois Knoetze & les sans tarifs de Bebson de la rue, 2018. (FIG. 3)

P.B.— Wat zijn de achterliggende ideeën bij uw werken in Congoville?

K.C.— Ons project draagt de titel *Ndaku ya Mokonzi / La Maison du Chef*. Het bestaat uit een installatie die het huis van een traditionele Congolese chef voorstelt, performances (live en video-opnames), en een interactieve uitnodiging voor bezoekers om hun 'Congoville-geschiedenis' te delen in een steeds uitdijend archief van objecten, verhalen en herinneringen. Een WhatsApp-groep voegt een digitaal element toe dat het mogelijk maakt om rechtstreeks te communiceren met de leden van ons collectief. Ons hoofddoel is om een andere lezing van de Belgische koloniale geschiedenis te realiseren door op verschillende manieren in dialoog te treden met het publiek. Alle elementen in dit werk – van de liveoptredens via de installatie tot de WhatsApp-gesprekken – creëren sociale interactie, en die stellen de gedeelde geschiedenis van Congolezen en Belgen in

P.B. — Parlons à présent de votre participation à l'exposition Congoville. Quelles sont les idées qui sous-tendent vos œuvres ?

K.C. — Notre projet s'intitule *Ndaku ya Mokonzi / La Maison du chef*. Il comprend une installation qui représente la maison d'un chef traditionnel congolais, des performances (live et enregistrements vidéo) et une invitation aux visiteurs à partager leur « histoire Congoville » dans une collection d'archives en évolution constante, faite d'objets, de récits et de souvenirs. Un groupe WhatsApp ajoute au projet un élément digital qui permet de communiquer directement avec les membres de notre collectif. Notre objectif principal est de proposer une autre lecture de l'histoire coloniale belge en nouant le dialogue de différentes manières avec le public. Tous les éléments de ce travail – de la prestation live aux conversations WhatsApp en passant par l'installation – visent à créer une interaction sociale, et par-delà, à interroger l'histoire partagée des Congolais et des Belges. Nous voulons repenser le présent à l'aide de traces historiques, d'images et de matériel du passé. Pour les performances, nous avons imaginé différents personnages. Chaque performer joue le rôle d'un protagoniste précis vêtu d'un costume produit à partir de déchets, qui réunit de multiples significations. Avec des déchets électroniques hardware, nous faisons référence à l'exploitation actuelle de matières premières indispensables, comme le coltan ou le lithium, en Afrique. Autre exemple de matériau récupéré: le caoutchouc, qui a également une forte connotation coloniale.

vraag. We willen het heden her-denken, aan de hand van historische sporen, beelden of materiaal uit het verleden. Voor de performances hebben we verschillende personages uitgedacht. Elke performer treedt op als een specifieke protagonist in een kostuum dat gemaakt is van afvalmateriaal, waarin uiteenlopende betekenissen zitten. Met elektronisch afval van hardware verwijzen we naar de ontginning in Afrika van grondstoffen als coltan of lithium. Een ander materiaal is rubber, dat ook een zeer sterke koloniale referentie heeft. Deze materialen tonen de gevolgen van de kolonisatie tot op de dag van vandaag, zowel in Afrika als in het Westen. Mineralen en rijkdommen worden uit Afrikaanse landen gehaald zonder economische voordelen voor de mijnwerkers of de lokale bevolking. We proberen echter een evenwicht te vinden tussen humor en activisme. Het live-aspect gebruiken we om toeval en interactie op te wekken. De buiteninstallatie in *La Maison du Chef* is gemaakt van dezelfde materialen als de kostuums. Ze symboliseren de *cadeaux* die de stamhoofden in de beginfase van de kolonisatie ontvingen. Deze geschenken (vaak spiegels, alcohol of zelfs geweren) waren een tegemoetkoming aan de chefs om de kolonisten hun land te laten regeren en leegplunderen. De ingang is bewust heel laag gemaakt, zodat de bezoekers moeten knielen om binnen te komen, als teken van respect voor de bedrieglijk omgekochte chefs. Met het verzamelarchief van objecten, beelden en verhalen zien we Congoville als een 'opgevoerde geschiedenis', we spelen met waargebeurde en fictieve

Ces matériaux illustrent les conséquences de la colonisation jusqu'au jour d'aujourd'hui, tant en Afrique qu'en Occident. Les minerais et les richesses sont tirés des pays africains sans bénéfice économique pour les mineurs ou la population locale. Nous essayons néanmoins de trouver un équilibre entre humour et activisme et nous utilisons la dimension live pour introduire le hasard et l'interaction. L'installation extérieure de *La Maison du chef* est faite des mêmes matériaux que les costumes. Ils symbolisent les cadeaux que les chefs de village recevaient au début de la colonisation. Ces cadeaux (souvent des miroirs, de l'alcool ou même des fusils) étaient des concessions faites aux chefs pour qu'ils laissent les colonisateurs gouverner et piller leurs terres. Nous avons délibérément opté pour une ouverture très basse, afin que les visiteurs doivent se mettre à genoux pour entrer en signe de respect pour les chefs achetés par la ruse. À travers la collection d'archives composée d'objets, d'images et de récits, nous concevons *Congoville* comme une « histoire performée », jouant avec l'histoire avérée et fictive. Comme *Congoville* est une invitation à créer une nouvelle utopie, nous utilisons la fiction, mais de la manière la plus réaliste possible. Comment pouvons-nous rêver le passé ensemble?

P.B. — Le contexte de l'exposition offre-t-il un nouveau regard sur votre œuvre? Sa signification ou son interprétation a-t-elle changé?

K.C. — Normalement, nous sommes surtout actifs à Kinshasa. La réception de cette œuvre en Europe sera

geschiedenis. Omdat *Congoville* een uitnodiging is om een nieuwe utopia te maken, spelen we een spel met fictie maar dan wel op de meest realistische manier. Hoe kunnen we samen het verleden dromen?

P.B.—Geeft de context van deze tentoonstelling een andere kijk op het werk? Is de betekenis of de lezing ervan veranderd?

K.C.— We zijn normaal vooral actief in Kinshasa, de ontvangst van dit werk in Europa zal zeker helemaal anders zijn. Het is interessant om werken en voorstellingen die voortkomen uit inspiratie en dialogen in Kinshasa, te verplanten naar een Belgische bodem en te kijken hoe ze daar groeien te midden van een Belgisch publiek. Het geeft ook de mogelijkheid om nieuwe input toe te voegen vanuit Belgisch/Europees perspectief. Op elke locatie vertrekken we vanuit dezelfde basisprincipes: uitwisseling, dialoog, directe reactie en ruimte voor experiment en improvisatie, het bevragen van het heden en het verleden via fictieve elementen, verbindingsen leggen via een verbeeldingswereld, nieuwe verhalen creëren en live artistiek onderzoek in plaats van conferenties/lezingen. Natuurlijk verschilt de perceptie van deze projecten sterk van plaats tot plaats. Ook de institutionele context heeft een impact, want de museumbezoeker verwacht nu eenmaal om kunst te zien. Normaal gesproken gaan onze voorstellingen door op straat en gaan ze uit van een verrassingsmoment – de voorbijganger weet niet wat er aan de hand is. Maar de toeschouwers worden altijd deelnemers. We proberen grenzen te doorbreken en nodigen de toeschouwer in onze

forcément différente. Il est intéressant de « transplanter » sur le sol belge des œuvres et des représentations nées de l'inspiration et de dialogues kinoïes et de regarder comment elles se développent au milieu d'un public belge. Où que nous soyons, nous partons toujours des mêmes principes : l'échange, le dialogue, les réactions directes et la marge réservée à l'expérimentation et à l'improvisation, le questionnement du présent et du passé en utilisant des éléments de fiction, la connexion par le biais de l'imagination, la création de nouvelles histoires et une recherche artistique live plutôt que des conférences ou des exposés. Bien entendu, la perception du projet diffère fortement d'un endroit à l'autre. Le contexte institutionnel a également un impact, car le visiteur de musée s'attend, logiquement, à voir de l'art. D'habitude, nos représentations ont lieu en rue et reposent sur le facteur « surprise » ; le passant ne sait pas ce qu'il se passe. Mais d'une façon ou d'une autre, les spectateurs deviennent toujours des participants. Nous essayons d'abolir les frontières et d'inclure le spectateur dans notre pratique pour qu'il interagisse et change la configuration.

P.B. — Quelle position votre travail (ou œuvre) occupe-t-il dans la thématique globale de la décolonisation?

K.C. — Un débat véhément a lieu en ce moment sur la décolonisation. Un véritable mouvement s'est mis en marche dans les arts, mais aussi dans les sciences sociales et autres. Nous sommes au beau milieu, si bien qu'il est difficile de prendre ses distances et d'élargir notre angle de vue pour savoir quelle est notre position réelle.

praktijk uit om mee te doen en de setting te veranderen.

P.B.—Welke positie neemt uw werk (of oeuvre) in binnen de globale thematiek van de dekolonisatie?

K.C.—Er woedt nu een hevig debat rond dekolonisatie. Zo is er een hele beweging op gang gekomen in de kunsten maar ook in de sociale en andere wetenschappen. We zitten daar pal in, en het is moeilijk om daar afstand van te nemen en uit te zoomen om te weten te komen welke je positie werkelijk is. Natuurlijk willen we bij dit soort maatschappelijke vraagstukken radicaler zijn, maar tegelijk willen we ook een zeker realisme bewaren: we willen dingen 'doen' in plaats van er alleen maar over te dromen of te praten. In het Frans zou je kunnen zeggen: *on est au milieu du village*. Vanuit die positie proberen we met open oren en ogen te kijken. Iedereen moet zijn ding doen, maar wel in verbondenheid met een groter geheel.

P.B.—Het startpunt van deze tentoonstelling is een gedeelde koloniale geschiedenis. Welke plaats heeft het concept tijd in uw werk als kunstenaar? Kunnen we het verleden als referentiepunt gebruiken om een toekomst binnen te stappen waarover we niets weten?

K.C.—Eerlijk gezegd houden we ons nog niet echt bezig met de toekomst; het verleden en dus ook het heden vergen al genoeg. De toekomst vind je wel terug in de manier waarop we omgaan met gebruikt materiaal – een strategie voor het recyclen van vorm en inhoud. Het proces om met onze *matière* om te gaan is zeer actief en daarom ook gekoppeld aan onze performances. In Lingala betekent het woord voor gisteren ook morgen, *lobi*. Alleen het werkwoord maakt de

Naturellement, nous voulons être plus radicaux face à ce type de problématiques sociales, mais en même temps nous voulons aussi conserver un certain réalisme et « faire » des choses plutôt que nous contenter de rêver ou de parler. En français, on dirait : « On est au milieu du village. » Depuis cette position, nous essayons de garder nos yeux et nos oreilles grands ouverts. Chacun doit essayer d'apporter sa pierre en connexion avec un ensemble plus grand.

P.B. — Le point de départ de cette exposition est une histoire coloniale partagée. Quelle est la place du concept « temps » dans cette œuvre, dans votre travail d'artiste ? Comment pouvons-nous utiliser le passé comme référence pour aborder un avenir dont nous ne savons rien ?

K.C. — Honnêtement, nous ne nous occupons pas vraiment du futur ; le passé et donc aussi le présent nous suffisent déjà amplement. Cet aspect futuriste pourrait toutefois être vu dans la façon dont nous traitons le matériel usagé, qui est une stratégie de recyclage de la forme et du contenu. La façon d'aborder notre matière est très active et donc aussi liée à nos performances. En lingala, le mot qui veut dire hier – *lobi* – veut aussi dire demain. Seul le verbe permet de préciser le temps. L'« acte » de la performance représente donc le verbe ou l'action qui définissent le temps.

P.B. — À quels écrivains et penseurs votre œuvre est-elle liée et pourquoi ?

K.C. — Les habitants de Kinshasa, les Kinois et les Kinois, sont notre premier point de référence : c'est là que commence notre pratique artistique et que nous retournons

toujours. En tant que métropole africaine densément peuplée de plus de seize millions d'habitants, Kinshasa est non seulement la capitale du Congo, mais sans doute aussi la plus grande ville du continent africain. La situation politique et économique actuelle rend la vie quotidienne de ses habitants extrêmement difficile. Pourtant, les Kinois parviennent à rester optimistes, créatifs et inventifs. Ils continuent à se battre contre les démons qui ont causé cette dure réalité et réussissent à développer de la résilience et une résistance qui offrent une issue dans les moments d'égarement. Cette attitude, mais aussi la foule de petites histoires et de potins qui se répandent dans les rues de cette mégapole, sont une source d'inspiration importante.

P.B. — Comment concevez-vous l'art en tant que stratégie de guérison ?

K.C. — Nous ne croyons pas qu'un artiste soit un médecin, une personne qui a accumulé suffisamment de connaissances pour vaincre la maladie d'un autre. Notre pratique est en grande partie nourrie pas des échanges : entre le Congo et l'Europe, entre petites et grandes histoires, entre formel et informel et entre artiste et spectateur. L'art peut fonctionner comme une forme de clairvoyance et soumettre ou transmettre une certaine connaissance au spectateur, mais une dynamique se crée aussi entre ce dernier et l'artiste. Pendant nos performances, une œuvre est soudain créée à un moment spécifique, dans une interaction précise. Artiste et spectateur grandissent et apprennent ensemble. Quand vous vous posez des questions en tant qu'artiste, ce sont les spectateurs qui vous donnent la réponse.

specifieke tijd duidelijk. De 'handeling' van de performance is dus het werkwoord of de handeling die de tijd bepalen.

P.B.—Aan welke schrijvers en denkers is uw werk gerelateerd, en waarom?

K.C.—De bewoners van Kinshasa, de *Kinois* en *Kinoises*, zijn ons eerste referentiepunt: daar begint onze artistieke praktijk en daar keren we altijd naar terug. Als dichtbevolkte Afrikaanse metropool met meer dan zestien miljoen inwoners is Kinshasa niet alleen de hoofdstad van Congo, maar waarschijnlijk ook de grootste stad van het Afrikaanse continent. De huidige politieke en economische situatie maakt het dagelijks leven van haar inwoners uiterst moeilijk. Toch slagen de *Kinois* erin om optimistisch, creatief en vindig te blijven. Ze blijven vechten tegen de demonen die deze harde realiteit hebben veroorzaakt en slagen erin veerkracht en verzet te ontwikkelen, dat biedt een sleutel voor het geval je verdwaalt. Deze attitude, maar ook alle verhaaltjes en roddels die zich in de straten van deze megalopool verspreiden, zijn een belangrijke inspiratiebron.

P.B.—Hoe ziet u kunst als een strategie voor herstel, voor genezing?

K.C.—We geloven niet dat een kunstenaar een genezer is, een persoon die genoeg kennis heeft vergaard om de ziekte van een ander te overwinnen. Onze kunstpraktijk wordt in grote mate gevoed door uitwisselingen: tussen Congo en Europa, tussen kleine en grote verhalen, tussen formeel en informeel en tussen de kunstenaar en de toeschouwer. Kunst kan functioneren als een vorm van helderziendheid en kan bepaalde kennis aanbieden of doorgeven aan

de toeschouwer, maar vanuit die laatste is er ook een dynamiek naar de kunstenaar. Tijdens onze performances ontstaat een werk plots, op een specifiek moment, in een specifieke interactie. Kunstenaar en toeschouwer creëren samen, ze leren samen. Als je als kunstenaar met vragen zit, geven de toeschouwers je het antwoord.

P.B. — Les premières questions portent sur l'exposition *Congoville*. Selon Sandrine Colard, *Congoville* est une ville contemporaine, bâtie sur les fondements de l'histoire coloniale belge en Belgique: monuments, édifices, mythes impérialistes et même aussi les personnes d'origine africaine. *Quelle a été votre première pensée quand vous avez vu le titre?*

M.M. — J'ai pensé à une ville imaginaire et conceptuelle, une ville hétérotopique, un espace intermédiaire à la frontière entre deux concepts. *Congoville* pourrait aussi naître à partir d'une ville futuriste qui a appris les leçons du passé.

P.B. — *Dans quelle mesure votre travail rejoint-il le concept de Congoville?*

M.M. — En utilisant des matériaux spécifiques, je lie passé et présent. Je formule des projets d'avenir artistiques en réutilisant des objets obsolètes, comme d'anciennes souris d'ordinateur ou d'anciens claviers. Cette esthétique peut paraître ludique, mais elle doit devenir une arme pour protester contre la civilisation occidentale.

Aujourd'hui encore, l'Occident utilise les richesses géologiques du continent africain et l'Afrique est une décharge pour les déchets toxiques venus d'Europe. D'une manière générale, la matérialité de mon œuvre relie l'Afrique, ou le Sud dans son ensemble, à l'Occident.

P.B. — *Dans son essai, Sandrine Colard parle de « désapprendre un état d'esprit impérialiste ». Qu'est-ce que cela signifie pour vous?*

M.M. — Tant les Africains que les Européens, qui

vivent aujourd'hui tous dans une culture du confort, sont à même de réinventer leur conception de l'identité. Ils ont tous besoin d'une meilleure compréhension de ce qu'est la liberté humaine. Cela peut mener à une voix publique commune qui donnera forme à une future citoyenneté globale. Cela pourrait être une première étape pour mieux cerner les conflits de notre société contemporaine diversifiée.

