



PROJECT MUSE®

Interviews des artistes / Interviews met de kunstenaars

Published by

Colard, Sandrine and Pieter Boons.

Congoville NL/FR: Des artistes contemporains sur les traces de la colonisation. Hedendaagse kunstenaars bewandelen koloniale sporen.

Leuven University Press, 2022.

Project MUSE. <https://muse.jhu.edu/book/100151>.



➔ For additional information about this book
<https://muse.jhu.edu/book/100151>

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 gaiement 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 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?*

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 stereotypen 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 apartheidsregime; 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 publique 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 *Lushois*, 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 en 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 muziekbond 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, besef je dat er zich misschien andere dingen en gedachten zouden kunnen aangediend 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 besef 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 artistiek 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

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,

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

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 ongreepbaar 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 'samenhang' 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 vindingsrijk 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 zwartheid 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 zwartheid 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 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.

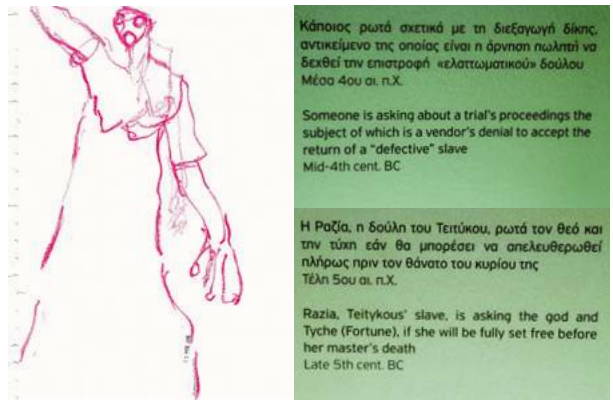


FIG. 5, P. 253

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 erfgoed site *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'importantes pièces 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 « icones » 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 'iconen' 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 ?

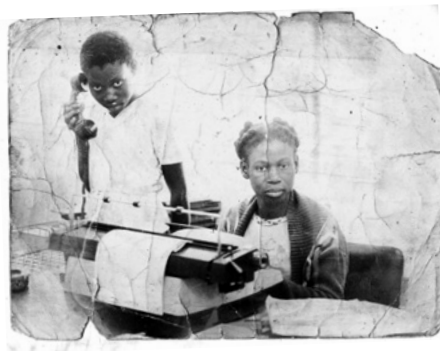


FIG. 6–7, P. 254, 255

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 historische 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 en par l'exploitation continue 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 verrat 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, Bongsi 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, Bongsi 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).

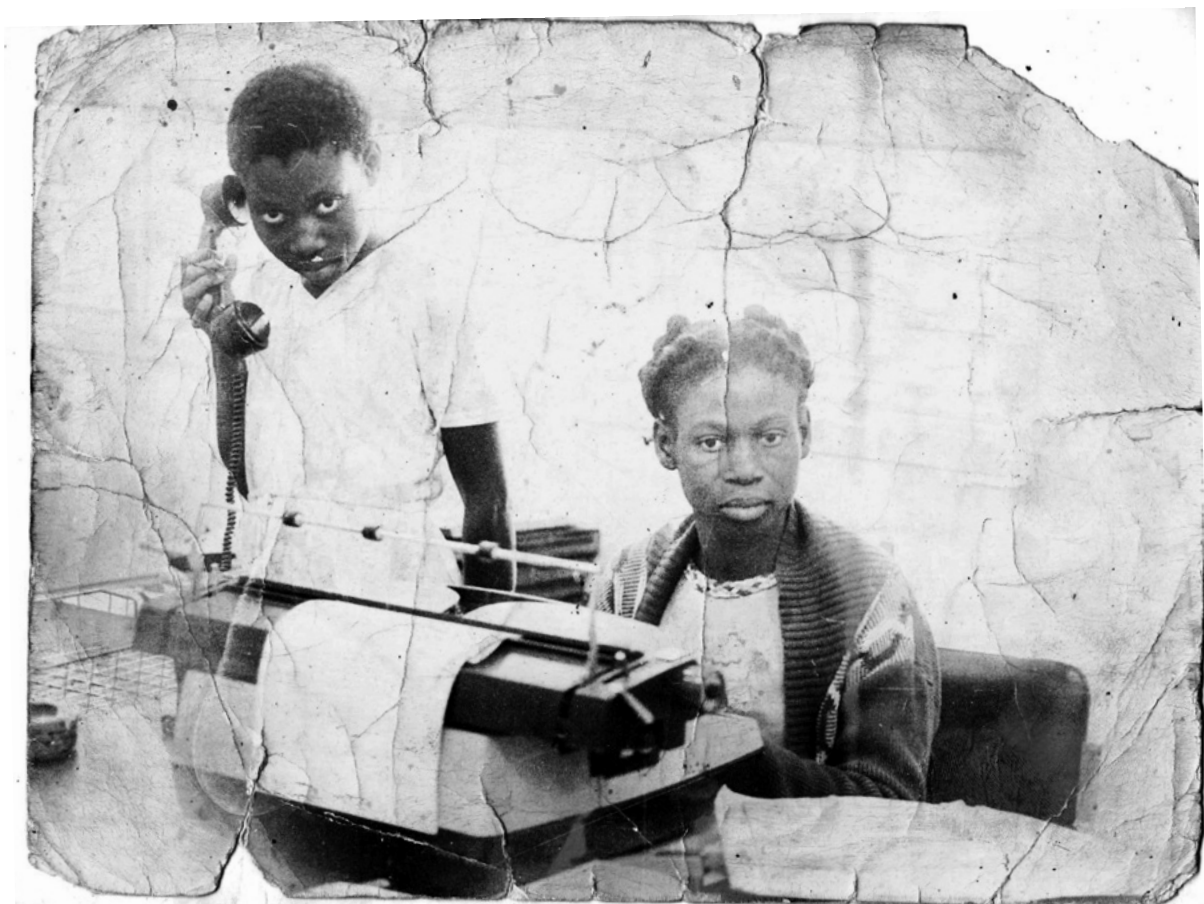


Photo de famille tirée des archives personnelles
de Jean Katambayi, Lubumbashi, 1970-1990
(© Collection privée Jean Katambayi).

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).



