

CONGOVILLE

**CONTEMPORARY
ARTISTS TRACING
COLONIAL TRACKS**

**HEDENDAAGSE
KUNSTENAARS
BEWANDELEN
KOLONIALE SPOREN**

CONGOVILLE

CONTENTS

	FOREWORDS	4
	INTRODUCTION	II
ESSAYS		
	Sandrine Colard	
	Congoville: A Black <i>Flâneur's</i> Path through a Post-Colonial City	28
	Filip De Boeck	
	Congoville–Putuville: Mirroring Models and Beyond in the (Post)Colonial World	64
	Nadia Yala Kisukidi	
	In Congoville, the “Belgian-Negros” Never Saw the Light of Day: Travelling (Back) in Time	82
	Bas De Roo	
	Masters in Colonization? The Colonial College of Antwerp and Its Legacies (1920-1960)	
	Sorana Munsya & Léonard Pongo	
	Congolese Resistance to Belgian Africa? The Colonial College of Antwerp (1920-1960)	113
EXHIBITION		161
	About the Artists	209
	Artist Interviews	219
	POSTFACE	259
	ABOUT THE AUTHORS	265
	COLOPHON	271

INHOUD

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

At the beginning of the current legislative period, the Antwerp municipal government expressed the wish and aspiration to make the city into an open history book, one in which the city's history and genesis could be seen and read to their utmost in the streetscape. Instead of allowing monuments and landmarks to slip away as street elements that are no longer recognized or understood, we hope to bring them to the public's attention and to open them to their gaze and inquiry.

In so doing, our museums also have a role to play: By standing firmly with both feet in today's world, reaching out, and looking for connections with the public who inhabit and visit our city today, museums are able to play a role in marking the pages of that history book. In a dynamic way, moreover, via an experience that captivates and stimulates the visitor, they can provide access to comprehensive and at times complicated information.

In recent years we have seen ever broader social attention grow for dealing with the remembrance and representation of our colonial past. 2020—the year that marked the sixty-year-old end to Belgium's colonization of the Congo—promised to add momentum to that process. Internationally, it proved to bring about a new acceleration and intensification of this awareness. Museum collections, and monuments and buildings, too, are at the focal point of heated discussions. In that regard, Antwerp does not in any way stand alone:

In fact, in all European countries that possessed overseas colonies or were occupied by Nazi Germany, public debates are taking place concerning these sensitive

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

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

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

topics. [...] For now, the first lesson is that looking away makes no sense in these abrasive matters. They demand an open outlook. We must offer context and enter into dialogue with one another more frequently.⁰¹

This is no simple situation, but there is also an opportunity: As a society, we are awake to what we convey to coming generations.

For the Middelheim Museum, this means becoming aware of the history of the Middelheim grounds as connected to Belgium's colonial past. One hundred years ago, on the spot where the museum is now, the Colonial College was established. What are museum grounds now were the training grounds for its students until the Second World War. From 1920 to 1960, this school would play a significant role in the colonial system. As a protected heritage site, the building, which now houses a campus of the University of Antwerp, makes up part of the immediate surroundings of the museum park yet today.

However, it also signifies ways of thinking in terms of the particular history of the museum and the exhibition: What perspectives on international art from the past decades can be found here? For this observation the museum has consulted with many partners, working specifically with contemporary artists. They offer us new insights not only for our society today but also for history. To be able to study these, we must after all "continually take up the questions anew",⁰² as Rector Herman Van Goethem of the University of Antwerp puts it. A selection of these artists has been brought together by the guest curator Sandrine Colard in a

01 Ben De Vries, "Umstritten, gecontesteerd, controversé, sensitive: Beladen Erfgoed in een Europese context", in: *Beladen erfgoed, een ander licht op onze geschiedenis*, Journal of the Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed Nederland ([Netherlands] Cultural Heritage Agency), 1 (February, 2019): 4-7; here, pp. 6, 7.

02 Herman Van Goethem, introduction for the 'Ronde van Antwerpen' [Antwerp roundtable], a symposium organized by the MAS [Museum aan de Stroom] on May 19, 2019, in the auditorium of the University of Antwerp, Middelheim Campus.

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

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

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

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

unique exhibition: *Congoville* will open in the spring of 2021, in the Middelheim Museum as well as in the buildings of the former Colonial College, now the University of Antwerp. The artists not only make visible the traces of the colonial past, interwoven with those of the Middelheim site. They charge the site, moreover, with new meanings and new possibilities.