Dans *Identité et violence: l'illusion du destin* la philosophe indienne Amartya Kumar Sen affirme: « Nous sommes de plus en plus divisés suivant des clivages religieux et culturels. Nous nions les nombreuses autres façons dont les gens se voient eux-mêmes, de la classe sociale à la profession en passant par l'éthique et la politique. Si nous nous répartissons en catégories étroites, l'importance de l'humain se perd. » « Désapprendre », c'est donc aussi se confronter à nos visions éculées de l'identité, du destin, de l'eurocentrisme et de la suprématie.

P.B. — *Congoville révèle l'histoire coloniale non racontée du Middelheim dans une grande exposition qui durera près de cinq mois. Quel pourrait en être l'impact, de préférence à long terme? Comment pouvons-nous ancrer dans le futur les idées qui vont surgir?*

M.M. — Si on veut avoir un impact public à long terme, je suggérerais de prolonger la période d'exposition jusqu'à une année entière, voire plus. *Congoville* aborde de nombreuses questions importantes, qui, toutes, découlent de l'héritage d'un passé partagé

P.B.—De eerste vragen gaan over de tentoonstelling *Congoville*. Volgens Sandrine Colard is *Congoville* een hedendaagse stad, gebouwd op fundamenten uit de koloniale geschiedenis in België: op monumenten, gebouwen, imperialistische mythes en zelfs ook op de mensen van Afrikaanse afkomst. *Wat was uw eerste gedachte als je die titel zag?*

M.M.—Ik dacht aan een denkbeeldige en conceptuele stad, een stad die heterotopisch is, een tussenruimte op de grens van twee concepten. *Congoville* zou ook kunnen oprijzen vanuit een futuristische stad die lessen geleerd heeft uit het verleden.

P.B.—*In hoeverre sluit uw werk aan bij het concept van Congoville?*

M.M.—Door specifieke materialen te gebruiken leg ik een verband tussen verleden en heden. Ik formuleer artistieke toekomstprojecten door verouderde technologische objecten te hergebruiken, zoals oude computermuizen en toetsenborden. De esthetiek ziet er misschien speels uit, maar het is een wapen om te protesteren tegen de westerse beschaving. Tot vandaag gebruikt het Westen de bodemrijkdom van het Afrikaanse continent en is Afrika ook de stortplaats voor gevaarlijk afval uit Europa. Algemeen gesproken verbindt de materialiteit van mijn werk Afrika of het Zuiden, met het Westen.

P.B.—*In haar essay heeft Sandrine Colard het over het 'afleren van een imperialistisch gedachtegoed'. Wat betekent dit voor u?*

M.M.—Zowel Afrikanen als Europeanen, die vandaag allebei leven in een commodificatiecultuur, kunnen hun concept van identiteit opnieuw bedenken. Ze hebben allebei de behoefte naar een beter begrip van wat menselijke vrijheid is. Dat kan leiden tot een gedeelde publieke stem die vorm zal geven aan de toekomstige globale burgermaatschappij. Dit zou een eerste stap kunnen zijn om de botsingen in onze huidige diverse samenleving beter te begrijpen.

In zijn boek *Identity and Violence: The Illusion of Destiny* stelt de Indiase filosoof Amartya Kumar Sen: 'We raken steeds meer verdeeld langs de breuklijnen van religie en cultuur. We negeren de vele andere manieren waarop mensen zichzelf zien, op het vlak van sociale klasse, beroep, ethiek en politiek. Wanneer we in strikte categorieën worden ingedeeld, gaat het belang van het menselijk leven verloren.' Als je dus over 'afleren' spreekt, ga je ook de confrontatie aan met onze vastgeroeste ideeën over identiteit, lotsbestemming, eurocentrisme en suprematie.

P.B.—*Congoville legt de niet-vertelde koloniale geschiedenis van het Middelheim bloot in een grote tentoonstelling die bijna vijf maanden zal lopen. Wat kan daarvan de impact zijn, bij voorkeur op de lange termijn? Hoe kunnen we de inzichten die aan de oppervlakte zullen komen, ook verankeren aan de toekomst?*

M.M.—Als je een publieke impact wilt hebben op de lange termijn, zou ik de tentoonstellingsperiode verlengen tot een heel jaar of zelfs meer. *Congoville* behandelt veel belangrijke kwesties, die vloeien allemaal

entre la Belgique et son ancienne colonie. C'est un sujet particulièrement crucial, car il porte en lui l'histoire chargée de deux pays. Mais il s'agit aussi de la façon dont nous cohabitons aujourd'hui.

P.B. — Pouvez-vous partager une représentation visuelle (ou une image) du concept Congoville avec nous ?

M.M. — Comme *Congoville* jette un pont entre passé et présent, entre Afrique et Occident, j'ai choisi une photo qui me représente en « Techno Dandy ». (FIG. 4) Ce personnage symbolise la renaissance et la régénération : le techno trash man, exposé aux dangers des e-déchets, se change en techno dandy – les déchets deviennent



FIG. 4, P. 252

voort uit de erfenis van een gedeeld verleden tussen België en zijn voormalige kolonie. Het is zo'n belangrijk onderwerp, omdat het de beladen geschiedenis van twee landen met zich meedraagt. Maar het gaat ook over de manier waarop wij nu samenleven.

P.B.—Kunt u een visuele representatie (of een beeld) van het concept Congoville geven?

M.M.—Omdat *Congoville* een brug slaat tussen het verleden en het heden, tussen Afrika en het Westen heb ik een beeld gekozen waarbij ik mezelf als *Techno Dandy* voorstel. (FIG. 4) Dit personage drukt de wedergeboorte en de regeneratie uit: van een techno trash man, blootgesteld aan de gevaren van e-waste, tot een techno dandy – van afval tot stijl. Zulke personages gaan terug op uiteenlopende denkbeelden: zo tekenen ze subtiel verzet aan tegen kwesties als de rassenproblematiek, de technologie en de existentiële crisis van het kapitalisme in Afrika.

P.B.—Wat zijn de achterliggende ideeën bij uw werken in *Congoville*?

M.M.—Er zijn verschillende werken te zien, maar slechts één beeld is een opdrachtwerk voor *Congoville: The Aesthetic Observer*. Bij het ontwerp ben ik vertrokken van de vraag naar verschillende mogelijke perspectieven: hoe moet ik het concept *Congoville* opvatten als kunstenaar en/of als Congolees? Hoe kan ik *Congoville* bekijken als een Afrikaan? En hoe zal de voornamelijk Europese of Belgische bezoeker ernaar kijken? Zo is het idee van 'de waarnemer' ontstaan: het is

un style. Ce genre de personnages renvoient à des idéologies diverses et symbolisent de manière subtile la résistance face aux problèmes raciaux, à la technologie et la crise existentielle du capitalisme en Afrique.

P.B. — Parlons à présent de votre participation à l'exposition *Congoville*. Quelles sont les idées qui sous-tendent vos œuvres ?

M.M. — Plusieurs œuvres sont présentées, mais seule une a été spécialement créée pour *Congoville: The Aesthetic Observer*. En la concevant, je suis parti de la question des différentes perspectives possibles : comment puis-je comprendre le concept *Congoville* comme artiste et/ou comme Congolais ? Comment puis-je regarder *Congoville* en tant qu'Africain ? Et comment le visiteur principalement européen ou belge va-t-il le regarder ? C'est ainsi qu'est née l'idée de l'observateur : c'est un personnage qui regarde le Congo comme un pays se débattant dans une série de gros problèmes qui trouvent leur origine dans l'époque coloniale. Pourtant, il voit aussi un pays avec une volonté irréprouvable de résoudre ces problèmes. Mon observateur est un dandy qui n'appartient à aucune race, ne connaît pas de frontières et est multiculturel. Sa tête est un globe terrestre symbolisant notre société globalisée d'aujourd'hui. Ses yeux peuvent grâce à des lentilles grossissantes se tourner vers des parties inconnues du passé. Il peut même voir l'avenir et il remet en question le concept de destin. Mes autres œuvres exposées sont des sculptures existantes, toutes des figures féminines. Leurs titres

een personage dat naar Congo kijkt als een land met een aantal grote problemen, die hun oorsprong vinden in de koloniale tijd. Toch ziet hij ook een land met een onstuitbare wil om al die problemen te overwinnen. Mijn waarnemer is een dandy die geen ras heeft, geen beperkingen kent en multicultureel is. Zijn hoofd is een wereldbol die symbool staat voor onze huidige geglobaliseerde samenleving. Zijn ogen richten zich door hun zoomlenzen op onbekende delen van het verleden. Hij kan zelfs in de toekomst kijken en stelt het concept van het lot in vraag.

Mijn andere werken in de tentoonstelling zijn bestaande sculpturen, allemaal vrouwelijke figuren. De titels leggen een link naar de Belgische koninklijke familie en hun geschiedenis in Congo: *Princess Mathilde*, *La Kinois* en *Mademoiselle Amputée*. Ik presenteer ook nieuw filmwerk met een performance die ik in Antwerpen plan, op basis van oude propagandafilms van Congolese 'bezoekers' in België in de periode vóór 1960.

P.B.—Geeft de context van deze tentoonstelling een andere kijk op het werk? Is de betekenis of de lezing ervan veranderd?

M.M.—Het concept van de tentoonstelling heeft de betekenis van mijn werk helpen uitdiepen. Toen ik het tentoonstellingsconcept voor het eerst las, heb ik een link gelegd met mijn werk en mijn discours als kunstenaar.

P.B.—Welke positie neemt uw werk (of oeuvre) in binnen de globale thematiek van de dekolonisatie?

M.M.—Ik zie mezelf als een 'politieke estheet'. Via

font référence à la famille royale belge et à leur histoire au Congo: *Princess Mathilde, La Kinois* et *Mademoiselle Amputée*. Je présenterai aussi une nouvelle réalisation cinématographique montrant une performance qui a lieu à Anvers, fondée sur d'anciens films de propagande montrant des « visiteurs » congolais en Belgique avant 1960.

P.B. — Le contexte de l'exposition offre-t-il un nouveau regard sur votre œuvre? Sa signification ou son interprétation a-t-elle changé?

M.M. — Le concept de l'exposition m'a aidé à approfondir la signification de mon œuvre.

Quand j'en ai pris connaissance, j'ai fait le lien avec mon travail et mon discours d'artiste.

P.B. — Quelle position votre travail (ou œuvre) occupe-t-il dans la thématique globale de la décolonisation?

M.M. — Je me vois comme un « esthète politique ». À travers mon œuvre, je promeus l'esthétique comme une dynamique qui libère et rend plus fort. J'utilise diverses formes de pensée politique, dont les idées de la décolonisation, pour effacer les lignes de couleur tracées par un système occidental racial. Ma pratique peut être considérée comme une esthétique qui va plus loin que la simple confrontation avec la race et les limites. Dans un certain sens, on peut voir mon travail comme une forme afrofuturiste d'expression créative, une quête des frontières conventionnelles de la subjectivité noire. Je veux m'inscrire dans un processus de « mobilité noire » et transmets pour cela des idées du corps comme

moyen de redécouvrir et de transformer la condition de noir – non seulement le corps noir mais l'Afrique en général, comme corps métaphorique qui incorpore les idées futures sur la condition de noir. Comme l'Afrique est en train de changer, la façon dont j'utilise les e-déchets dans mon œuvre peut être considérée comme une projection de ces idées du futur. Mes œuvres fondées sur les performances comme *Techno Dandy* ne se contentent donc pas de représenter une renaissance. Elles sont aussi destinées à la création d'un nouveau type de société de consommation.

P.B. — Le point de départ de cette exposition est une histoire coloniale partagée. Quelle est la place du concept « temps » dans votre œuvre d'artiste? Comment pouvons-nous utiliser le passé comme référence pour aborder un avenir dont nous ne savons rien?

M.M. — Le passé procure une quantité de références susceptibles d'offrir des bases solides à notre monde actuel. Je vois que notre monde est devenu un village global, où nous sommes en permanence liés par internet et d'autres moyens de communications électroniques. À présent que la technologie rend les villes modernes du monde entier plus « intelligentes » et plus cosmopolites, nous devons repenser les notions de frontière et de temps. Ce sont les humains qui font l'histoire et non l'inverse. La progression vers un futur possible est entièrement tributaire de la façon dont nous gérons le passé.

P.B. — À quels écrivains et penseurs votre œuvre est-elle liée et pourquoi?

mijn werk propageer ik esthetiek als een bevrijdende en versterkende dynamiek. Ik gebruik allerlei vormen van politiek denken, waaronder de ideeën van de dekolonisatie; zij kunnen de krijtlijnen wegwissen die door een raciaal westers systeem werden getrokken. Je zou mijn praktijk kunnen zien als een esthetiek die verder gaat dan een louter confrontatie met vragen over ras en beperkingen. In zekere zin kan mijn werk worden beschouwd als een afrofuturistische vorm van creatieve expressie, een onderzoek van de conventionele grenzen van zwarte subjectiviteit. Ik wil me inschrijven in een proces van 'zwarte mobiliteit' en breng daarom ideeën van het lichaam over als een middel om zwaartheid opnieuw uit te vinden en te transformeren – niet alleen het zwarte lichaam maar Afrika in het algemeen, als een metaforisch lichaam dat toekomstige ideeën over zwaartheid incorporeert. Omdat Afrika aan het veranderen is, kan de manier waarop ik e-waste in mijn werk gebruik gezien worden als een voorstel van die toekomstideeën. Daarom drukken mijn op performances gebaseerde werken als *Techno Dandy* niet alleen een 'wedergeboorte' uit. Ze zijn ook bedoeld om een nieuw soort consumptiemaatschappij uit te vinden.

P.B. — Het startpunt van deze tentoonstelling is een gedeelde koloniale geschiedenis. Welke plaats heeft het concept tijd in uw werk als kunstenaar? Kunnen we het verleden als referentiepunt gebruiken om een toekomst binnen te stappen waarover we niets weten?

M.M. — In het verleden zijn er tal van referentiepunten

om een solide basis te leggen voor onze huidige wereld. Ik zie dat onze wereld een global village is geworden, waar we altijd verbonden zijn via het internet en andere elektronische communicatiemiddelen. Nu de hedendaagse technologie de moderne steden over de hele wereld 'slimmer' en kosmopolitisch maakt, moeten we de concepten grenzen en tijd opnieuw uitdenken. Het zijn de mensen die de geschiedenis maken en niet omgekeerd. De vooruitgang naar een mogelijke toekomst is volledig afhankelijk van de manier waarop we met het verleden omgaan.

P.B. — Aan welke schrijvers en denkers is uw werk gerelateerd, en waarom?

M.M. — Ik lees veel over onderwerpen die betrekking hebben op mijn werk en die mijn discours ondersteunen. Die teksten gaan dan over identiteit, virtuele samenlevingen, hedendaagse technologie, consumentisme, *smart cities* en de geglobaliseerde samenleving, kosmopolitisme, elektronisch afval, mode en nog veel meer.

P.B. — Traditionele geschiedschrijving is gebaseerd op een proces van inclusie en exclusie. Voor elk verhaal dat verteld wordt, blijft er een onuitgesproken.

Hoe kunnen we op een andere manier aan geschiedschrijving doen? En hoe kan artistiek werk daarop anticiperen? Hoe kunnen we de dichotomie overstijgen tussen wetenschap en kunst, tussen objectiviteit en subjectiviteit?

M.M. — Naar mijn mening kan een andere aanpak alleen

M.M. — Je lis beaucoup sur des sujets qui sont liés à mon travail et soutiennent mon discours. Ces textes parlent d'identité, de sociétés virtuelles, de technologies contemporaines, de consumérisme, de *smart cities* et de société globalisée, de cosmopolitisme, de déchets électroniques, de mode, etc., etc.

P.B. — L'historiographie traditionnelle est fondée sur un processus d'inclusion et d'exclusion. Pour chaque récit raconté, il y en a un autre qui est tu. Comment pouvons-nous faire de l'histoire autrement ? Et les pratiques artistiques peuvent-elles anticiper dans ce domaine ? Comment pouvons-nous surmonter la dichotomie entre science et art, entre objectivité et subjectivité ?

M.M. — À mon avis, une nouvelle approche ne peut être qu'« inclusive ». Ceux qui écrivent l'histoire peuvent autoriser une antithèse. La décolonisation est devenu un thème majeur ; il faudrait décoloniser les programmes scolaires en renonçant à l'angle de vue eurocentrique. Je pense que la question ne s'applique pas au continent africain dans la mesure où la culture européenne y reste très dominante dans l'enseignement.

P.B. — Comment concevez-vous l'art en tant que stratégie de guérison ?

M.M. — À partir du moment où l'art pose des questions pertinentes, réduit les tensions et rapproche les gens, on peut le considérer comme une stratégie de guérison.

P.B. — Quel livre conseilleriez-vous en complément de votre œuvre dans cette exposition ?

Monica L. Miller (2009). *Slaves to Fashion: Black*

Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity. Durham: Duke University Press.

Amartya Sen (2007). *Identité et violence: l'illusion du destin*. Paris: Odile Jacob.

Filip De Boeck et Marie-Françoise Plissart (2005). *Kinshasa: Tales of the Invisible City*. Ludion/Royal Museum of Central Africa: Gand/Tervuren.

'inclusief' zijn. Wie geschiedenis schrijft, kan een antithese toestaan. Dekolonisatie is een belangrijke kwestie vandaag. Onderwijsprogramma's zouden kunnen gedekoloniseerd worden door de eurocentrische invalshoek te laten vallen. Deze vraag is niet van toepassing op het Afrikaanse continent, aangezien de Europese cultuur nog steeds prominent aanwezig is in het Afrikaanse onderwijs.

P.B.—Hoe ziet u kunst als een strategie voor herstel, voor genezing?

