



PROJECT MUSE®

Congoville : Un flâneur noir dans la ville postcoloniale /
Congoville: een zwarte flâneur op pad door een
postkoloniale stad

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>

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

ESSAIS

ESSAYS

Sandrine Colard

Congoville:
Un flâneur noir dans
la ville postcoloniale

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

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

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



FIG. 1, P. 97



FIG. 2, P. 97

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

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

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

FIG. 1, P. 97

FIG. 2, P. 97

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

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

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

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

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

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

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

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

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



FIG. 3, P. 98

FIG. 3, P. 98

Une archéologie de Congoville

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

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

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

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

Een archeologie van Congoville

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



FIG. 4, P. 98

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

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

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

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

FIG. 4, P. 98

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

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

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

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

11 De schatting van 80.000

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

15 Op. cit., 9.

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

Quinze artistes contemporains au Middelheim

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

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

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

16 Op. cit., 9.

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

Vijftien hedendaagse artiesten in het Middelheim

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

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

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

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

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

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

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

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

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



FIG. 5, P. 99

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

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

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

FIG. 5, P. 99

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

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



FIG. 6, P. 100

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

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

FIG. 6, P. 100

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



FIG. 7, P. 100

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

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

FIG. 7, P. 100

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



FIG. 8, P. 101

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

22 Slechts 1 procent van de hele museumcollectie wordt tentoongesteld.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



FIG. 9, P. 102

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



FIG. 10, P. 102

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

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

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

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



FIG. II, P. 103

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

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

FIG. 9, P. 102

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

FIG. 10, P. 102

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

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

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

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

FIG. II, P. 103

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dans un article récent dont le titre était emprunté à un dessin précoce de Kara Walker, Zadie Smith se demande: « Que voulons-nous que l'histoire fasse de nous²⁴? » En s'opposant aux faux fuyants continuels face aux questions embarrassantes qui ont trait à l'« héritage partagé²⁵ » de la Belgique et du Congo, *Congoville* a cherché à poser les questions suivantes: quand nous renonçons à toute conscience historique de la genèse impérialiste, des bâtiments et monuments de nos villes au nom de la préservation de briques et de pierres, à

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

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

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

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

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

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

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

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