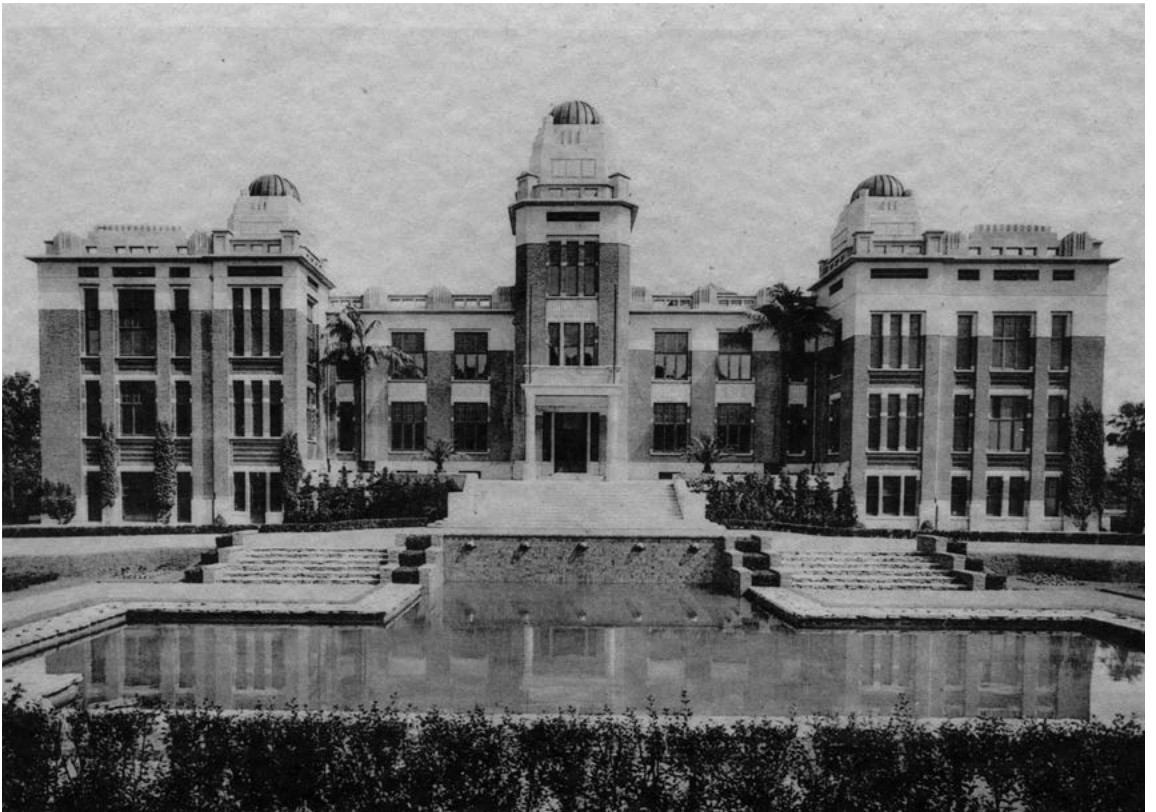
Substantiated with targeted scholarly research, the exhibition and this publication intend to make a contribution to the thinking about this current topic, in a nuanced way, and in addition to the many other voices in the debate. That is how the museum—together with the guest curator Sandrine Colard, with the artists in the exhibition, with the authors of this book, and with the many partners involved in both projects—contemplates the heritage of tomorrow. In this way the city's history, in addition to its traces preserved in our heritage, can function as a catalyst for new perspectives on the future.

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

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

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

Postcard of the Colonial College in Antwerp, ca.1935
(Private collection Bob Vermergh, Antwerpen; Photographer unknown).



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

Around 2010, in the Royal Belgian Film Archives, I found a short film by H el ene Schirren from 1939, called *Sous l'Etoile d'Or* (Under the Star of Gold), which had been mistakenly given the label "Tervuren". It is a promotional film about the Colonial College of Antwerp. Never would I have expected that I myself, as the rector of University of Antwerp starting in 2016, would be moving into that sumptuous building.

In the meantime, I have looked with astonishment at a world that I only gradually came to know. That process has been alienating, not least of all because I have been teaching Belgian political history since 1990. You cannot study everything, and a day does have only 24 hours, but when I look back I can only be astonished at my manifest lack of attention toward a country like Congo and its people, to which Belgium is so strongly connected. It makes me question myself, as well as the world I grew up in.