M.M.—Als kunst pertinente vragen stelt, mondiale spanningen vermindert en mensen dichter bij elkaar brengt, zou je dit kunnen beschouwen als een strategie voor genezing.

P.B.—Welke boek zou u willen aanraden als aanvulling bij uw werk op deze tentoonstelling?

M.M.—Monica L. Miller (2009). *Slaves to Fashion: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*. Durham: Duke University Press.

Amartya Sen (2005). *Identity and Violence:*

The Illusion of Destiny. New York: W.W. Norton.

Filip De Boeck & Marie-Françoise Plissart (2005).

Kinshasa: Tales of the Invisible City. Ludion/Royal Museum of Central Africa: Ghent/Tervuren.

P.B. — Les premières questions portent sur l'exposition *Congoville*. Selon Sandrine Colard, Congoville est une ville contemporaine, bâtie sur les fondements de l'histoire coloniale belge en Belgique: monuments, édifices, mythes impérialistes et même aussi les personnes d'origine africaine. *Quelle a été votre première pensée quand vous avez vu le titre?*

P.G. — Congoville me fait penser à un passé traumatique, à une histoire entachée, à un lieu affecté de notre mémoire collective.

P.B. — *Dans quelle mesure votre œuvre est-elle reliée au concept de Congoville?*

P.G. — Mon terrain de recherche est l'observation du « trauma collectif contemporain » et de l'historiographie. Pour rendre les traumas visibles et pouvoir les accepter, nous devons apprendre de nos erreurs passées et les relier entre elles. Nous pourrions ainsi mieux comprendre notre société actuelle et aborder ensemble le présent. Je conçois mon œuvre au sein d'un processus continu de décolonisation qui a commencé bien avant l'indépendance et se poursuit encore aujourd'hui dans une conscience politique et poétique. L'esclavage séculaire a causé une rupture systémique dans notre subconscient et cette fracture est restée ouverte. Mon travail active notre mémoire collective dans le présent, comme un rituel de dévoilement. Pour connaître enfin l'histoire de l'Afrique, notre histoire à nous, au sens de « mondialité » (selon Édouard Glissant), nous devons savoir qu'elle ne commence pas avec l'esclavage et la colonisation.

P.B.—*De eerste vragen gaan over de tentoonstelling Congoville. Volgens Sandrine Colard is Congoville een hedendaagse stad, gebouwd op fundamenten uit de koloniale geschiedenis in België: op monumenten, gebouwen, imperialistische mythes en zelfs ook op de mensen van Afrikaanse afkomst. Wat was uw eerste gedachte als je die titel zag?*

P.G.—Congoville doet me denken aan een traumatisch verleden, een bedorven geschiedenis, een aangetaste plek in ons collectief verleden.

P.B.—*In hoeverre sluit uw werk aan bij het concept van Congoville?*

P.G.—Mijn onderzoeksterrein is de observatie van het 'hedendaagse collectieve trauma' en de geschiedschrijving. Om trauma's zichtbaar te maken en om ze te kunnen aanvaarden moeten we leren van onze fouten uit het verleden en deze met elkaar in verband brengen. Zo kunnen we onze huidige samenleving beter begrijpen en samen het heden binnenstappen. Ik zie mijn werk binnen een continu proces van dekolonisering; dat is lang voor de onafhankelijkheid begonnen en loopt vandaag nog steeds door in een politiek en poëtisch bewustzijn. De eeuwenlange slavernij heeft een systeembreuk veroorzaakt in ons collectieve onderbewustzijn, en die breuk gaapt nog steeds. Mijn werk activeert ons collectieve geheugen van vandaag als een ritueel van ontmaskering. Om finaal de geschiedenis van Afrika, en van onszelf, te kennen in de zin van 'mondialité' (volgens Edouard

P.B. — Dans son essai, Sandrine Colard parle de « désapprendre un état d'esprit impérialiste ».

Qu'est-ce que cela signifie pour vous?

P.G. — « Désapprendre » une mentalité impérialiste serait une invitation à regarder notre société de façon courageuse et responsable. Tout ce qui tourne autour du colonialisme, y compris dans la mémoire collective, est toujours présent et en mouvement. De ce point de vue, on pourrait comparer le colonialisme avec le corps humain, qui respire et vit. Il construit une histoire répétitive sur les hommes et l'expansion économique, mais avec des mots et des expressions qui changent en permanence. Nous pourrions essayer de réfléchir à ces questions incroyablement complexes:

- *Que peut signifier la servitude économique?*

- *A-t-on besoin de plus de capital humain?*

- *Comment peut-on exister sans dominer les autres?*

Non l'impérialisme n'appartient pas au passé. Les représentations coloniales sont encore éminemment présentes, dans une sorte de grotesque anachronisme.

P.B. — *Congoville révèle l'histoire coloniale non racontée du Middelheim dans une grande exposition qui durera près de cinq mois. Quel pourrait en être l'impact, de préférence à long terme? Comment pouvons-nous ancrer dans le futur les idées qui vont surgir?*

P.G. — L'heure doit être à l'Action, à la Responsabilité et au Courage.

Congoville m'apparaît comme un projet pilote à grande échelle qui peut conduire à un auto-examen et à une

Glissant), moeten we weten dat deze geschiedenis niet begint met de slavernij en kolonisatie.

P.B.—*In haar essay heeft Sandrine Colard het over het 'afleren van een imperialistisch gedachtegoed'. Wat betekent dit voor u?*

P.G.—Een imperialistische mentaliteit 'afleren' zou een uitnodiging zijn om met een stoutmoedige en verantwoordelijke filter naar onze samenleving te kijken. Alles wat rond het kolonialisme draait, ook in het collectieve geheugen, is altijd aanwezig en in beweging. Vanuit dit oogpunt zou je het kolonialisme kunnen vergelijken met een menselijk lichaam, dat ademt en leeft. Het levert een repetitief verhaal op over mensen en economische expansie, maar geformuleerd in steeds verschillende woorden en uitdrukkingen. We zouden kunnen proberen schematisch te reflecteren op deze ongelooflijk complexe vragen:

- *Wat kan economische dienstbaarheid betekenen?*

- *Heb je meer menselijk kapitaal nodig?*

- *Hoe kan je bestaan zonder anderen te domineren?*

Nee, het imperialisme is nog niet voorbij. De koloniale denkbeelden zijn nog altijd manifest aanwezig in een grotesk anachronisme.

P.B.—*Congoville legt de niet-vertelde koloniale geschiedenis van het Middelheim bloot in een grote tentoonstelling die bijna vijf maanden zal lopen. Wat kan daarvan de impact zijn, bij voorkeur op de lange termijn? Hoe kunnen we de inzichten die aan de oppervlakte zullen komen, ook verankeren aan de toekomst?*

autocritique dans le domaine du colonialisme et de la transmission de l'histoire. Nous devons absolument nous attaquer aux causes de toutes les questions coloniales et raciales. Dans une perspective éducative, il est nécessaire d'élaborer un plan qui contribue à apprendre à réfléchir à l'impact de ces stratégies sur le monde actuel à partir de nouvelles méthodes didactiques. La clé se trouve dans la transmission de la connaissance historique. On pourrait fonder à cette fin des centres de recherche consacrés au système de pouvoir dominant, aux conséquences psychologiques des guerres, aux tragédies récurrentes et aux phénomènes de dévastation sociale. Nous devons de toute urgence déconstruire les préjugés au moyen de l'analyse, d'une approche critique des archives coloniales, de l'échange de connaissances et de la recherche sur la représentation. Le secteur culturel et créatif sera ainsi à même de développer de nouvelles narrations collectives. Au cours de cette nouvelle décennie, il nous incombera la tâche lourde mais essentielle de travailler à la mémoire et à la conscience, comme une écologie de la pensée pour les générations futures.

P.B. — Pouvez-vous partager une représentation visuelle (ou une image) du concept Congoville avec nous ?

P.G. — Ce collage (FIG. 5) est composé de matériel récolté lors de mes visites dans les lieux de mémoire. J'ai réalisé le dessin *Harmonie* en 2016 après ma visite au Mandela Museum de Johannesburg; les deux citations sont d'anciens fragments grecs d'un oracle provenant d'un chêne sacré. Pour moi, ces textes sont

reliés aux actes de *manumissio* gravés sur le grand mur polygonal que j'ai vu en 2017 sur le site archéologique de Delphes, en Grèce. Dans l'Antiquité, *manumissio* signifiait affranchissement, libération d'un esclave.

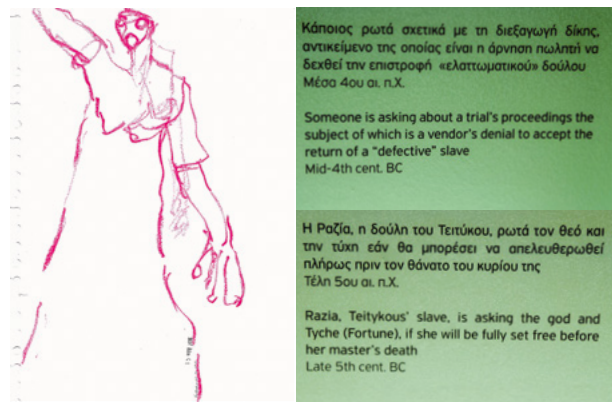


FIG. 5, P. 253

P.B. — Quelles sont les idées qui sous-tendent les œuvres que vous présentez à l'exposition *Congoville* ?

P.G. — L'œuvre que je présente est une nouvelle version d'une installation qui a été présentée en 2017 pendant la Documenta 14 à Kassel et à Athènes. Pour *The Missing Link: Dicolonization of Education by Mrs Smiling Stone*, j'ai trouvé l'inspiration pendant une visite au site patrimonial *The Cradle of Humankind* près de Johannesburg. Différents fonds archives sur l'apartheid et la visite d'autres lieux de mémoire m'ont

P.G. — Het is tijd voor Actie, Verantwoordelijkheid en Moed.

Congoville lijkt me een grootschalig proefproject dat kan leiden tot zelfonderzoek en zelfkritiek op het gebied van kolonialisme en geschiedenisoverdracht. We moeten absoluut werken aan de oorzaken achter alle koloniale en raciale kwesties. Vanuit een educatief perspectief is het nodig om een plan te ontwikkelen dat helpt om via nieuwe didactische methodes te leren nadenken over de impact van die tragedies op de wereld van vandaag. De sleutel ligt in de overdracht van historische kennis. Dat kan door de oprichting van onderzoekscentra die zich toeleggen op dominantie machtssystemen, op de psychologische gevolgen van oorlogen, op steeds weerkerende tragedies en op het verschijnsel van sociale verwoesting. We moeten vooroordelen dringend deconstrueren door middel van analyse, een kritische benadering van koloniale archieven, kennisuitwisseling en representatieonderzoek. Zo is de culturele en creatieve sector in staat om een nieuw collectief narratief te ontwikkelen. In dit nieuwe decennium wacht ons de zware en essentiële taak om te werken aan het geheugen en het geweten, als een ecologie van het denken voor de toekomstige generaties.

P.B. — Kunt u een visuele representatie (of een beeld) van het concept Congoville geven ?

P.G. — Het materiaal voor deze collage verwijst naar twee herdenkingsmonumenten die ik ooit bezocht. De tekening *Harmonie* maakte ik in 2016 na mijn bezoek aan het Mandela Museum in Johannesburg; de twee

citaten zijn oude Griekse fragmenten van een orakel bij een heilige eikenboom. Voor mij zijn deze teksten gerelateerd aan de *manumissio*-inscripties die ik in 2017 heb gezien bij de slavenmuur op de archeologische site van Delphi in Griekenland. In de oudheid betekende *Manumissio* de vrijlating van een slaaf. (FIG. 5)

P.B. — Wat zijn de achterliggende ideeën bij uw werken in *Congoville* ?

P.G. — Het werk is een nieuwe versie van een installatie die in 2017 tijdens Documenta 14 in Kassel en in Athene te zien was. Voor *The Missing Link: Dicolonization of Education by Mrs Smiling Stone* vond ik inspiratie tijdens een bezoek aan de erfgoedplaats *The Cradle of Humankind* nabij Johannesburg. Maar ook verschillende archiefbronnen over de apartheid en mijn bezoek aan andere gedenkplaatsen inspireerden mij. Na een lange periode van reflectie kwam ik tot het volgende statement: Hoe zou het onderwijs kunnen helpen om concepten als 'Untermenschen' weg te zuiveren uit ons bewustzijn? De geboorte van een leven is een waarde op zich en ieder mens heeft recht op een wieg. Een specifieke historische gebeurtenis trok mijn aandacht: op 16 juni 1976 begonnen zwarte schoolkinderen in Johannesburg te protesteren en demonstreren tegen de apartheid. Hoe breng je de tragedie van deze Soweto-opstand in herinnering? Of de opofferingszin van deze kinderen, die een collectief ideaal in zich droegen? *The Smiling Stone* leek mij een emblematische fictieve figuur, een allegorie voor de ingrijpende ontdekking van een

également inspirée. Après une longue période de réflexion, je suis arrivée à la conclusion qui suit. Comment l'enseignement pourrait-il aider à extirper des concepts comme « Untermenschen » de notre conscience? Toute nouvelle vie a une valeur intrinsèque et tout être humain a droit à un berceau. Un événement historique spécifique a attiré mon attention : le 16 juin 1976, des écoliers noirs Sud-Africains ont commencé à protester et à manifester contre l'apartheid. Comment rappeler au souvenir la tragédie de cette révolte de Soweto? Ou le sens du sacrifice de ces enfants, qui portaient en eux un idéal collectif? *The Smiling Stone* m'est apparue comme une figure fictive emblématique, une allégorie de la découverte capitale d'un hominidé de sexe féminin qui libère d'un passé traumatique et inaugure une nouvelle ère, celle de la décolonisation de l'enseignement et de l'éducation.

P.B. — Que pouvons-nous apprendre de cette œuvre?

P.G. — Que seul, on ne peut mettre en route aucun changement. C'est une œuvre collective et participative, j'ai donc dès le début mobilisé différents partenaires, dont le Hector Pieterse Museum à Johannesburg et les archives photographiques du dr. Peter Magubane, ainsi qu'un groupe d'étudiants de Kassel. Ces derniers ont été invités à produire du contenu pour mon œuvre lors d'un atelier de dessin et d'écriture. Ensemble, nous avons commenté d'importants morceaux d'archives historiques comme *Le Code noir* dans le cadre de notre approfondissement collectif de l'histoire. Les discussions avec les étudiants et leur importante contribution à

l'histoire humaine sont significatives, elles méritent davantage de reconnaissance dans notre communauté.

P.B. — À quels écrivains et penseurs votre œuvre est-elle liée et pourquoi?

P.G. — Je suis intéressée par la tradition narrative orale. En Afrique de l'Ouest, le griot est une figure importante en tant qu'historien-troubadour. Il utilise sa voix pour parler, pour chanter, pour crier ou pour rimer. Il est le conteur originel qui diffuse l'histoire et réfléchit à son sujet. À travers mon travail, je m'identifie au griot en sa qualité de médium aidant à surmonter le poids du passé. Je pars souvent d'une déconstruction presque symbolique de photos d'archive venant de musées comme celui de Tervuren et du Mandela Museum. Mon but est de constituer une banque de données visuelle des traumatismes contemporains et leurs conséquences. Mais indépendamment de ces « icônes » historiques, je dois parler de mes propres visions, expériences et douleurs pour rendre les traumatismes visibles et les accepter. Mon œuvre consiste en un processus de transformation : le matériel toxique est traité au moyen de vers rimés chantés, peints, dessinés et ritualisés. Chaque dessin est une célébration qui échappe au trauma, une petite victoire sur l'horreur psychologique de notre temps.

P.B. — Le contexte de l'exposition offre-t-il un nouveau regard sur votre œuvre? Sa signification ou son interprétation a-t-elle changé?

P.G. — La recontextualisation de *The Missing Link* se prêtait bien au concept de Congoville. La collaboration

vrouwelijk menselijk wezen dat een traumatisch verleden vrijlaat en een nieuw tijdsbestek in zich draagt: de dekolonisatie van het onderwijs en de opvoeding.

P.B.— Wat kunnen we uit dit werk leren?

P.G.— Dat je alleen geen verandering kunt teweegbrengen. Het is een collectief en participatief werk, dus ik heb vanaf het begin verschillende partners gemobiliseerd, waaronder het Hector Pieterse Museum in Johannesburg en het fotoarchief van Dr. Peter Magubane, en een groep studenten uit Kassel. Zij werden uitgenodigd om in een workshop content voor mijn werk te produceren door te tekenen en te schrijven. Samen bespraken we belangrijke historische archiefstukken zoals *Le Code Noir*, als onderdeel van onze collectieve uitdieping van de geschiedenis. De discussies met de studenten en hun belangrijke bijdrage aan de geschiedenis van de mens, verdienen meer erkenning in onze gemeenschap.

P.B.— Aan welke schrijvers en denkers is uw werk gerelateerd, en waarom?