As a student of contemporary history (1979-1983), I did not come into contact with African history or any problematizing of colonialism. That was just not part of our training. I encountered Congo very briefly in the textbook by Theo Luykx that we had to study, and that was it. It was only many years later that I ended up on the topic via a narrow byway, as a result of my attention to the world's fairs held in Antwerp in 1885, 1894, and 1930, as well as the Brussels Expo '58. In the publications concerning those events, Zana Etambala and others devoted excellent contributions to the 'exhibiting' of people of African descent as well as Native Americans.

Meanwhile, I enter the former Colonial College every day. There, on the front of the building and on the entrance

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

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

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

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

to my office, a star from the colonial flag is still emblazoned. My office is located in a part of the former gymnasium. Gymnastics constituted a large part of the rigorous training that had quite a lot of military features. Buildings are full of history. Just who could have cartwheeled through my office? In this book, Bas De Roo's contribution has taught me that Louis Rwagasore, the subsequent prime minister of Burundi, was one of the few of African descent students at the Colonial College. It went along with the actual apartheid that permeated the Belgian Congo policy.

I also learned how to look more closely at the film *Sous l'Etoile d'Or* in the intervening years. A short sequence shows a professor who is examining a number of skulls with some students. We are in 1939. There is little doubt that the students were being initiated into racial ideology and given to understand that blacks made up a different race, inferior to the white men who were supposed to steer the colony with a firm hand.

In the end, the topic of colonial history has generated perspective for decolonizing our thinking. Being rector, you get to experience exceptional things. Recently, in the very office of the erstwhile Colonial College, I had an intense conversation with Juliana Lumumba, the daughter of Patrice, about what my university might mean in the this emancipatory movement touching the core of our thinking about human rights. I also met with AYO, the African Youth Organization, an impressive Antwerp student association that is involved with Black History Month, among other things. Though the corona pandemic has put a number of

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

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

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

initiatives on hold, like the great project that led to this book, these delays will not be permanent.

Furthermore, perhaps we can add new perspectives to the concept as well. I write these words in June 2020, at a moment when the world is reacting with outrage to the death of George Floyd, yet another black life taken as a result of police violence in the United States. And now this scandal has also reached Belgium, resulting in the final verdict on Leopold II: He was not the kind of person we can honor any longer with street names and monuments. Will a reversal come about after all in the manner in which discrimination takes shape both consciously and unconsciously in our society? I am listening in awe and with respect to the many black voices in this great debate, who are deliberately and distinctly showing which way we still must travel.

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

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

Pieter Boons

INTRODUCTION

INLEIDING

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

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

An imposing Art Deco building stands next to the Middelheim Museum. Today it is the flagship of the University of Antwerp's Middelheim Campus, but at one time it was Belgium's Colonial College. As museum visitors or staff, we often pass it by too quickly, perhaps without realizing this remarkable building used to be a central pillar for the Belgian colonial administration in Central Africa. Those who stroll around the site a little longer soon find a colonial-style villa, overgrown monuments, empty pedestals, and names of Leopoldian pioneers chiseled into stone. Yet not one word of explanation, as if history has condemned this once so essential school to oblivion.

The exhibition *Congoville* came about as a result of unlocking this hidden archive. What do these traces from the past mean today? For whom are they visible? How can we understand them? What should we do with them? What relationship does the Middelheim Museum have with the former College? Do we share more than just coincidentally being neighbors? More than a name? What is the colonial legacy of this landscape where we find ourselves? Starting with these questions, the curator Sandrine Colard brought artists together to make a complex and multifold past, present, and future visible.

Framing the contributions to this book, this introduction sketches the context in which this unique exhibition came about. It also introduces the texts written by four different authors, which intersperse the interviews in which contributing artists describe their newly created works.

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

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

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

Middelheim

In the vernacular, the name ‘Middelheim’ covers many meanings: It is a historic park, an open-air museum, a university campus, a hospital, a jazz festival. As a museum for contemporary art, we therefore make up part of a broader cluster of institutions, sites, narratives, and memories.

The public park Middelheim came about in 1910, when the city of Antwerp purchased the grounds. In 1920, Antwerp’s Louis Franck, the minister of colonies and art collector, established the Colonial College in his hometown. On an empty parcel next to the Middelheim Park, he had erected a school building that made Antwerp into the administrative nursery for future colonial officials. Today, the former school is an important administration building for the University of Antwerp: The colonial villa houses human resources, and the main building accommodates the rector’s offices. The text in this book by Herman Van Goethem, rector of the University of Antwerp, describes what it means for him to work every day on the grounds of this burdened legacy.