P.G.— Ik ben erg geïnteresseerd in de orale verteltraditie. In West-Afrika is de *griot* een belangrijke figuur als historicus-troubadour. Hij gebruikt zijn stem om te spreken, te zingen, te schreeuwen of te rijmen. Hij is de oerverteller die de geschiedenis verspreidt en erover reflecteert. Via mijn werk identificeer ik mij met de rol van de griot als medium om de last van het verleden te overstijgen. Het startpunt was vaak een, bijna symbolische, deconstructie van de archiefphoto's uit

musea als dat van Tervuren of het Mandela Museum. Ik wil een visuele database maken van hedendaagse trauma's en hun gevolgen. Maar los van deze historische 'icônes' moet ik ook over mijn eigen visies, ervaringen en pijn praten om trauma's zichtbaar te maken en te accepteren. Mijn werk ontstaat in een proces van transformatie: het toxisch materiaal wordt behandeld door middel van rijmverzen die worden gezongen, geschilderd, getekend en geritualiseerd. Elke tekening is een feest dat ontsnapt aan het trauma, een kleine overwinning op de psychologische horror van onze tijd.

P.B.— Geeft de context van deze tentoonstelling een andere kijk op het werk? Is de betekenis of de lezing ervan veranderd?

P.G.— Het hercontextualiseren van *The Missing Link* leende zich goed voor het concept van Congoville. De nauwe samenwerking met Sandrine Colard en het team van het Middelheimmuseum gaf mij de gelegenheid voor een diepgaand onderzoek in de Belgische koloniale archieven. Naar mijn aanvoelen wordt met deze nieuwe versie een ander belangrijk hoofdstuk aangesneden. In de uiteindelijke installatie zie je foto's uit de archieven van het museum van Tervuren en van de Koloniale Hogeschool, samen met de tekeningen die Antwerpse jongeren in een workshop met mij maakten.

P.B.— Welke positie neemt uw werk (of oeuvre) in binnen de globale thematiek van de dekolonisatie?

P.G.— Ik benader de dekolonisatie via het prisma van het onderwijs door archieven te confronteren en

étroite avec Sandrine Colard et l'équipe du musée du Middelheim m'a permis de me plonger dans les archives coloniales belges. J'ai l'impression qu'avec cette nouvelle version, un autre chapitre important a été entamé.

Dans l'installation finale, vous verrez des archives photo de Tervuren et de l'École coloniale supérieure accompagnés de dessins que de jeunes Anversoïses ont réalisés pour moi dans le cadre d'un atelier.

P.B. — Quelle position votre travail (ou œuvre) occupe-t-il dans la thématique globale de la décolonisation ?

P.G. — J'aborde la décolonisation à travers le prisme de l'enseignement en confrontant et en interprétant les archives. *The Missing Link* est une invitation à un exercice de réflexion commun sur la déconstruction de l'idéologie de la race et de la discrimination. Le travail comprend du matériel d'archive comme le *Code noir*, promulgué en 1685 par Louis XIV. Cet instrument juridique est considéré comme la bible de l'esclavagisme. C'est une confirmation des fondements de la relation entre maître et esclave, forgée au fil des siècles et source de bien des drames.

P.B. — Le point de départ de cette exposition est une histoire coloniale partagée. Quelle est la place du concept « temps » dans votre œuvre d'artiste ? Comment pouvons-nous utiliser le passé comme référence pour aborder un avenir dont nous ne savons rien ?

P.G. — En tant que griot contemporain, j'active la spatialité et la temporalité comme une source d'énergie vitale. Les événements historiques sont écrasés dans une sorte de syncrétisme intemporel

interpreteren. *The Missing Link* is een uitnodiging tot 'een gezamenlijke denkoefening' over de deconstructie van de ideologie van ras en discriminatie. Het werk bevat fysiek archiefmateriaal zoals *Le Code Noir*, die in 1685 door Lodewijk XIV als wet uitgevaardigd werd. Dit juridisch instrument wordt beschouwd als de bijbel van de slavernij. Het is een bevestiging van de fundamenteën van de verhouding tussen slaaf en meester, door de eeuwen heen gesmeed en de bron van veel drama.

P.B.—Het startpunt van deze tentoonstelling is een gedeelde koloniale geschiedenis. Welke plaats heeft het concept tijd in uw werk als kunstenaar? Kunnen we het verleden als referentiepunt gebruiken om een toekomst binnen te stappen waarover we niets weten?

P.G.—Als hedendaagse griot activeer ik ruimtelijkheid en tijdelijkheid als een vitale bron van energie. Historische gebeurtenissen worden verpletterd in een soort tijdloos syncrétisme waarbij de toekomst steeds opnieuw wordt gevormd door ons handelen in het verleden. Maar de notie van tijd wordt steeds meer samengeperst met informatie die onze ruimte opsplijst en ons leven indeelt in verspreide cellen. Dematerialisatie kenmerkt onze tijd. Bovendien is het belangrijk om de prekoloniale periode te beschouwen als een inspiratiebron voor een nieuw kennisrepertoire en de uitwisseling van kennis als een gemeengoed.

P.B.—Hoe ziet u kunst als een strategie voor herstel, voor genezing?

P.G.—Dat impliceert dat de samenleving ziek is en... ik vraag me ook af: wil ze wel genezen?

dans lequel le futur est sans cesse modelé en fonction de nos actes du passé. Mais la notion de temps est de plus en plus assimilée à l'information qui fragmente notre espace et partage nos vies en cellules éparses. La dématérialisation devient un marqueur de notre temps. De plus, il est important de considérer la période précoloniale comme une source d'inspiration pour un nouveau répertoire de connaissances et l'échange de ces connaissances en tant que bien commun.

P.B. — Comment concevez-vous l'art en tant que stratégie de guérison ?

P.G. — La question suppose que la société soit malade et... je me pose la question : veut-elle guérir ?

Selon moi, l'art peut être considéré comme une pratique sociale et thérapeutique, une tentative inachevée de lutter contre la destruction de la planète en travaillant à une éthique qui relie le corps et l'esprit. Cette relation pourrait être une économie basée sur la solidarité et le partage, le système de prédation des ressources naturelle serait alors éradiqué.

P.B. — Quel livre conseilleriez-vous en complément de votre œuvre dans cette exposition ?

P.G. — Sylvia Wynter (2015). *On being human as praxis* (ed. Katherine McKittrick). Durham : Duke University Press.

Volgens mij kan kunst beschouwd worden als een sociale en helende praktijk, een onvoltooide zoektocht om te vechten tegen de vernietiging van de planeet. Dat kan door een ethiek die lichaam en geest verbindt. Deze relatie is mogelijk een economie op basis van solidariteit en participatie; het systeem waarin natuurlijke hulpbronnen leeggeplunderd worden, wordt dan uitgeroeid.

P.B.—Welke boek zou u willen aanraden als aanvulling bij uw werk op deze tentoonstelling?

P.G.—Sylvia Wynter (2015). *On being human as praxis* (ed. Katherine McKittrick). Durham: Duke University Press.

P.B. — Les premières questions portent sur l'exposition *Congoville*. Selon Sandrine Colard, Congoville est une ville contemporaine, bâtie sur les fondements de l'histoire coloniale en Belgique: monuments, édifices, mythes impérialistes et même population d'origine africaine. Quelle a été votre première pensée quand vous avez vu le titre ?

J.K. — Tout d'abord, je me suis demandé si ce titre était une stratégie pour créer une conscience vis-à-vis de l'Afrique en général ou plus spécifiquement vis-à-vis de la réalité et des problèmes du Congo actuel.

P.B. — Dans quelle mesure votre travail rejoint-il le concept de Congoville ?

J.K. — Le travail visible au musée du Middelheim, *MM*, est lié au concept de Congoville au sens large. *MM* montre un pays dont la relation au temps et à la souveraineté est déséquilibrée. Dans la région, l'ancienne exploitation de minerais se poursuit et continue de maintenir le pays dans un « brouillard » politique, économique et social.

P.B. — Dans son essai, Sandrine Colard parle de « désapprendre une idéologie impérialiste ». Qu'est-ce que cela signifie pour vous ?

J.K. — Pour moi, désapprendre l'impérialisme doit en premier lieu se faire en affrontant la douleur des conflits qui déchirent en permanence notre pays. Au lieu de pouvoir s'épanouir, le peuple congolais s'enfoncé chaque jour un peu plus dans l'incertitude. Au siècle passé, la modernité et la globalisation ont fait évoluer les sociétés dans de nouvelles

directions, mais jusqu'à présent, une telle évolution reste inaccessible à la population congolaise.

P.B. — Pouvez-vous partager une représentation visuelle (ou une image) du concept de Congoville ?



FIG. 6–7, P. 254, 255

P.B.—De eerste vragen gaan over de tentoonstelling *Congoville*. Volgens Sandrine Colard is Congoville een hedendaagse stad, gebouwd op fundamenteën uit de koloniale geschiedenis in België: op monumenten, gebouwen, imperialistische mythes en zelfs ook op de mensen van Afrikaanse afkomst. Wat was uw eerste gedachte als je die titel zag?

J.K.—Allereerst vroeg ik me af of de titel een strategie was om bewustzijn te creëren voor Afrika in het algemeen, of specifiek voor de problemen van het huidige Congo.

P.B.—In hoeverre sluit uw werk aan bij het concept van Congoville?

J.K.—Het werk dat te zien is in het Middelheimmuseum, *MM*, sluit aan bij het concept van Congoville in de ruime zin. *MM* toont een land met een disproporzionele verhouding tegenover de tijd en tegenover zijn soevereiniteit. De aloude ontginning van mineralen in mijn streek gaat nog altijd voort en verspreidt nog altijd een politieke, economische en sociale 'waas' over het land.

P.B.—In haar essay heeft Sandrine Colard het over het 'afleren van een imperialistische gedachtegoed'. Wat betekent dit voor u?

J.K.—Voor mij mag het afleren van het imperialisme beginnen door eerst de pijn van de aanhoudende conflicten in ons land onder ogen te zien. Het Congolese volk kan niet floreren, integendeel: elke dag geraken de Congolezen meer en meer verstrikt in onzekerheid. De moderniteit en de globalisering hebben in de vorige eeuw de samenleving in nieuwe richtingen doen

evolueren, maar tot op de dag van vandaag blijft zo'n evolutie onbereikbaar voor de Congolese bevolking.

P.B.—Kunt u een visuele representatie (of een beeld) van Congoville geven?

J.K.—Ik heb twee foto's gekozen uit mijn familiearchief. Mijn interventie in het Middelheimmuseum is namelijk een autobiografie, die tegelijk nostalgische en retro-futuristische vragen oproept. Weten we waardoor onze maatschappij evolueert? Wat zullen we doen als dezelfde geschiedenis zich herhaalt? In afwachting van een antwoord troost ik me door in mijn werk facetten van mijn eigen wereld te tonen als mogelijke denkpijsten. Het huis symboliseert het universum van de mijnwerkers, terwijl de lamp verwijst naar de ontginning van mineralen en naar energie. Op de zwart-witfoto is mijn moeder (Manyonga) aan het typen in haar Gécamines-kantoor, terwijl mijn zus (Musau) aan de telefoon is. De familiefoto in kleur dateert van Kerstmis 1990. Op de achtergrond staat de rokende schoorsteen van de Gécamines-fabriek. Verrassend genoeg was de fabriek toen nog in werking. We staan voor ons huis, ik ben de eerste van links naast mijn moeder. (FIGS. 6, 7)

P.B.—Wat zijn de achterliggende ideeën bij uw werken in *Congoville*?

J.K.—*MM* sluit aan bij mijn ideeën over industrie, kolonialisme, werkgelegenheid, stadsplanning en de toekomst. *MM* leert ons dat je in de wereld veel verschillende benaderingen kan zien, die allemaal samen kunnen bestaan. Hun onderlinge verschillen zullen

J.K. — J'ai choisi deux photos dans mes archives familiales. En effet, mon intervention au musée du Middelheim est une autobiographie qui soulève à la fois des questions nostalgiques et rétro-futuristes. Savons-nous ce qui fait évoluer notre société? Qu'allons-nous faire si la même histoire se répète? En attendant une réponse, je me console en montrant à travers mon œuvre diverses facettes de mon monde en guise de pistes de réflexion. La maison symbolise l'univers des mineurs, tandis que la lampe fait référence à l'exploitation des richesses minérales et à l'énergie. Sur la photo en noir et blanc, on voit ma mère (Manyonga) en train de taper à la machine dans son bureau de la Gécamines, pendant que ma sœur (Musau) est au téléphone. La photo en couleur date de la Noël 1990. Les cheminées de la Gécamines fument à l'arrière-plan. Étonnamment, l'usine était encore en activité à cette époque. Nous sommes devant notre maison, je suis le premier en partant de la gauche à côté de ma mère. (FIGS. 6,7)

P.B. — Quelles sont les idées qui sous-tendent les œuvres présentées à *Congoville*?

J.K. — *MM* exprime mes idées sur l'industrie, le colonialisme, l'emploi, l'aménagement urbain et le futur. *MM* nous apprend que le monde peut contenir une quantité d'approches différentes capables de coexister. Leurs différences se maintiendront et c'est ce qui les rend uniques. Inversement, la réalité peut être reconstruite d'innombrables façons avec ce que ces approches ont en commun. Cette œuvre montre la régression qui s'est produite entre l'époque postcoloniale et le Congo actuel: l'absence

d'électricité en tant que source d'énergie moderne et universelle. En parlant de message, j'imagine que mon travail exerce un fort impact émotionnel sur mon public. C'est aussi le cas des autres artistes et j'espère que cette exposition survivra longtemps dans l'imaginaire des visiteurs.

P.B. — Le contexte de l'exposition offre-t-il un nouveau regard sur votre œuvre? Sa signification ou son interprétation a-t-elle changé?

J.K. — Le musée du Middelheim est un musée en plein air, ce qui constitue un paramètre important pour la perception de cette œuvre. Cette circonstance particulière permet en effet à l'œuvre de dialoguer avec d'autres (aussi bien celles de l'exposition *Congoville* que celles de la collection permanente). La dimension du plein air est déterminante pour la conception d'une œuvre et pose aussi la question de son « ouverture » mentale. Travailler dans un espace ouvert crée donc de multiples possibilités, aussi bien pour l'artiste que pour le spectateur. L'œuvre que j'expose ici, mais aussi mon travail en général, se rattachent au débat actuel sur la décolonisation. Ils jouent avec les multiples questions et façons de voir relatives à notre héritage commun et à notre histoire partagée.

P.B. — Le point de départ de cette exposition est une histoire coloniale partagée. Quelle est la place du concept « temps » dans votre œuvre d'artiste? Pouvons-nous utiliser le passé comme point de référence pour aborder un avenir dont nous ne savons rien?

J.K. — Du point de vue artistique, je travaille sur trois grands concepts: le Temps, l'Espace et l'Énergie. Chacun

blijven bestaan, want dat maakt hen uniek. Maar met wat ze gemeenschappelijk hebben kan de werkelijkheid op een oneindig aantal manieren gereconstrueerd worden. Dit werk toont de tegenovergestelde regressie tussen de postkoloniale tijd en het huidige Congo: het ontbreken van elektriciteit als een moderne en universele energiebron. Ik kan me voorstellen dat mijn werk een sterke emotionele impact heeft op het publiek. Dat is ook bij de andere kunstenaars het geval, dus ik hoop dat deze tentoonstelling in de verbeelding van de bezoekers zal blijven voortleven.

P.B. — Geef de context van deze tentoonstelling een andere kijk op het werk? Is de betekenis of de lezing ervan veranderd?

J.K. — Het Middelheimmuseum is een openluchtmuseum, wat een belangrijke parameter is als je naar dit werk kijkt. Deze omstandigheid laat namelijk toe dat het werk aanknopingspunten zoekt bij de andere buitenwerken (van de *Congoville*-tentoonstelling of van de permanente collectie). Het openluchtaspect is zeer bepalend bij de conceptie van een werk en het roept ook de vraag op hoe het werk mentaal 'open' kan zijn. In openlucht werken creëert dus veel mogelijkheden voor de kunstenaar én voor de toeschouwer. Mijn werk in deze tentoonstelling, maar ook in het algemeen, kadert in het huidige dekolonisatiedebat. Het is een spel met de veelvuldige vragen over en diverse perspectieven op ons gemeenschappelijke erfgoed en onze gedeelde geschiedenis.

P.B. — Het startpunt van deze tentoonstelling is een gedeelde koloniale geschiedenis. Welke plaats heeft het concept tijd in uw werk als kunstenaar? Kunnen we het verleden als referentiepunt gebruiken om een toekomst binnen te stappen waarover we niets weten?

J.K. — Artistiek gezien werk ik met drie hoofdconcepten: Tijd, Ruimte en Energie. Elk van deze elementen kan mogelijk een hoofdrolspeler worden, hoewel ik daar niet bewust voor kies; zij kiezen eerder voor mij.

Een tijd geleden heb ik twee hedendaagse toekomstdenkers ontmoet die mij hun visie op de werkelijkheid uitgelegd hebben. We hebben elkaar apart gezien, maar ik was verbaasd over de complementariteit in hun individuele benaderingen. De ene gaat ervan uit dat we alleen de tijd die voor ons ligt kunnen beheersen, terwijl voor de andere de toekomst onbekend en ongrijpbaar is en daarom altijd een verrassing zal blijven.

Ik probeer deze twee visies te combineren in creaties die in een groter verhaal passen, een melkwegstelsel of kosmos waarvan onze levens slechts kleine maar cruciale bestanddelen zijn. Ik probeer vragen te stellen en mogelijkheden te creëren op verschillende niveaus en schaalgroottes – van één persoon tot de hele mensheid, van een specifieke plek op aarde tot het hele universum.

P.B. — Aan welke schrijvers en denkers is uw werk gerelateerd, en waarom?

J.K. — Bij wijze van grap wilde ik de Bijbel zeggen om het belang ervan te benadrukken binnen een breed Afrikaans denkkader. Veel Afrikanen gebruiken de Bijbel

de ces éléments peut devenir le protagoniste principal de mes œuvres, mais je ne le choisis pas consciemment : ce sont plutôt eux qui choisissent pour moi.

Il y a peu, j'ai rencontré deux penseurs du futur qui m'ont chacun exposé leur vision de la réalité. Bien que nous nous soyons rencontrés séparément, j'ai été étonné de la complémentarité de leurs approches. L'un part du principe que nous ne pouvons maîtriser que le temps qui se trouve devant nous, tandis que pour l'autre, l'avenir est inconnu et insaisissable et restera donc toujours une surprise.

Dans ma pratique, j'essaie de combiner ces deux visions dans des créations qui s'inscrivent dans un tout, une galaxie ou un cosmos dont nos vies sont des composantes minuscules, mais cruciales. J'essaie de poser des questions et de créer des possibilités à différents niveaux et à différentes échelles, depuis l'individu jusqu'à l'humanité tout entière, d'un lieu spécifique sur terre à l'univers dans son ensemble.

P.B. — À quels écrivains et penseurs votre œuvre est-elle reliée et pourquoi ?

J.K. — En guise de boutade, je dirais la Bible, pour souligner son importance dans la pensée africaine au sens large. Beaucoup d'Africains utilisent la Bible comme refuge dans leur quête de réponses pour justifier la stigmatisation du colonialisme. À mille lieues des Saintes Écritures, la citation du chimiste français Antoine Lavoisier m'inspire énormément : « Rien ne se crée, rien ne se perd, tout se transforme. » Cette citation me conforte dans l'idée que la vie n'est que la conjonction de diverses approches.

P.B. — L'historiographie traditionnelle est fondée sur un

processus d'inclusion et d'exclusion. Pour chaque récit raconté, il y en a un autre qui est tu. Comment pouvons-nous faire de l'histoire autrement ? Et les pratiques artistiques peuvent-elles anticiper dans ce domaine ? Comment pouvons-nous surmonter la dichotomie entre science et art, entre objectivité et subjectivité ?

J.K. — L'homme est un être complexe : c'est le principal inventeur de la dichotomie artificielle dans laquelle une chose cherche toujours son contraire, une partie sa contrepartie. Personnellement, je décrirais cette quête comme « non-subjectivité », un terme intermédiaire entre objectivité et subjectivité, qui est parfaitement représenté par le travail artistique. Seuls les artistes peuvent naviguer entre les fous et les scientifiques pour combler le vide apparemment insondable qu'il y a entre les diverses oppositions.

P.B. — De quelle façon concevez-vous votre art comme une stratégie de guérison ?

J.K. — C'est une très bonne question. Pour moi, la société est une interaction de flux d'énergie. La quantité d'énergie est étroitement liée à sa qualité. J'ai donc un double engagement, consistant à jouer avec la qualité et la quantité d'énergie. J'essaie ainsi de maintenir en état la principale molécule de notre cosmos. Je me plais à croire que, dans mon œuvre, la « molécule de la réconciliation » puise de la force qui lui permettra de surmonter les plus grandes résistances.

P.B. — Quels livres pouvons-nous lire en complément de votre œuvre dans cette exposition ?

J.K. — Louis Figuier (1886). *Les nouvelles conquêtes de la science*. Paris : La Librairie illustrée.

als een toevluchtsoord, op zoek naar antwoorden om de stigmatisering van het kolonialisme te rechtvaardigen. Anderzijds, en volledig tegengesteld aan de Bijbel, inspireert ook het citaat van de Franse chemicus Antoine Lavoisier mij enorm: 'Niets is verloren, niets is gewonnen, en alles ondergaat transformaties.' Dit citaat bevestigt voor mij dat het leven slechts een samengaan van diverse benaderingen is.

P.B.— Traditionele geschiedschrijving is gebaseerd op een proces van inclusie en exclusie. Voor elk verhaal dat verteld wordt, blijft er een onuitgesproken. Hoe kunnen we op een andere manier aan geschiedschrijving doen? En hoe kan artistiek werk daarop anticiperen? Hoe kunnen we de dichotomie overstijgen tussen wetenschap en kunst, tussen objectiviteit en subjectiviteit?

J.K.—De mens is een complex wezen: hij is de belangrijkste uitvinder van de kunstmatige dichotomie waarin een ding altijd zijn tegengestelde najaagt, een gewicht zijn tegengewicht. Persoonlijk zou ik deze zoektocht omschrijven als 'niet-subjectiviteit', een tussenliggende term tussen objectiviteit en subjectiviteit, die perfect verbeeld wordt door kunstenaars. Alleen kunstenaars maken door hun praktijk de verbinding tussen gekken en wetenschappers om de schijnbaar eindeloze leegte tussen allerlei tegenstellingen te overbruggen.

P.B.—Hoe ziet u kunst als een strategie voor herstel, voor genezing?

J.K.—Dat is een zeer goede vraag. Voor mij is de samenleving een wisselwerking van energiestromen.

De hoeveelheid energie is sterk verbonden met de kwaliteit ervan. Ik heb dus een dubbele verbintenis: de kwaliteit en de kwantiteit van de energie. Daarbij probeer ik de belangrijkste molecule van onze kosmos in stand te houden. Ik beeld me in dat mijn werk 'de molecule der verzoening' aanvuurt om de grootste weerstanden te overbruggen.

P.B.— Welke boek zou u willen aanraden als aanvulling bij uw werk op deze tentoonstelling?

J.K.—Louis Figuier (1886). *Les nouvelles conquêtes de la science*. Paris: La Librairie Illustrée.

P.B. — Les premières questions portent sur l'exposition *Congoville*. Selon Sandrine Colard, Congoville est une ville contemporaine, bâtie sur les fondements de l'histoire coloniale en Belgique: monuments, édifices, mythes impérialistes et même population d'origine africaine. Quelle a été votre première pensée quand vous avez vu le titre ?

I.M. — J'ai trouvé qu'il y avait là un paradoxe intéressant. On donne un titre à une exposition et on se retrouve aussitôt dans un espace dont la forme est définie par la critique même qu'elle veut formuler. Une crise peut parfois être le point de départ qui permet d'affronter une situation problématique et je pense que le titre *Congoville* est un point de départ intéressant. Les ombres du passé nous aident à reconsidérer certaines idées et peuvent aussi suggérer de nouveaux modes de présentation.

P.B. — Dans quelle mesure votre travail rejoint-il le concept de *Congoville* ?

I.M. — Mon travail a toujours été une critique des échecs de l'histoire, notamment de l'héritage du colonialisme et de la période qui a suivi l'indépendance. Durant les quatre derniers siècles, l'humanité a été hantée par l'exploitation continue de la classe ouvrière et par les flux de capitaux mondiaux. Comment y apporter du changement ? Comment rendre l'art plus démocratique, compte tenu de l'histoire et des fondements dont nous avons hérité ? Mon travail utilise les contradictions du capitalisme qui s'expriment dans le marché de l'art en tant que nouvelle forme d'espace établi. C'est une

manière de réexaminer l'histoire des inégalités dans le monde. Une bonne partie de mon œuvre utilise les sites coloniaux comme base créative pour une réflexion critique sur le passé, le présent et le futur.

P.B. — Dans son essai, Sandrine Colard parle de « désapprendre une idéologie impérialiste ».

Qu'est-ce que cela signifie pour vous ?

I.M. — Dans l'état actuel du monde, ce « désapprentissage » est important. Les conversations ne mènent en général jamais très loin parce que nous assimilons l'information à partir de nos vieilles idées sur le monde. En désapprenant, on se donne la possibilité de transformer les aspects matériels, mais aussi idéologiques de notre réalité. Nous pouvons trouver dans ces glissements idéologiques une manière d'envisager l'état d'esprit impérialiste. Au cœur de ce débat, il y a les artistes qui s'engagent dans la création de nouvelles formes, lesquelles élargissent à leur tour la démocratie des formes au sein de leur pratique artistique.

P.B. — *Congoville* révèle l'histoire coloniale non racontée du Middelheim dans une grande exposition qui durera près de cinq mois. Quel peut en être l'impact, de préférence à long terme ? Comment pouvons-nous ancrer dans le futur les idées qui vont surgir ?

I.M. — Je crois que des expositions critiques comme *Congoville* sont nécessaires de temps en temps. En plus de présenter l'art au niveau visuel, elle nous plonge dans l'histoire politique. Les œuvres exposées remettent notre notion de l'histoire en question, mais

P.B.—De eerste vragen gaan over de tentoonstelling *Congoville*. Volgens Sandrine Colard is Congoville een hedendaagse stad, gebouwd op fundamenten uit de koloniale geschiedenis in België: op monumenten, gebouwen, imperialistische mythes en zelfs ook op de mensen van Afrikaanse afkomst. Wat was uw eerste gedachte als je die titel zag?

I.M.—Ik vond het een interessante paradox. Je geeft een titel aan een tentoonstelling, en zo kom je terecht in een ruimte die eigenlijk onderhevig is aan de kritiek die de tentoonstelling wil verwoorden. Een crisis kan soms een startpunt zijn om een problematische situatie aan te pakken en ik denk dat de titel *Congoville* een interessant vertrekpunt is. De schaduwen uit het verleden helpen ons bepaalde ideeën opnieuw te overschouwen en ze kunnen ook nieuwe manieren van presenteren suggereren.

P.B.—In hoeverre sluit uw werk aan bij het concept van *Congoville* ?

I.M.—Mijn werk is altijd een kritiek geweest op het falen van de geschiedenis, met name de erfenis van het kolonialisme en van de periode na de onafhankelijkheid. De afgelopen vier eeuwen werd de mensheid opgejaagd door de continue uitbuiting van de arbeidersklasse en door wereldwijde kapitaalstromen. Hoe brengen we daar verandering? Hoe maken we kunst democratischer, rekening houdend met de overgeleverde geschiedenis en onderbouw? Mijn werk gebruikt de tegenstrijdigheid van het kapitalisme zoals die zich uit in de internationale kunstmarkt. Het is een manier om de geschiedenis van

die mondiale ongelijkheid opnieuw onder de loep te nemen. In mijn werk gebruik ik vaak fysieke koloniale sites als creatief uitgangspunt voor een kritische reflectie over het verleden, het heden en de toekomst.

P.B.—In haar essay heeft Sandrine Colard het over het 'afleren van een imperialistisch gedachtegoed'. Wat betekent dit voor u?

I.M.—In de huidige staat van de wereld is dat 'afleren' belangrijk. Er worden vaak gesprekken gevoerd die nooit heel ver gaan omdat we informatie verwerken vanuit onze oude ideeën over de wereld. Als je iets afleert, krijg je de mogelijkheid tot transformatie, niet alleen van onze materiële maar ook van onze ideologische wereld. Binnen die ideologische verschuiving kunnen we een manier vinden om met de imperialistische gedachtegoed om te gaan. Centraal in dit gesprek staan de kunstenaars die nieuwe vormen van democratie creëren binnen hun artistieke praktijk.

P.B.—*Congoville* legt de niet-vertelde koloniale geschiedenis van het Middelheim bloot in een grote tentoonstelling die bijna vijf maanden zal lopen.

Wat kan daarvan de impact zijn, bij voorkeur op de lange termijn? Hoe kunnen we de inzichten die zullen ontstaan, ook verankeren aan de toekomst?

I.M.—Kritische tentoonstellingen als *Congoville* zijn van tijd tot tijd nodig. Ze tonen niet alleen het visuele aspect van kunst, maar duiken ook de politieke geschiedenis in. De werken op de tentoonstelling dagen onze notie van de geschiedenis uit, maar bevragen ook onze

interroger aussi notre place collective dans celle-ci. J'espère que l'exposition continuera pendant longtemps à résonner auprès du public, non seulement par les formes visuelles expérimentées, mais aussi par sa remise en cause des conditions matérielles de l'histoire.



FIG. 8, p. 256, 257

P.B. — Pouvez-vous partager une représentation visuelle (ou une image) du concept de *Congoville*?

I.M. — Ibrahim Mahama, *Parliament of Ghosts: pool of ideas*, 2020. (FIG. 8)

P.B. — Quelles sont les idées qui sous-tendent les œuvres présentées à *Congoville*?

I.M. — Le travail se fonde sur quelques projets plus anciens. En 2012, j'ai entamé mes interventions in situ, qui ont donné lieu à la production de nombreuses œuvres; l'idée

collective plaats daarin. Ik denk dat de tentoonstelling bij het publiek nog lang zal blijven nazinderen. Niet alleen door de visuele impact maar ook door het historisch perspectief op de gedeelde geschiedenis.

P.B.—Kunt u een visuele representatie (of een beeld) van het concept *Congoville* geven?

I.M.—Ibrahim Mahama, *Parliament of Ghosts: pool of ideas*. (FIG. 8)

P.B.—Wat zijn de achterliggende ideeën bij uw werken in *Congoville*?

I.M.—Het werk vertrekt van enkele oudere projecten. In 2012 ben ik begonnen met in-situ interventies; het idee was om een artistieke ingreep te doen op verschillende locaties in Ghana en die later ook uit te breiden naar internationale sites en musea. Dat werk is gemaakt met materialen die gebruikt worden voor het internationale goederentransport. Mijn interesse gaat uit naar restmaterialen en hun nieuwe taal/esthetiek. In *Congoville* wordt niet het hele gebouw van de voormalige Koloniale Hogeschool bedekt, zoals ik in eerdere projecten wel heb gedaan, maar ik heb gefocust op enkele details. Het microscopische aspect van het werk is leerrijk, ik geloof dat veel materialen bezielde zijn, hetzij door de gebouwen die ingepakt zijn, hetzij door de goederen die ze getransporteerd hebben.

P.B.—Geeft de context van deze tentoonstelling een andere kijk op het werk? Is de betekenis of de lezing ervan veranderd?

I.M.—De betekenis van een werk verandert voortdurend. De context van *Congoville* klopt voor mij maar de

était d'occuper différents sites ghanéens et d'élargir ensuite la perspective aux sites et aux musées internationaux. Ce travail est fait à partir de matériaux utilisés pour le transport international de marchandises. Je m'intéresse aux déchets et à leur nouvelle langue/esthétique. Dans le cadre de *Congoville*, je n'ai pas recouvert la totalité du bâtiment de l'ancienne école coloniale, comme je l'avais fait lors de précédents projets, mais je me suis concentré sur quelques détails. L'aspect microscopique de l'œuvre est quelque chose d'instructif; je crois que beaucoup d'esprits sont enfermés dans les matériaux, que ce soit à travers les bâtiments emballés ou à travers les biens que ces matériaux ont permis de transporter dans un premier temps.

P.B. — Le contexte de l'exposition offre-t-il un nouveau regard sur votre œuvre? Sa signification ou son interprétation a-t-elle changé?

I.M. — La signification d'une œuvre change continuellement. Le contexte de *Congoville* me correspond, mais les œuvres d'autres artistes vont sans doute influencer la lecture de mon œuvre, ce que je trouve passionnant.

P.B. — Quelle position votre travail ou œuvre occupe-t-il dans la thématique globale de la décolonisation?

I.M. — Je crois en l'indépendance, mais je trouve aussi la coopération importante. La décolonisation est également liée au fait que l'on est conscient et critique d'une relation hiérarchisée invisible, héritée de la mentalité coloniale après l'indépendance. C'est encore clair aujourd'hui dans la manière dont on gouverne et dont les biens circulent dans le monde. Je me sens e par l'exploitation continu elle

werken van andere kunstenaars zullen de lezing van mijn werk allicht beïnvloeden. Dat vind ik spannend.

P.B.—Welke positie neemt uw werk (of oeuvre) in binnen de globale thematiek van de dekolonisatie?

I.M.—Ik geloof in onafhankelijkheid, maar ik vind ook collectieve samenwerking belangrijk. Dekolonisatie heeft ook te maken met het feit dat men zich bewust is van en kritiek heeft op de onzichtbare gelaagde relatie die de koloniale erfenis na de onafhankelijkheid heeft achtergelaten. Dat is vandaag de dag nog steeds duidelijk door de manier waarop er bestuurd wordt en de wijze waarop goederen wereldwijd circuleren. Mijn bezorgdheid gaat uit naar de voortdurende uitbuiting van de arbeidersklasse doorheen de geschiedenis, maar zeker in de vorige eeuw. Mijn werk maakt gebruik van de crisis en het falen van de geschiedenis door zich materialen toe te eigenen en door zaken op een andere manier tegenover elkaar te plaatsen. Het afdekken van een gebouw is een afleidingsmanoeuvre, omdat we zo de relatie tussen architecturale vormen en vlakken opnieuw kunnen onderzoeken. Architecturale geschiedenis neemt een politieke positie in die een belangrijke rol kan spelen in de dekolonisatie. Dat gebruik ik als vertrekpunt.

P.B.—Het startpunt van deze tentoonstelling is een gedeelde koloniale geschiedenis. Welke plaats heeft het concept tijd in uw werk als kunstenaar? Kunnen we het verleden als referentiepunt gebruiken om een toekomst binnen te stappen waarover we niets weten?

I.M.—Het concept tijd is een interessant onderwerp. Hoe brengen we geesten opnieuw tot leven in tijden

de la classe ouvrière au cours de l'histoire, en particulier au siècle passé. Mon travail fait usage de la crise et des échecs de l'histoire en s'appropriant des matériaux et en créant de nouvelles juxtapositions. Le fait de recouvrir un bâtiment est une manœuvre de diversion dans le sens où elle nous permet de réexplorer la relation entre formes et surfaces architecturales. L'architecture et son histoire remplissent une fonction politique potentiellement déterminante dans la décolonisation. C'est ce que j'utilise le plus souvent comme point de départ.