In 1950, the Middelheim Museum was founded around the castle where the document establishing the Colonial College had been signed and sealed thirty years earlier. For ten years the museum and school would exist side by side, until the latter lost its role after Congolese independence and was mothballed in 1961. Strictly speaking, the museum and college had little to do with each other. And yet, even the museum bears a colonial legacy. In seventy years time, for example, it did not purchase a single work by an African art-

Middelheim

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

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

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

ist, and only once—with Kader Attia, in 2014—did it present a solo exhibition of an artist with African roots. Blind spots thus mark both its exhibition history and its collection policy.⁰¹ Other traces are however quite visible, such as the disputed statue of Baron Dhanis, the vice governor-general of the Congo Free State, which landed in the museum’s open-air repository from the Colonial College’s garden.⁰²

In order to fathom the museum’s quiet coloniality, fundamentally new and additional research is necessary. With the *Congoville* project, we specifically took the uncomfortable neighborly relationship between the Middelheim Museum and the former Colonial College as the starting point for questioning the broader concept of ‘Middelheim’ and its loaded history. The projects agency Geheugen Collectief was commissioned to unearth the history of the Colonial College. The historian Bas De Roo investigated the school’s archives at the Federal Bureau of Foreign Affairs in Brussels and drafted a report to inspire the artists. Today, 100 years after the opening of the Colonial College, this text is perhaps the first scholarly study that explicitly outlines the underexposed history of the school. This book contains a shortened version of this report, which untangles Belgium’s so-called civilizing mission throughout the history of the institute.

With the *Congoville* project, the Middelheim Museum is thus explicitly stepping outside its strict, geographical borders and means to openly address a past to be shared more widely. Today, this is needed more than ever. Becoming historically aware is crucial for a contemporary, diverse city. The contributions from Antwerp’s Councillor for Culture

01 Since 1950, the exhibitions at the Middelheim Museum have been concentrated primarily on Western artists. This focus translated into purchases from artists for the museum’s core collection as per the following distribution: Africa 0%, Europe 90,2 %, America 5,7 %, Asia 3,7 %, Oceania 0,4% (figures from 2018).

02 In the open-air repository, objects are stored from the museum’s collection as well as from the municipal public art collection (collectie Kunst in de Stad). Like most monuments in Antwerp, the fragments of the Baron Dhanis monument are part of the collection Kunst in de Stad and are stored in the Middelheim Museum for security reasons.

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

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

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

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

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

Nabilla Ait Daoud and from Museum Director Sara Weyns situate the importance of this exhibition for Antwerp and for the museum as an organization within a broader municipal and institutional context.

For humanity⁰³

To this very day, the colonial past wanders around in our language, perceptions, culture, scholarship, landscape, and conceptualizing. Although, for the most part, an end has come to colonialism—literally the establishment of settlements in far-off regions, frequently out of commercial considerations—coloniality still continues to affect existing power structures. Moreover, imperialism, the mainspring for colonialism, is still a harsh reality of military, political, economic, social, and cultural domination.⁰⁴ In this regard, ‘race’ plays a key role.

The notion of European superiority was indeed pivotal in establishing and administering colonies. In the process, skin color effectively became *the* criterion by which a distinction could be made between the ‘civilized Westerner’ and the ‘primitive Other’. The Congolese philosopher Valentin Mudimbe aptly describes how the concept of ‘Africa’ was invented as a racial reality in which European nations were able to mirror themselves.⁰⁵ In this way, they could create their identity as ‘rational’, ‘developed’, ‘modern’, and ‘scholarly’ over and against an ‘emotional’, ‘wild’, ‘traditional’, and ‘superstitious’ Africa. In Belgium, too, colonial self-glorification was consistently propagated via education,

03 “Voor de mensheid”, the inscription on the empty pedestal for the Baron Dhanis monument, University of Antwerp’s Middelheim Campus.

04 Edward Said, *Culture and Imperialism* (New York: Vintage, 1994).

05 Valentin Mudimbe, *The Invention of Africa* (Indianapolis: Indiana University Press, 1988).

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

Voor de mensheid⁰³

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

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

03 Opschrift op de lege sokkel van het Baron Dhanis-monument, Universiteit Antwerpen Campus Middelheim.

04 Edward Said (1994). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.

05 Valentin Mudimbe (1988). *The Invention of Africa*. Indianapolis: Indiana University Press.

media, church, art, and (world) exhibitions. As such, Belgians learned to view themselves as the ‘white’ carriers of a civilizing mission who had the moral obligation—in emulating Leopold II and his successors—to save the ‘black’ people of the Congo (and, later on, Ruanda-Urundi) from so-called Arabian slave dealers, disease and ignorance.