P.B. — Le point de départ de cette exposition est une histoire coloniale partagée. Quelle est la place du concept « temps » dans votre œuvre d'artiste ? Pouvons-nous utiliser le passé comme point de référence pour aborder un avenir dont nous ne savons rien ?

I.M. — Le concept de temps est un sujet intéressant. Comment ramenons-nous les esprits à la vie en temps de crise ? Qu'y a-t-il de commun entre les esprits et les crises ? Les révolutions ratées nous incitent-elles à voir la crise comme une nouvelle matière première permettant de créer de nouvelles formes sociales au XXI^e siècle ? Qu'y a-t-il de commun entre l'économie du don et la crise ? Pouvons-nous imaginer le futur avec la mort et la déchéance comme point de départ ? Qu'est-ce qu'un parlement ou un lieu de rassemblement ? Des esprits sont-ils présents dans les lieux de rencontre historiques ? Qu'est-ce qu'un règlement de travail et quelles en sont les implications idéologiques ? Toutes ces questions sont incarnées dans l'idée de temps. Nous devons apprendre à utiliser le futur qui doit encore

se manifester pour changer le passé et le présent, non seulement en théorie mais au niveau matériel. Le passé peut nous inciter à repenser des notions qui peuvent dessiner un nouvel avenir. Les esprits ne viennent pas seulement du passé, ils viennent également des incertitudes de l'avenir.

P.B. — De quelle façon concevez-vous votre art comme une stratégie de guérison ?

I.M. — L'art peut contribuer à la guérison à travers la démocratisation des formes et la multiplication des expériences artistiques dans un contexte local. À travers l'usage combiné des modèles éducatifs et des activités artistiques pour un public plus jeune.

P.B. — L'historiographie traditionnelle est fondée sur un processus d'inclusion et d'exclusion. Pour chaque récit raconté, il y en a un autre qui est tu. Comment pouvons-nous faire de l'histoire autrement ? Et les pratiques artistiques peuvent-elles anticiper dans ce domaine ? Comment pouvons-nous surmonter la dichotomie entre science et art, entre objectivité et subjectivité ?

I.M. — En ce siècle, la responsabilité de l'artiste est plus importante encore qu'avant. Prendre ses responsabilités à travers sa pratique artistique est une décision politique qui doit être prise au sérieux étant donné l'impact pour les communautés locales et internationales au niveau du décodage du quotidien. Les artistes doivent aller plus loin que l'acte spontané de la création d'objets pour le marché de l'art. Ils doivent bâtir des communautés tendant à modifier nos conceptions et nos expériences artistiques au XXI^e siècle et au-delà. Des communautés

van crisis? Wat hebben geesten en crises met elkaar gemeen? Kunnen mislukte revoluties er ons toe aanzetten om een crisis te zien als grondstof om nieuwe maatschappelijke vormen te creëren in de 21^e eeuw? Wat hebben geef-economie en de crisis met elkaar gemeen? Kunnen we ons een toekomst voorstellen met de dood en het verval als uitgangspunt? Wat is een parlement of een verzamelplaats? Zitten er geesten vervat binnen historische ontmoetingsplaatsen? Wat is een arbeidsregeling en welke zijn de ideologische implicaties daarvan? Al die vragen worden belichaamd door de idee van de tijd. We moeten leren de toekomst die zich nog moet manifesteren, te gebruiken om het verleden en het heden te veranderen, niet alleen in theorie maar ook op materieel niveau. Het verleden kan ons ook inspireren tot het heroverwegen van begrippen die een nieuwe toekomst kunnen uittekenen. Geesten komen niet alleen uit het verleden, maar zitten soms ook in de onzekerheden van de toekomst.

P.B.—Hoe ziet u kunst als een strategie voor herstel, voor genezing?

I.M.—Kunst kan bijdragen tot genezing door kunstvormen te democratiseren en de ervaring die kunst biedt in een lokale context te plaatsen. Door educatieve modellen te combineren met artistieke activiteiten voor een jong publiek.

P.B.—Traditionele geschiedschrijving is gebaseerd op een proces van inclusie en exclusie. Voor elk verhaal dat verteld wordt, blijft er een onuitgesproken.

Hoe kunnen we op een andere manier aan geschiedschrijving doen? En hoe kunnen artistieke praktijken daarop anticiperen? Hoe kunnen we de dichotomie overstijgen tussen wetenschap en kunst, tussen objectiviteit en subjectiviteit?

I.M.—In deze eeuw is de verantwoordelijkheid van kunstenaars nog belangrijker dan voorheen. Verantwoordelijkheid nemen via je artistieke praktijk is een serieuze politieke beslissing. Ze heeft immers implicaties voor de lokale en de internationale gemeenschap in het ontcijferen van het alledaagse. Kunstenaars moeten verder gaan dan in alle spontaniteit iets te creëren voor de kunstmarkt. Ze dienen een gemeenschap op te bouwen die erop gericht is om onze opvattingen over en ervaringen met kunst in de eenentwintigste eeuw en daarbuiten te wijzigen. Een gemeenschap die de vrijheid als uitgangspunt heeft, moet het mogelijk maken om de nodige overwegingen te maken tussen wetenschap, technologie, landbouw, kunstmatige intelligentie, kunst en cultuur.

P.B.—Aan welke schrijvers en denkers is uw werk gerelateerd, en waarom?

I.M.—Ik ben geïnteresseerd in marxistische theorieën en verschillende manieren om de kapitaalstromen te sturen. Wat hebben zij allemaal veroorzaakt en hoe kun je ze doorzien aan de hand van hun tegenstrijdigheden? Projecten als *Scça Tamale*, *RedClay* en het *Parliament of Ghosts* begrijp je beter via het werk van Jacques Rancière. Het bezit van de productiemiddelen creëert niet alleen

qui ont la liberté comme fondement doivent parvenir à associer de manière harmonieuse science, technologie, agriculture, intelligence artificielle, art et culture

P.B. — À quels écrivains et penseurs votre œuvre est-elle reliée et pourquoi ?

I.M. — Je suis intéressé par les théories marxistes et les différentes manières de gérer la circulation des capitaux, les conditions qu'ils ont créées et la façon dont nous pouvons les percer par le biais de leurs propres contradictions. Des projets comme *Scca Tamale*, *RedClay* et *Parliament of Ghosts* peuvent être lus à la lumière de l'œuvre de Jacques Rancière. La possession des outils de production crée non seulement des chances pour une nouvelle génération de penseurs, mais elle aide aussi à développer les nouvelles positions idéologiques dont nous avons besoin pour l'avenir.

P.B. — Quels livres pouvons-nous lire en complément de votre œuvre dans cette exposition ?

I.M. — Maurizio Lazzarato (2011). *La Fabrique de l'homme endetté: Essai sur la condition néolibérale*. Paris: Éditions Amsterdam.

Walter Benjamin (1969). L'auteur comme producteur. In Walter Benjamin, *Essai sur Brecht*, Paris, Maspero, trad. p. Laveau.

Okwui Enwezor (2004). *The Artist as Producer in the Times of Crisis*. Lecture delivered at 16 Beaver Street on 15 April 2004 for Artists Group, (<http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/02/Enwezor.AuthorProd.pdf>), consulté le 2 juin 2020.

kansen voor een nieuwe generatie denkers, maar helpt ook om nieuwe ideologische standpunten te uit te denken – en die hebben we in de toekomst nodig.

P.B.— Welke boeken kunnen we lezen aanvullend op uw werk in deze tentoonstelling ?

I.M.— Maurizio Lazzarato (2012). *The Making of the Indebted Man: An Essay on the Neoliberal Condition*, (edited by Semiotext(e)). Intervention Series (13). Cambridge: MIT Press.

Walter Benjamin (1934). The author as producer. In Walter Benjamin (2019). *Reflections*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.

Okwui Enwezor (2004). *The Artist as Producer in the Times of Crisis*. Lecture delivered at 16 Beaver Street on 15 April 2004 for Artists Group, (<http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/02/Enwezor.AuthorProd.pdf>), geraadpleegd op 2 juni 2020.

REMERCIEMENTS PAR PELAGIE GBAGUIDI

Je remercie chaleureusement tous ceux qui ont permis la première version de ce projet pendant la foire Documenta 14 :
Khwezi Gule, Tau Skosana, Mpho Kumeke, Dr. Peter Magubane, Dave Meyergollan, Nirox Foundation, Bongi Maswanganyi, Tamzin Lovell Miller, Christian Sulger-Buel, Adam Szymczyk, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Apostolos Vassilopoulos, Julia Martha Mueller, Fabrizia Vecchione, Nicolas Arnis, Caterina Costi, Tessa Namias, Villemin Serge, Clara Guixer Borrell, Sofia Dati et tous ceux que je ne nomme pas, mais qui m'ont toujours soutenue.

Pour la seconde version présentée au musée du Middelheim, je remercie :
Sandrine Colard de Bock, Anne Welschen, Christine Bluard, Ian Coomans, Lydia Antoniou, Katerina Nikou, Obi Okigbo, Clara Guixer Borell, Fabrice Thomasseau et ses élèves, Yao Issifou, Benedicte Moussa Yorou, Greet Stappaerts, Pieter Boons, Sara Weyns.

DANKWOORD DOOR PÉLAGIE GBAGUIDI

Mijn grootste dank gaat uit naar iedereen die de eerste versie van dit project mogelijk heeft gemaakt tijdens documenta 14:
Khwezi Gule, Tau Skosana, Mpho Kumeke, Dr. Peter Magubane, Dave Meyergollan, Nirox Foundation, Bongi Maswanganyi, Tamzin Lovell Miller, Christian Sulger-Buel, Adam Szymczyk, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Apostolos Vassilopoulos, Julia Martha Mueller, Fabrizia Vecchione, Nicolas Arnis, Caterina Costi, Tessa Namias, Villemin Serge, Clara Guixer Borrell, Sofia Dati en iedereen die ik niet vernoem maar me altijd gesteund heeft.

En voor de tweede versie in het Middelheimmuseum: Sandrine Colard, Anne Welschen, Christine Bluard, Ian Coomans, Lydia Antoniou, Katerina Nikou, Obi Okigbo, Clara Guixer Borell, Fabrice Thomasseau en zijn studenten, Yao Issifou, Benedicte Moussa Yorou, Greet Stappaerts, Pieter Boons, Sara Weyns.



Ângela Ferreira, *Sites and Services*, 1992
(Portugese State Collection, Lisboa;
© Ângela Ferreira; Photo: Ângela Ferreira)

FIG. I

Ângela Ferreira, *Sites and Services*, 1992
(Portugese State Collection, Lisboa;
© Ângela Ferreira; Foto: Ângela Ferreira).



Pascale Marthine Tayou, *Love City*, 2020
(Collection privée; © l'artiste & galleria continua).

FIG. 2

Pascale Marthine Tayou, *Love City*, 2020
(Privécollectie; © De kunstenaar & galleria continua).



Performance festival de KinAct Collective à Kinshasa :
Francois Knoetze & les sans tarifs de Bebson de la rue, 2018
(© les artistes, Photo : Elie Mbansing).

FIG. 3

KinAct performance festival in Kinshasa: Francois
Knoetze & les sans tarifs de Bebson de la rue, 2018 (© De
kunstenaars; Foto: Elie Mbansing).



Maurice Mbikayi, *Bilele (Dressing Up For The Occasion)*, 2016
(© l'artiste; Photo: ZUNIS production).

FIG. 4

Maurice Mbikayi, *Bilele (Dressing Up For The Occasion)*,
2016 (© De Kunstenaar; Foto: zunis production).



Κάποιος ρωτά σχετικά με τη διεξαγωγή δίκης, αντικείμενο της οποίας είναι η άρνηση πωλητή να δεχθεί την επιστροφή «ελαττωματικού» δούλου Μέσα 4ου αι. π.Χ.

Someone is asking about a trial's proceedings the subject of which is a vendor's denial to accept the return of a "defective" slave
Mid-4th cent. BC

Η Ραζία, η δούλη του Τειτύκου, ρωτά τον θεό και την τύχη εάν θα μπορέσει να απελευθερωθεί πλήρως πριν τον θάνατο του κυρίου της Τέλη 5ου αι. π.Χ.

Razia, Teitykous' slave, is asking the god and Tyche (Fortune), if she will be fully set free before her master's death
Late 5th cent. BC

FIG. 5

Pélagie Gbaguidi #what we called 'democracy', 2020
(© Pélagie Gbaguidi).

Pélagie Gbaguidi, # what we called 'democracy'#. 2020
(© Pélagie Gbaguidi).



Photo de famille tirée des archives personnelles de Jean Katambayi, Lubumbashi, 1970-1990 (© Collection privée Jean Katambayi).

FIG. 6

Familiefoto uit het persoonlijk archief van Jean Katambayi, Lubumbashi, 1970-1990 (© Privécollectie Jean Katambayi).

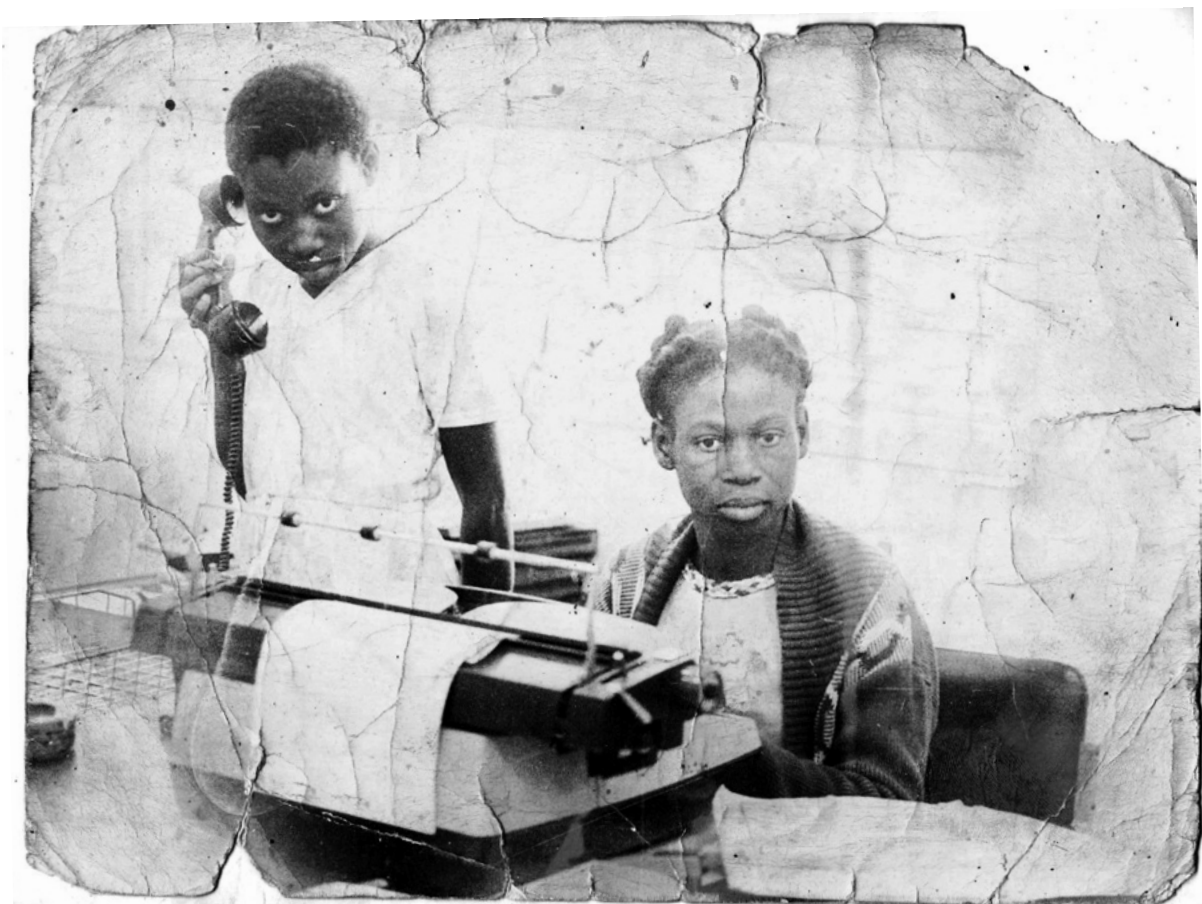


Photo de famille tirée des archives personnelles
de Jean Katambayi, Lubumbashi, 1970-1990
(© Collection privée Jean Katambayi).

FIG. 7

Familiefoto uit het persoonlijk archief van Jean
Katambayi, Lubumbashi, 1970-1990
(© Privécollectie Jean Katambayi).



Ibrahim Mahama, *Parliament of Ghosts: pool of ideas*, 2020 (© Ibrahim Mahama & White Cube, London).

FIG. 8

Ibrahim Mahama, *Parliament of Ghosts: pool of ideas*, 2020 (© Ibrahim Mahama & White Cube, London).



Sara Weyns

ÉPILOGUE

NABESCHOUWING

Le musée du Middelheim est beaucoup de choses à la fois.

C'est un vieux parc dans une ville en évolution rapide. C'est donc aussi un lieu de rencontre: l'oxygène, la lumière, l'espace accessible gratuitement et les beautés de la nature bénéficient à tous ceux qui le veulent et ouvrent les sens.

Le musée du Middelheim est une collection d'art vieille de 70 ans dans un contexte artistique également en évolution rapide. Les nouvelles perspectives se frottent aux anciennes: la logique de la collection doit à chaque fois être redéfinie. Les conceptions changeantes de l'identité de l'artiste, de son lieu et de son mode de travail, de ce qui peut et doit être conservé, ajoutent sans cesse de nouvelles significations à ce qui était déjà présent.

Le musée du Middelheim, c'est aussi une ruche, un groupe de personnes connectées de manière dynamique. Toutes sont liées plus ou moins étroitement au parc, au fonctionnement du musée et entre elles. Leur relation éventuelle au musée et la nature de celle-ci incite à réfléchir sur l'accessibilité et l'autonomie, la reconnaissance des autres et le fait d'être soi-même reconnu.

J'espère que vous voyez le musée du Middelheim évoluer. Physiquement, tout y est pris dans un mouvement perpétuel d'allées et venues, de croissance et de déclin. Notre dimension institutionnelle est elle-même soumise en permanence à un processus évolutif: les significations du parc, de la collection et du public changent et le musée du Middelheim intègre ces changements. Aujourd'hui, de nouvelles perspectives grandissent à côté des arbres, nous collectionnons les questions en plus des sculptures et nous rencontrons outre nos fidèles visiteurs de nouveaux interlocuteurs.

Cette image dynamique a une autre conséquence, à savoir que les attentes vis-à-vis du musée fluctuent elles aussi: celles de notre public, de ceux que nous n'avons pas encore pu accueillir, de nos homologues belges et d'organisations actives à l'échelle internationale. En tant qu'institution publique, nous sommes liés à la gestion administrative de notre ville et de

NABESCHOUWING DOOR SARA WEYNS, DIRECTEUR MIDDELHEIMMUSEUM

Het Middelheimmuseum is veel dingen tegelijk.

Het is een oud park in een snel veranderende stad. Zo is het een ontmoetingsplaats: zuurstof, daglicht, schaduw, vrij toegankelijke open ruimte en groene schoonheid verlenen weldaad aan ieder die wil komen en zij openen de zintuigen.

Het Middelheimmuseum is een zeventig jaar oude verzameling van kunstwerken in een snel veranderende kunstcontext. De nieuwe artistieke perspectieven schuren tegen de oude: de logica van de verzameling moet telkens opnieuw gezocht worden. Veranderende begrippen van wie de kunstenaar is, waar en hoe de kunstenaar werkt, en wat daarvan bewaard kan en moet worden, voegen telkens nieuwe betekenissen toe aan wat er al was.

Het Middelheimmuseum is een wemelende groep mensen, in een dynamische verbinding. Als zodanig zijn zij in meer of mindere mate verbonden met het park, de museumwerking en elkaar. Of en hoe zij relaties aangaan tot het museum werpt vragen op over toegankelijkheid en zelfbeschikking, over herkenning en erkenning.

Ik hoop dat u het Middelheimmuseum inmiddels ziet bewegen. Fysiek is alles hier voortdurend een komen en gaan, in groei en in verval. Maar ook onze institutionele eigenheid is voortdurend onderhevig aan een ontwikkelingsproces: de betekenissen van wat een park, collectie en publiek zijn verschuiven, en het Middelheimmuseum neemt die veranderingen in zich op. Vandaag groeien er naast bomen dus ook nieuwe perspectieven, verzamelen we naast beeldhouwkunst ook vragen, en ontmoeten we naast de loyaalste bezoekers ook nieuwe gesprekspartners.

Dit beweeglijke beeld zorgt ervoor dat ook de verwachtingen aan het adres van het museum in beweging zijn: de verwachtingen van ons publiek, van mensen die we nog niet hebben kunnen verwelkomen, van onze collega-musea in België, en van organisaties binnen een internationaal speelveld. Als publieke

notre communauté, ce qui, dans un débat social, entraîne une fois encore des attentes et des suppositions diverses. Dans ce contexte, le musée doit s'adapter, trouver une nouvelle relation entre solidarité sociale et expertise spécifique, entre dépendance matérielle et indépendance de la pensée, entre la valeur du doute et la non-valeur de l'absence d'engagement.

Le musée du Middelheim évolue donc à différents rythmes en même temps. Pour ne pas nous éparpiller, nous poussons la spécificité même de l'institution à son extrême avec une question fondamentale : que signifie aujourd'hui être une institution culturelle ? Quels visions, récits et objets voulons-nous transmettre à ceux qui nous suivent ?

Pour le musée du Middelheim, la réponse se trouve dans l'art que nous contribuons aujourd'hui à produire, à collectionner, à étudier et à conserver, art que nous confrontons à notre environnement patrimonial particulier. En fin de compte, il représente pour les générations à venir le patrimoine le plus récent, leur héritage culturel. Il mérite donc une place dans une perspective à long terme. Cela suppose de ménager de l'espace dans le programme du musée à des œuvres qui, sans être isolées de notre monde en mutation rapide, le décrivent de façon pertinente et sont significatives pour les thèmes qui touchent à nos vies. À l'occasion de nos expériences personnelles avec l'art, nous pouvons engager le dialogue, croiser nos points de vue et développer de la compréhension pour nos divergences.

Que ce soit dans un examen personnel aussi rigoureux que possible ou dans l'art lui-même, le musée du Middelheim cherche donc des réponses à nos questions sur la signification mouvante du parc, de la collection et du public.

C'est dans ce contexte qu'il y a quelques années, un regain d'attention est apparu au musée pour le passé colonial du site : les résultats de l'enquête se révèlent finalement à notre public sous la forme d'une exposition et de ce livre. La curatrice invitée, Sandrine Colard est devenue dans ce projet notre compagne de route. Elle a invité des artistes capables d'explorer les

NABESCHOUWING DOOR SARA WEYNS, DIRECTEUR MIDDELHEIMMUSEUM

instelling zijn we verbonden aan de bestuurlijke organisatie van onze stad en gemeenschap, wat in een maatschappelijk debat ook weer uiteenlopende verwachtingen en veronderstellingen met zich meebrengt. Het museum moet in die context een shift maken, een nieuwe verhouding vinden tussen maatschappelijke verbondenheid en specifieke expertise, tussen afhankelijkheid van middelen en onafhankelijkheid van denken, tussen de waarde van twijfel en de waardevolheid van vrijblijvendheid.

Zo beweegt het Middelheimmuseum op verschillende ritmes tegelijk. Om niet uit elkaar gezwaard te worden, brengen we de eigenheid van de instelling zelf onder spanning met de kernvraag: wat betekent het vandaag om een culturele instelling te zijn? Welke inzichten, verhalen en objecten willen we doorgeven aan wie na ons komt?

Voor het Middelheimmuseum ligt het antwoord bij de kunst die we vandaag mee helpen maken, verzamelen, onderzoeken en bewaren en die we in respons brengen tot onze specifieke erfgoedomgeving. Die kunst is immers het nieuwste erfgoed, de culturele erfenis, voor de komende generaties, en verdient een plaats in dat langetermijnperspectief. Dat brengt de verantwoordelijkheid met zich mee om in het museumprogramma plaats te maken voor kunstwerken die niet losstaan van onze snel veranderende wereld, maar er een helder perspectief op bieden en relevant zijn voor onderwerpen die aan onze levens raken. Naar aanleiding van onze persoonlijke ervaringen met kunst kunnen we met elkaar in gesprek gaan, inzichten verwerven in elkaars standpunten en begrip ontwikkelen voor de verschillen daarin.

Op onze vragen naar beweeglijkheid in de betekenis van het park, de verzameling en het publiek, zoekt het Middelheimmuseum antwoorden zowel in een zo rigoureuus mogelijk zelfonderzoek als in de kunst zelf.

In die context ontstond in het Middelheimmuseum enkele jaren geleden een nieuwe aandacht voor het koloniale verleden van de Middelheimsite: een onderzoek dat zich vandaag eindelijk ontvouwt voor ons publiek in de vorm

traces de cette histoire, son ancrage presque inconscient dans notre réalité quotidienne, mais aussi de nouveaux repères à adopter pour le futur.

Sandrine a imaginé l'image du flâneur noir et demandé aux artistes ce que cette femme/cet homme voyait lors d'une promenade sur le site du Middelheim. Quelles sont les histoires dignes d'être racontées qui restent aujourd'hui encore en dehors du discours dominant? Que voudrait-elle/il voir représenté? Avec les œuvres et les mots qu'ils apportent à cette exposition et à ce livre, les artistes éclairent de nouvelles possibilités. Ils se concentrent sur ce qui a pendant trop longtemps été jugé insignifiant, soulignent ce qui a été considéré comme évident. Ils le font dans la conscience que cela peut parfois ou pour certains soulever des questions difficiles.

Pour préparer ce livre et cette exposition, le musée a travaillé avec des artistes d'origine africaine, afro-américaine, afro-belge et belge blanche. Un deuxième groupe de partenaires s'est constitué, composé de personnes liées à la communauté congolaise d'Anvers, d'universitaires de différentes disciplines et universités, de professeurs, de spécialistes, de collègues d'autres musées et d'experts du vécu. Très souvent, ces conversations ont débouché sur de nouvelles possibilités et de nouvelles visions. Il est également apparu à chaque fois que l'art, les artistes ou le musée ne suffiraient pas à eux seuls à résoudre toutes les questions difficiles, douloureuses, profondément enracinées, loin de là. La conscience que ce livre et cette exposition ne pouvaient être que l'amorce de quelque chose, une contribution à une conversation qui se déroulait bien loin du site du musée, a en permanence été présente dans nos esprits.

Pour nous, le livre et l'exposition sont le coup d'envoi d'un dialogue durable entre les interlocuteurs actuels et ceux du futur. De nombreux autres projets devront suivre, notamment des projets qui regardent les pièces connotees de notre propre collection, et le musée devra réussir à concilier le caractère temporaire d'une exposition et l'engagement à long terme de la

NABESCHOUWING DOOR SARA WEYNS, DIRECTEUR MIDDELHEIMMUSEUM

van een tentoonstelling en dit boek. Gastcurator Sandrine Colard werd in dit traject onze *compagne de route*. Zij nodigde de kunstenaars uit die mee konden peilen naar de sporen van die geschiedenis, naar de weinig bewuste verankering ervan in onze dagelijkse realiteit vandaag, en naar nieuwe markeringen die we kunnen uitzetten voor de toekomst.

Sandrine introduceerde het beeld van de zwarte *flâneur*, en stelt de kunstenaars de vraag wat deze vrouw/man ziet op een wandeling over de Middelheimsite. Welke verhalen verdienen het verteld te worden, maar bleven tot nog toe buiten het dominante narratief? Wat zouden zij er verbeeld willen zien? Met de werken en woorden die de kunstenaars bijdragen aan deze tentoonstelling en dit boek, brengen ze nieuwe mogelijkheden voor het voetlicht. Ze verbijzonderen wat te lang als onbelangrijk (on)beschouwd werd, maken markant wat vanzelfsprekend geacht werd. Dat doen ze in het bewustzijn dat dit soms of voor sommigen moeilijke vragen kan opwerpen.

Bij de voorbereiding van dit boek en deze tentoonstelling werkte het museum samen met kunstenaars van zowel Afrikaanse, Afro-Amerikaanse, Afro-Belgische als wit-Belgische achtergrond. Daarnaast groeide een belangrijke tweede groep gesprekspartners: mensen verbonden met de Congolese gemeenschap in Antwerpen, academici van verschillende disciplines en universiteiten, docenten, experts, collega's van andere musea en ervaringsdeskundigen. Heel vaak brachten die gesprekken nieuwe mogelijkheden en inzichten met zich mee. Steeds bleek ook dat de kunst, de kunstenaars of het museum alleen lang niet voldoende antwoorden kunnen bieden op alle moeilijke, pijnlijke, diepgewortelde vragen. Altijd werd duidelijk dat dit boek en deze tentoonstelling enkel een aanzet kunnen zijn van iets, bijdrages aan een gesprek dat tot ver buiten de museumsite gevoerd wordt.

Voor ons vormen boek en tentoonstelling alvast de aanzet van een langlopend gesprek met deze en toekomstige partners. Later zullen nog vele projecten moeten volgen, onder andere projecten die kijken naar de beladen stukken in

collection. Par ailleurs, nous remarquons quotidiennement le besoin fondamental d'accorder bien plus d'attention aux principes d'inclusion et de diversité dans tous les aspects de notre organisation, depuis la composition de l'équipe jusqu'aux réseaux et aux tâches aveugles des collaborateurs en passant par les dispositifs mis en place pour le partage des responsabilités et la gestion transparente, consciente et vigilante de notre propre position. Cela exigera pendant longtemps encore des efforts soutenus, un lent processus de croissance loin de toutes les évidences, avec les malaises et les moments d'apprentissage que cela suppose. De cette façon, la réalisation de cette exposition et de cette publication s'en trouve à la fois relativisée et investie d'une plus grande importance.

Dans cet épilogue, je voudrais donc insister tout particulièrement sur la reconnaissance et la gratitude de l'équipe du musée à l'égard de tous ces interlocuteurs : ils ont pris le temps et la peine de nous informer, de nous accompagner, de nous avertir, de nous interroger et de nous défier. Grâce à leur aide et à leurs contributions, le musée souhaite réunir le parc, la collection et le public dans un espace commun, un lieu ouvert où différentes conceptions peuvent être partagées d'une manière sûre.

NABESCHOUWING DOOR SARA WEYNS, DIRECTEUR MIDDELHEIMMUSEUM

de eigen collectie, en zal het museum erin moeten slagen een duidelijke brug te slaan tussen het tijdelijke karakter van een tentoonstelling en het langetermijnengagement van de verzameling. Daarnaast merken we dagelijks de fundamentele nood aan veel meer aandacht voor de grondbeginselen van inclusiviteit en multiperspectiviteit in alle aspecten van de organisatie: van de samenstelling van het team over de netwerken en blinde vlekken van de medewerkers tot de voorzieningen om verantwoordelijkheden te delen, en transparant, bewust en omzichtig om te gaan met de eigen positie. Het is en zal nog lang een volgehouden inspanning vragen, een traag groeiproces weg van vanzelfsprekendheden, met de ongemakken en leermomenten die dat met zich meebrengt. Het maken van deze tentoonstelling en deze publicatie worden zo tegelijk gerelativeerd én ze krijgen meer gewicht.

Met dit nawoord wil ik daarom vooral nadrukkelijk de erkenning en dankbaarheid van het museumteam overbrengen aan al deze gesprekspartners: zij namen de tijd en moeite om ons te informeren, te begeleiden, te waarschuwen, te bevragen, te onderzoeken en uit te dagen. Met hun hulp en bijdragen wil het Middelheimmuseum het park, de verzameling en het publiek samenbrengen in een gedeelde ruimte, een open plek waar verschillende perspectieven op een veilige manier gedeeld kunnen worden.

Au sujet des auteurs

Sandrine Colard,
Filip De Boeck,
Nadia Yala Kisukidi,
Sorana Munsysa,
Léonard Pongo,
Bas De Roo

Over de auteurs

Sandrine COLARD est une curatrice, chercheuse et écrivaine belgo-congolaise. Docteur en histoire de l'art africain (PhD Columbia University), elle vit et travaille alternativement à New York et à Bruxelles. En tant que curatrice, elle a collaboré à des projets comme *The Expanded Subject: New Perspectives in Photographic Portraiture from Africa* (cocurator, Wallach Art Gallery, New York, 2016); *The Way She Looks: A History of Female Gazes in African Portraiture* (avec des photos de la collection Walther, au Ryerson Image Center, Toronto, 2019); *Multiple Transmissions: Art in the Afropolitan Age* (WIELS, Bruxelles, 2019). En 2019, elle été directrice artistique de la 6^e biennale de Lubumbashi en République démocratique du Congo (RDC). Elle est actuellement professeure assistante d'histoire de l'art à la Rutgers University (États-Unis). Sandrine Colard donne des conférences dans le monde entier (MoMA, EHESS, Tate Modern, Parlement européen, Bozar...) et est l'auteur de nombreuses publications. En ce moment, elle travaille à un livre sur l'histoire de la photographie dans le Congo colonial (1885-1960), fondé sur des recherches en Belgique et en RDC et soutenu par divers fellowships.

Sandrine COLARD is een Belgisch-Congolese curator, onderzoekster en schrijfster. Ze is doctor in de Afrikaanse kunstgeschiedenis (PhD Columbia University) en woont en werkt afwisselend in New York en Brussel. Als curator werkte ze mee aan projecten als *The Expanded Subject: New Perspectives in Photographic Portraiture from Africa* (cocurator, Wallach Art Gallery, New York, 2016); *The Way She Looks: A History of Female Gazes in African Portraiture* (met foto's uit de Walther Collectie, in het Ryerson Image Center, Toronto, 2019); *Multiple Transmissions: Art in the Afropolitan Age* (WIELS, Brussel, 2019). In 2019 was ze artistiek leider van de 6e biënnale van Lubumbashi in de Democratische Republiek Congo (DRC). Momenteel is ze assistent-professor Kunstgeschiedenis aan Rutgers University (VS). Sandrine Colard geeft wereldwijd lezingen (MoMA, EHESS, Tate Modern, Europees Parlement, Bozar...) en is auteur van meerdere publicaties. Momenteel werkt ze aan een boek rond de geschiedenis van de fotografie in het koloniale Congo (1885-1960), op basis van research in België en de DRC en met de steun van diverse fellowships.