In today’s Europe, this colonial way of—often unconsciously—looking at the world continues to give shape to reality. In her book *White Innocence*, the Dutch anthropologist Gloria Wekker distinctly describes the lack of sustained white self-criticism.⁰⁶ While racism remains a painful reality for so many people, many white individuals indeed consider themselves to be ‘not racist at all’ and describe themselves as ‘open-minded’. This contrast is remarkable. According to Wekker, race is still quite firmly anchored in our ‘cultural archive’. As a storage place for ideas, thoughts, and feelings that often arose in the 19th century, this archive confirms time and again apparently self-evident racial distinctions, putting a stamp onto nations and individuals. Ignorance about the colonial past, according to Wekker, contributes strongly to the perpetuation of everyday racism in our society. That is why today, 60 years after the independence of Congo, it is of vital importance to face our colonial past.

Decolonization

In a city like Antwerp, more than half the population has a migrant background. Despite their proportionally high level of education, Belgians whose parents came from

06 Gloria Wekker, *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race* (Durham, NC: Duke University Press, 2016).

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

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

Dekolonisatie

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

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

Congo, Rwanda, or Burundi are systematically confronted with discrimination – in, for example, the labor market. In recent years, voices from the African diaspora have therefore increased in the public debate around race and racism. In the process, ‘decolonizing’ has been positioned front and center as a method for dismantling stubborn power structures.

In and of itself, decolonization—getting rid of colonial domination—is not a new concept. In most African countries, the decolonization movements of the 1950s and 1960s led to official ‘independence’. Yet the present quest for ‘decoloniality’ contains a more sustained theoretical critique and is often accompanied by a call for decoupling in which the potential for a radical break with the past is analyzed.⁰⁷

In the meantime, the decolonial project has also entered the worlds of art and culture. Doing so, artists and institutions actively seek out a redefinition of the ‘international’ and the (white, male, Western) ‘canon’ in order to reorient the sector. Museums make use of decolonization as a *modus operandi* to break through dominant hierarchies and to make room for a multifold perspective. Not an easy task. Decolonization is difficult to fathom, let alone achieve. Should decolonization not have the chance to establish itself beyond a limited, one-off project, it may risk becoming a new buzzword. *Congoville* is an initial step for Middelheim Museum in questioning its own position, privileges, and power on different levels. Both in their work and in the interviews, each of the participating artists reflects on decolonization in their own way.

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

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

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

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

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

Congoville

The Middelheim Museum consciously recruited an external curator so as to give this project shape from a multiplicity of voices. First and foremost, *Congoville* is therefore the brainchild of the New York-based art historian Sandrine Colard. With Bas De Roo's report in hand as a starting point, she literally marked out a number of trails across the landscape that interweave the museum with the former Colonial College.

Given her expertise in colonial photography, Sandrine Colard explicitly investigates which elements define the current conceptualization of Congo and black people in Belgium. She describes how many of these elements are hidden in plain sight—invisible and transparent, and yet palpably present. Congoville is a collective term for both the physical and mental traces from a colonial past—for propaganda films and photos, travel narratives, and monuments, but also for imperialist myths that black inhabitants of Belgium bear on their bodies as well. Congoville is a collection of blind spots and stumbling blocks that stubbornly evade our sight, like a ghost that tenaciously roams around among our ideas, images, and bodies, like a shadow sowing inequity.

For the exhibition, Sandrine Colard invited artists to visualize these cultural traces of memory, to augment them, to call them to account, contest them, transform them, dream them away. Open and accessible to the public in the Middelheim Museum, *Congoville* examines the notion of archiving, preserving, and transmitting in situ.

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

Congoville

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

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

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

If *Congoville* were an archive, how does it lock us up, but how can it also set us free? How can the past become a question for tomorrow as well as carry in itself the promise for a different and better future?

o8 Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, tr. E. Prenowitz (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

Archive Fever^{o8}

Just like photography, the archive is an apparatus for power. What is (and is not) archived, how material is classified, and who has access to certain archival records are political, not merely technical decisions. In the talks and interviews with the artists from *Congoville*, these issues are clearly tangible. Many of them derive inspiration from official and unofficial archives, even as simultaneously they actively call 'the' archive into question.