Filip DE BOECK est professeur d'anthropologie à la KU Leuven, mais aussi écrivain, cinéaste et curateur. Il a mené de vastes recherches de terrain dans les communautés tant rurales qu'urbaines de la République démocratique du Congo (RDC). Son dernier livre, réalisé avec Sammy Baloji, s'intitule *Suturing the City. Living Together in Congo's Urban Worlds* (2016). Parmi ses autres publications, citons le très apprécié *Kinshasa. Tales of the Invisible City*, un projet commun avec la photographe Marie-Françoise Plissart (2004), et *Makers and Breakers. Children and Youth in Postcolonial Africa*, réalisé en collaboration avec Alcinda Honwana (2005). Filip De Boeck a également été co-curateur de différentes expositions comme *Kinshasa: The Imaginary City* pour la 9^e biennale internationale d'architecture de Venise (2004) et *Urban Now. City Life in Congo* (2016) pour le WIELS, centre d'art contemporain de Bruxelles. De Boeck a en outre réalisé *Cemetery State* (2010), un documentaire sur des jeunes qui vivent sur l'un des plus anciens cimetières de Kinshasa. Récemment, en 2019, l'installation vidéo *The Tower. A Concrete Utopia* (Baloji & De Boeck, 2015), a été sélectionnée pour la 3^e biennale d'architecture de Chicago. En décembre 2019, De Boeck et Baloji ont été choisis par l'université de Leiden pour la conférence Adriaan Gerbrand.

Filip DE BOECK is hoogleraar Antropologie aan de KU Leuven, maar ook schrijver, filmmaker en curator. Hij heeft uitgebreid veldonderzoek verricht in zowel de landelijke als de stedelijke gemeenschappen van de Democratische Republiek Congo (DRC). Zijn meest recente boek, dat hij samen realiseerde met fotograaf Sammy Baloji, is *Suturing the City. Living Together in Congo's Urban Worlds* (2016). Andere publicaties zijn onder meer het veelgeprezen *Kinshasa. Tales of the Invisible City*, een gezamenlijk boekproject met fotograaf Marie-Françoise Plissart (2004), en *Makers and Breakers. Children and Youth in Postcolonial Africa*, in samenwerking met Alcinda Honwana (2005). Filip De Boeck was ook medecurator van verschillende tentoonstellingen zoals *Kinshasa: The Imaginary City* voor de 9de Internationale Architectuurbiënnale in Venetië (2004), en *Urban Now. City Life in Congo* (2016) voor WIELS, het centrum voor hedendaagse kunst in Brussel. De Boeck registreerde ook *Cemetery State* (2010), een documentaire film over de jongeren die op een van de oudste kerkhoven van Kinshasa leven. Recent, in 2019, werd de video-installatie *The Tower. A Concrete Utopia* (Baloji & De Boeck, 2015) geselecteerd voor de 3e Architectuurbiënnale van Chicago. In december 2019 werden De Boeck en Baloji door de Universiteit Leiden uitgeroepen tot Adriaan Gerbrands Laureaten.

Nadia Yala KISUKIDI est née à Bruxelles d'un père congolais et d'une mère franco-italienne. Elle est maîtresse de conférences en philosophie à l'université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis et a été directrice adjointe du centre de recherche du Collège international de philosophie (2014-2016). Elle est membre du comité de rédaction de *Critical Time* (Duke University) et co-curatrice de Yango II, la Biennale d'art contemporain de Kinshasa (RDC). Nadia Yala Kisukidi est spécialisée en philosophie française et africaine. Elle a enseigné en Suisse et en France et a participé à la création du réseau de recherche Global South, qui réunit Haïti, la France et la Colombie. Elle a également publié d'innombrables ouvrages (en tant qu'auteur principale, mais aussi en collaboration avec d'autres) et articles sur la philosophie.

Sorana MUNSYA est une curatrice, autrice et psychologue qui a Bruxelles comme port d'attache. Elle a écrit des textes pour différentes publications, comme le catalogue des 12^e Rencontres de Bamako, celui de l'exposition de Pascale Marthine Tayou à Mu.ZEE (Oostende) et *HART Magazine*. Elle a également travaillé comme directrice artistique de la 5^e biennale d'art contemporain de Lubumbashi (2017). Sorana Munsya fait partie de la rédaction de la revue d'art contemporain AFRIKADAA et est également membre du collectif du même nom. Elle est liée en tant que co-organisatrice à divers événements artistiques sur le continent africain, comme la 3^e édition de l'African Art Book Fair (Fiac, Art Basel) en tant que responsable de publication. Elle a en outre collaboré à l'exposition *Make It Yourself* (Biennale de Dakar, 2018). À l'occasion de la biennale de Dakar de 2016, elle a organisé des résidences d'artistes ainsi qu'une série de performances et d'expositions dans la Medina de Dakar. Elle a travaillé avec Mu.ZEE (Oostende) à un projet d'écriture au sujet de l'œuvre de Pascale Marthine Tayou. En 2019, elle a été invitée à organiser une exposition pendant les International Encounters of Painting de Ouagadougou (Burkina Faso).

Nadia Yala KISUKIDI werd geboren in Brussel, uit een Congolese vader en een Frans-Italiaanse moeder. Ze is maîtresse de conférences in de filosofie aan de Universit  de Parijs 8 Vincennes-Saint-Denis en is adjunct-directeur van het onderzoekscentrum Les Logiques Contemporaines de la Philosophie (LLCP). Zij was ook ondervoorzitter van het Collège International de Philosophie (2014-2016). Ze is lid van het redactiecomit  van *Critical Time* (Duke University) en is medecurator van de Yango II Biennale in Kinshasa (DRC). Nadia Yala Kisukidi is gespecialiseerd in de Franse en Afrikaanse filosofie. Ze gaf les in Zwitserland en Frankrijk, en lag mee aan de basis van het Global South onderzoeksnetwerk tussen Haïti, Frankrijk en Colombia. Ze heeft talloze boeken (als hoofdauteur maar ook in samenwerking met anderen) en artikelen over filosofie gepubliceerd.

Sorana MUNSYA is Congolese curator, auteur en psycholoog, met Brussel als thuisbasis. Ze schreef teksten voor verschillende publicaties, zoals de catalogus van de 12e Bamako Encounters, de catalogus van Pascale Marthine Tayou's tentoonstelling in Mu.ZEE (Oostende) en *HART Magazine*. Ze werkte ook als assistente van de artistiek directeur van de 5de Biennale voor Hedendaagse Kunst van Lubumbashi (2017). Sorana Munsya maakt deel uit van de redactie van het tijdschrift voor hedendaagse kunst AFRIKADAA en is ook lid van het gelijknamige collectief. Ze was als medeorganisator verbonden aan diverse artistieke evenementen op het Afrikaanse continent, zoals de 3e editie van de African Art Book Fair (Fiac, Art Basel) als publicatieverantwoordelijke. Ze werkte eveneens mee aan de tentoonstelling *Make It Yourself* (Biennale van Dakar, 2018). Tijdens de Biennale van Dakar in 2016 organiseerde ze de kunstenaarsresidenties, en een reeks performances en tentoonstellingen in de medina-wijk van Dakar. Ze werkte samen met Mu.ZEE (Oostende) aan een  njarig schrijfproject over het werk van Pascale Marthine Tayou. In 2019 werd ze uitgenodigd om een tentoonstelling te cureren tijdens de International Encounters of Painting in Ouagadougou (Burkina Faso).

Léonard PONGO est photographe et artiste visuel. Son projet à long terme *The Uncanny* a remporté plusieurs prix et lui a permis de gagner une reconnaissance mondiale. Le travail de Pongo a été publié internationalement et présenté dans de nombreuses expositions, dont, récemment, Incar-Nations in BOZAR (curateurs Kendell Geers & Sindika Dokolo) et la 3^e biennale de photographie de Pékin au musée d'art CAFA. En 2016, il a été choisi comme l'un des trente New and Emerging Photographers de PDN (Photo District News). Il a également reçu une Visura Grant (2017) et une Getty Reportage Grant (2018), et a pris part à la Joop Swart Masterclass (2018). *Primordial Earth*, son dernier projet, a été montré à la biennale van Lubumbashi et pendant les Rencontres de Bamako, où il a été récompensé par le Prix de l'OIF (Organisation internationale de la francophonie). Son travail est représenté dans des collections institutionnelles et privées. Pongo partage son temps entre des projets à long terme en République démocratique du Congo, l'enseignement et diverses commandes. Il travaille à la fois à Bruxelles et à Kinshasa.

Léonard PONGO is fotograaf en beeldend kunstenaar. Met zijn langetermijnproject *The Uncanny* behaalde hij verschillende internationale prijzen en verwierf hij een wereldwijde erkenning. Pongo's werk is wereldwijd gepubliceerd en was al te zien in talrijke tentoonstellingen, waaronder recent Incar-Nations in BOZAR (curator Kendell Geers & Sindika Dokolo) en de 3de Biënnale voor Fotografie van Beijing in het kunstmuseum CAFA. In 2016 werd gekozen als een van de dertig New and Emerging Photographers van PDN (Photo District News). Hij ontving ook een Visura Grant (2017) en een Getty Reportage Grant (2018), en hij nam deel aan de Joop Swart Masterclass (2018). *Primordial Earth*, zijn laatste project, was te zien op de Biënnale van Lubumbashi en tijdens de Recontres de Bamako, waar het werd bekroond met de Prix de l'OIF (Organisation Internationale de la Francophonie). Zijn werk maakt deel uit van institutionele en particuliere collecties. Hij verdeelt zijn tijd tussen langetermijnprojecten in de Democratische Republiek Congo, het onderwijs en diverse opdrachtwerken. Hij is werkzaam in Brussel en Kinshasa.

Bas DE ROO a obtenu un doctorat à l'université de Gand sur l'histoire politico-économique de l'État indépendant du Congo et les débuts du Congo belge (1885-1914). Ensuite, il s'est consacré à la recherche et a enseigné l'histoire coloniale et ses héritages aux universités de Gand, Leipzig et Anvers. Il travaille en ce moment comme chercheur au Geheugen Collectief, un bureau de projet qui mène des recherches historiques et présente ses résultats de manière accessible au public par le biais d'expositions, de livres, d'applications, etc. L'histoire coloniale belge n'est jamais bien loin non plus au Geheugen Collectief. Bas De Roo a ainsi collaboré (ou collaboré) à des projets concernant l'histoire du zoo d'Anvers, la Compagnie maritime belge (CMB), les sœurs de la Charité de Jésus et de Marie et les monuments coloniaux anversois. Il a contribué à la rédaction du *Knack Historia* sur l'histoire du Congo. Bas De Roo a également travaillé en coulisses pour la série Canvas *Kinderen van de kolonie*.

Bas DE ROO doctoreerde aan de Universiteit Gent over de politiek-economische geschiedenis van Congo-Vrijstaat en het vroege Belgisch Congo (1885-1914). Nadien deed hij onderzoek en gaf hij les over de koloniale geschiedenis en zijn erfenissen aan de universiteiten van Gent, Leipzig en Antwerpen. Momenteel werkt hij als onderzoeker bij Geheugen Collectief, een projectbureau dat historisch onderzoek doet en dat op een publieksvriendelijke manier presenteert via tentoonstellingen, boeken, apps enzovoort. Ook bij Geheugen Collectief is de Belgische koloniale geschiedenis nooit ver weg. Zo werkt(e) Bas De Roo onder meer mee aan projecten over de geschiedenis van de Zoo van Antwerpen, de Compagnie Maritime Belge (CMB), de Zusters van Liefde van Jezus en Maria en koloniale monumenten in Antwerpen, en schreef hij mee aan een *Knack Historia* over de geschiedenis van Congo. Bas De Roo werkte ook achter de schermen mee aan de Canvas-reeks *Kinderen van de kolonie*.

Colophon

This publication has been issued on the occasion of the exhibition *Congoville*, Middelheim Museum, Antwerp, Belgium (29 May 2021 – 3 October 2021)

Very special thanks to the artists Sammy Baloji, Bodys Isek Kingelez, Maurice Mbikayi, Jean Katambayi, KinAct Collective, Simone Leigh, Hank Willis Thomas, Zahia Rahmani, Ibrahim Mahama, Ângela Ferreira, Kapwani Kiwanga, Sven Augustijnen, Pascale Marthine Tayou, Elisabetta Benassi, Pélagie Gbaguidi.

COPYRIGHT & PERMISSIONS

The artists and Galleria Continua, Maruani Mercier Gallery, White Cube, Cinematek (Royal Belgian Film Archive), The Sindika Dokolo Collection, Magazinnò Roma, Collection Fabre, Galila's Collection, Officine dell'Imagine Milan, Zaklina Petrovic, Coll. Musée International des Arts Modestes (MIAM) Sète, Collection S.M.A.K. (Municipal Museum for Contemporary Art) Ghent, INHA Paris, KMMA (Royal Museum for Central Africa) Tervuren.

ACKNOWLEDGMENTS

The exhibition and the accompanying book were made possible thanks to the enthusiasm, dedication, and support of countless coworkers and colleagues. The Middelheim Museum thanks Nabilla Ait Daoud, Vice Mayor for Culture, City of Antwerp, and her staff; the volunteers, interns, guides, and heritage guards for the City of Antwerp; and everyone who was involved directly or indirectly in making the exhibition and the book possible.

TEAM MIDDELHEIM MUSEUM: Mohamed Ach-Chak, Sven Aertgeerts, Saniye Baleci, Philip Barbaix, Lucie Bausart, Francine Bettens, Robbin Bodinot, Thomas Boeykens, Pieter Boons, Tanya Bourgeois, Koen Boyden, Ian Coomans, Etienne Dams, Werner De Meester, Jasper De Ridder, Sabine De Wolf, Pieter Der Kinderen, Johan Delcroix, Jim Ghasi, Bouchra Haddaouate, Patrick Heyrman, Ama Korentang-Kumi, Simon Lambrecht, Manou Laureysen, Rafaëlle Lelièvre, Elke Lotens, Mohammad Madadi, Filip Maes, Veerle Meul, Marc Nouwync, Svetlana Rogiers, Erik Rombaut, Frank Rubbens, Samuel Saelemakers, Ali Salaam, Eric Servais, Danny Sluys, Greet Stappaerts, Peter Smekens, Bruno Snelders, Luc Surmont, Sam Tiest, Thibaud Van Agtmael, Jef Van Beurden, Lise Van Camp, Inge Van Den Brande, Wendy Van Eyck, Yannick Van Gestel, Els Van Heurck, Victor Vandyck, Marina Verhoeven, Theo Verschooten, Marc Verschuere, Toon Waroux, Sara Weyns, Werner Wuyts, Floor Wyns, Mohammad Yousouf Madadi.

SPECIAL THANKS, too, to the lenders; the referees of the essays; SB BOF Decor Atelier; Green Department, City of Antwerp; Preservation and Management, Antwerp Heritage Institutions; University of Antwerp; MAS (Museum aan de Stroom) & Els De Palmenaer, Thomas Hendriks, Pascale Obolo and all collaborators to the public program: Yao Issifou, Sarah Agyemang, Omar Ba, Lies Busselen, Judith Elseviers, Ruth Felter, Billy Kalonji, Stef Mabo, Benedicte Moussa, Steve Nzitunga, Souleymane Ouattara, Acces Global vzw, Mirandolo, Sérine Mekoun, Kabeya Bitshilualua, Primrose Ntumba.

For the acquisition of works for the collection, the Middelheim Museum enjoys the support of the Middelheim Promotors in addition to: Ackermans & van Haaren; Argo Law; Art Secure by Vanbreda Risk & Benefits; BASF; BNP Paribas Fortis; bold architecten; CMB (Compagnie Maritime Belge); Cordeel; Delen Private Bank; Deloitte; DEME; Grant Thornton; Hubo; inno.com; KBC; Laurius; Leasinvest Real Estate; L.I.F.E.; Mathieu Gijbels; Pamica; Port of Antwerp; SipWell; Soudal.

EXHIBITION

Curator: Sandrine Colard
Exhibition team: Pieter Boons, Ian Coomans & Louis Van Broekhoven
Middelheim Museum
Middelheimlaan 61
2020 Antwerp — Belgium
Tel. +32 3 288 33 60
middelheimmuseum@stad.antwerpen.be
www.middelheimmuseum.be

PUBLICATION

Editorial direction: Pieter Boons, in collaboration with Sandrine Colard and Veerle De Laet
Photography: Léonard Pongo, unless otherwise stated
Graphic design: La Villa Hermosa, Brussels
Authors: Nabilla Ait Daoud, Herman Van Goethem, Pieter Boons, Sandrine Colard, Filip De Boeck, Yala Kisikudi, Sorana Munsya & Léonard Pongo, Bas De Roo, Sara Weyns
Translation & copy-editing Dutch/English edition: Mark Van Steenkiste (D), John Eyck (E), Anne Losq (F)
Translation & copy-editing French edition: Anne-Laure Vignaux

© 2021 by Leuven University Press / Presses Universitaires de Louvain / Universitaire Pers Leuven.

Minderbroedersstraat 4, B-3000 Leuven (Belgium).

All rights reserved. Except in those cases expressly determined by law, no part of this publication may be multiplied, saved in an automated datafile or made public in any way whatsoever without the express prior written consent of the publishers.

ISBN 978 94 6270 236 3 (hardcover)
eISBN 978 94 6166 394 8 (Dutch/English)
eISBN 978 94 6166 395 5 (French/Dutch)
<https://doi.org/10.11116/9789461663948>
D / 2021 / 1869 / 4
NUR: 644

The free e-book (Dutch/English) is published with the support of the KU Leuven Fair Fund for Open Access.



middelheim
museum



Vlaanderen
verbeelding werkt