From a position that questions the structure and the function of archival documents, the artists attempt to achieve another kind of archive—sometimes by literally organizing objects in an alternative way (Zahia Rahmani and Pélagie Gbaguidi), sometimes by putting together a new archive (KinAct Collective), and sometimes by having a personal association or organization of data occur in their work (Ângela Ferreira, Kapwani Kiwanga, Sven Augustijnen, and Hank Willis Thomas). In this way, new connections emerge between elements that the archive kept nicely separated at first, and new categories for interpretation come about. What results are artworks that invite us to visualize history in another way, so that new possibilities are opened for a truth that goes beyond what is most visible.

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

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

Archive Fever^{o8}

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

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

According to the Nigerian curator Okwui Enwezor, the *archival turn* in the contemporary art world is a strategy against (willful) memory loss.⁰⁹ Artists pull things back from oblivion by feverishly diving into archives—official archives of institutions and state structures as well as personal archives, and cultural archives that are hidden in the landscape, architecture, aesthetics, or language. In this way, the archive becomes a place not only where traces disappear and sources die but also where recollecting and regenerating can arise. Both the works in *Congoville* and the essays in this book can be read as an attempt at critically suturing together present and past, at taking care of wounds on the way to the future.

Métissage

The exploratory research of Bas De Roo led to a surprising discovery in the archive of the Colonial College. It was here that, on October 6, 1950, the poet and politician (and subsequent president of Senegal) Léopold Senghor gave a lecture for students and professors. He was one of the only three African speakers ever to be given the floor. As an important theoretician of *négritude*,¹⁰ Senghor belonged to a group of influential francophone African intellectuals who wanted to cultivate a new black and Pan-African consciousness. But it is perhaps no surprise that Senghor was allowed to give a lecture to future colonial officials. In his writings, he criticizes colonization in a rather indirect way and often attempts to seek out opportunities for interactions between Europe

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

10 The concept of *négritude* was introduced at the end of the 1930s by the poet Aimé Césaire from Martinique. For Léopold Senghor, the term refers to an ensemble of cultural values in the black world. *Négritude* arose as a reaction on the part of young black literary intellectuals against the political, economic, and also cultural repression of white colonizers (source: DBNL, i.e., Digital Library for Dutch Literature).

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

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

Métissage

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

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

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

and Africa. For more critical voices in the movement, he was therefore often considered ‘too white’.

Yet, in her contribution, the Congolese philosopher Nadia Yala Kisukidi frames Senghor's lecture within a more welcoming vision on his work. In his lecture, by way of thinking through African language and poetry, Senghor appears to invite the students to go against a system of colonial domination. He seems to want to inspire them to transform the ‘Western’ civilizing mission into a more cosmopolitan project and create a new ‘Negro-Belgian’ society. Within this utopian concept, *métissage*, or the mixing of ‘races’, can be seen as a way to construct a new society, based on multi-culturality and mutual cultural mixing. He uses his argument for African literature as a political instrument to initiate a society (even if it was only one in theory) that resists the racial/colonial structures of European nations. What if there were no such thing as white or black? Kisukidi's text is a rewarding way of finding a shared perspective under conditions of increasing polarization. This vision, she believes, is what also occurs in the *Congoville* exhibition.

Putuville

In his essay, the Belgian anthropologist Filip De Boeck also talks about an archive of traces from the colonial past. As he puts it, we all have a ‘Congoville’ in us that determines the image of ourselves and the Other. In this regard, he uses the term ‘we’ consciously as an uncomfortable word that comprises both the colonizers and the colonized, their children and grandchildren. Are ‘we’ not in fact inevitably connected

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

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

with one another by a brutal history that we together have to take further with us?

De Boeck juxtaposes Congoville with an equally significant Putuville (*putu* is Lingala for Europe). Just as the image of Congo is still constituted from an often invisible archive of traces, feelings, and ideas, the image of Europe is also created from a history that is deposited in complicated layers in the body and the soul. Putuville is the name for the many ways in which people in today's Congo imagine a Europe. Putuville and Congoville stand in a complicated relationship towards each other.

For De Boeck, it is first and foremost artists who examine how and where these two imaginary cities come in contact with each other—yet also leave each other behind. From the nearly impossible nature of their daily existence, contemporary Congolese artists indeed often know how to suture the rip between present and past and how to fill the holes in a collective memory. As De Boeck implies, the exhibition *Congoville* therefore has the potential to be more than an act of decolonization. Breaking through the mirror reality of the self versus the 'Other'—Congoville versus Putuville—can be an initial step in the slow development of a conversation, by way of diverse artistic practices, with and about an inventory of traces from an uncomfortably shared past.

Augmented History

The final piece in this publication takes us back to the direct motivation for the *Congoville* project. Psychologist and cura-

Putuville

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

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

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

tor Sorana Munsya and the photographer and artist Léonard Pongo address Bas De Roo's text that investigated the history of the Colonial College. As Belgians with Congolese roots, whose praxis develops at the intersection of continents, they examine what is made visible in this history and what for that reason remains invisible.

Together, they made a palimpsest that refers to events that played out in Congo during the time the Colonial College was active. Whereas De Roo's inspirational report mainly focusses on Belgian territory, their extra-textual and visual layer lays bare a history of Congolese revolt, among other things. The resistance to colonial domination, which was already present from the very beginning of Belgian colonization, thereby shows that a choice or alternative was always possible.

As cohabitants of Bas De Roo's text, Munsya and Pongo invite us to rethink the familiar ways of producing knowledge via methods that succeed in breaking through the privileges of standardized structures, like 'the' archive or 'the' Western canon. In select fragments and quotes from thinkers who often remained brutally invisible, they give a multiplicity of voices their say. Doing so, they put themselves as authors into the background and thus create, as they put it, an *augmented history* that provides more than what strikes us at first glance. The multiplicity of data and voices that De Roo, Munsya, and Pongo gather allow the reader to read a history of their own.

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

Augmented History

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

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

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

Healing

The contribution from Sorana Munsya and Léonard Pongo is an inspiring example of how ‘we’ can take care of wounds from a shared past which all too often continue to fester in an unequal way. They suggest a possible *modus operandi* that can heal damage from historiography and the archives, without falling time and again for a compulsory notion of progress that elicits a fierce desire for what is new. In their interviews the participating artists, too, answer the question whether art can heal. All of them point to the essential importance of the relationship between artist and audience, yet also to the potential of unexpected affiliations among humans individually, as well as between humans and the cosmos.

Just like the texts in this book, the artworks in *Congoville* enable us to deal with the complexity of history in a different way. An archive is more than a collection of traces that are supposedly reducible to just as many facts. In artists’ hands, archival material becomes an opportunity for making gestures toward reparation that supersede the archive’s inherent power and drive for classification.

The Middelheim Museum makes up part of a landscape full of, a cultural archive of ideas and narratives, a Congoville of myths and bodies. This exhibition is a modest step for us to render visible where we find ourselves now. And to contemplate our relationship to this city and its history. In doing so, the *Congoville* project itself becomes an archive that we will cherish and continue to unlock.

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

Genezing

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

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

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

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

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

ESSAYS

Sandrine Colard

Congoville:
A Black *Flâneur's*
Path through a
Post-Colonial City

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

In the late 1950s, the Belgian colonial information agency produced a few propaganda films portraying Congolese men—and, rarely, some women—visiting Belgium. The temporary and exceptional nature of these stays was evident in the actors being either sailors on leave from ships moored in Antwerp’s harbor, or handpicked notables taking part in a “study trip” under the close scrutiny of the Ministry of Colonies⁰². Looking at this footage today reveals all the alienation of being a Congolese person immersed in Belgium’s self-staged imperial grandeur, all the unchecked violence of the films’ cheerful music and voiceover imposed upon Africans, enlisted into a grotesque pantomime. Among others, repetitive sequences in these films included a salute to the statue of King Leopold II (FIG. 1), even though the monarch’s regime in the Congo was one of the deadliest in the world’s imperial history. It also comprised wreath-laying at the Tomb of the Unknown Soldier and colonial pioneers (FIG. 2), although the vast majority of colonialism’s victims and of African soldiers forcibly enlisted into European conflicts remains uncommemorated and without a grave.⁰³ The films’ scenarios then usually demanded a solemn memorial tribute at the Congress Column honoring the 1830 independence of Belgium, although for Belgians the independence of the Congolese would remain inconceivable almost until the day



FIG. 1, P. 97



FIG. 2, P. 97

- 01 Teju Cole, *Open City* (New York: Random House, 2011), 145.
- 02 That these trips were not-to-be missed occasions for the creation of propaganda films is due to the fact that the mere presence of Africans on the streets of any Belgian city remained a rarity, even as late as the eve of the Congo’s independence in 1960. Contrary to the French and British empires for instance, Belgian colonial policy extremely restricted the mobility of Congolese to the metropole. In 1953, between only 400 and 500 Congolese lived in Belgium. Zana Aziza Etambala, “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), n° 7, 1993, 26, 85-86. For a historical overview of the Congolese presence in Belgium, see also Anne Cornet, “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* (Brussels: Couleur livres, 2004), 375-400.
- 03 The “Soldat Inconnu” monument honors unidentified Belgian soldiers killed during World War I. The conflict was exported to the African continent, and the European colonial empires heavily relied upon African populations and resources for their war effort. In the Belgian Congo, the colonial

‘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 geësceneerde imperialistische grandeur van België. Even opvallend is de grenzeloze bruutheid die door de vrolijke muziek en voice-over in een groteske pantomime aan de Afrikanen opgedrongen wordt. Zo zie je herhaaldelijk hoe een groet gebracht wordt aan het standbeeld van koning Leopold II (FIG. 1), hoewel diens regime in Congo wellicht een van de meest dodelijke is geweest uit de wereldsgeschiedenis van het imperialisme. Aan het graf van de Onbekende Soldaat en van de pioniers uit het koloniale verleden worden bloemen neergelegd (FIG. 2). De slachtoffers van het kolonialisme en de Afrikaanse soldaten die verplicht meevochten in Europese conflicten, worden daarentegen niet herdacht en

- 01 Teju Cole (2012). *Open stad*. Amsterdam: De Bezige Bij. 179.
- 02 Deze reises waren dankbare gelegenheden om die propagandafilms te kunnen maken, want in het straatbeeld van de Belgische steden waren Afrikanen lang een rariteit, 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.

FIG. 1, P. 97

FIG. 2, P. 97



FIG. 3, P. 98

it was actually granted. Above all, it dictated customized admiration for an unsurpassed Western civilization—from visiting the Rubens House to admiring second-class colonial propagandist representations (FIG. 3). Meanwhile, masterpieces of Congolese art had been raided for decades to enter jealously guarded public and private collections in Belgium, which continue to make the country a prime hub for the African art circuit even now.⁰⁴

Today, though stripped of the cinematic propaganda's fanfare, walking the streets of the former metropole⁰⁵ retains much of the above-described distress and consternation for Belgium's Africans and African descendants, in the face of this barely questioned heritage and its unspoken aftermath. In spite of contemporary Belgium being one of the most diverse European countries, the majority of the general public still blissfully ignores how deep the colonial foundations of their cityscapes run. At the time when this essay is written, the global reach of the 2020 Black Lives Matter movement, the successive knocking down of colonial statues, and the parliamentary decision to create a "Truth and Reconciliation" commission provide an unprecedented sounding board for the long-standing claims of black communities in the country.

An Archeology of Congoville

Since the wave of independence for African nations in the mid-20th century, decolonization has been thought to be a process reserved for former occupied peoples, rather than for former imperial forces.⁰⁶ Yet the profound effects of colo-

army known as the *Force Publique*, counted approximately 17,000 soldiers at the beginning of the war. Moreover, about 260,000 porters, including women and children, were obliged to serve. They suffered from exhaustion, malnourishment, disease, and a lack of military training, and they became the most numerous victims of the war on the continent. After the offensive in the city of Tabora in East Africa in 1916, the death toll of Congolese porters was estimated to be as high as 11,000 people. See Enika Ngongo, "The Forgotten. African Soldiers and Porters of the Belgian Colonial Forces in the First World War", *Journal of Belgian History*, XLVIII, 2018: 1-2.

04 After dodging the question of their colonial origins for years, European museums' African art collections have become the target of heated debates about the cultural plunder that vast portions of their formation entailed and about their moral obligation to reconstitute these objects to their communities of origins. Commissioned by President Emmanuel Macron of France, an in-depth study was co-written by the Senegalese economist Felwine Sarr and the French art historian Bénédicte Savoy in 2018. The report's revelations quantified the large-scale removal of objects from the African continent under colonial rule, and they have had an unprecedented impact—so far, mainly intellectual—on the museums that received these art

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 fundamenten 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.

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

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

FIG. 3, P. 98

nialism upon Western societies and cultures keep coming to the fore,⁰⁷ not least of all in the physiognomy of their cities as well as in the survival of colonially constituted patrimony and monuments, the ideas they stand for, and the populations they continue to impact.⁰⁸ Congoville is the name given to the tangible and intangible debris from the colony, not on the African continent, but still covering 21st-century Belgium⁰⁹: its buildings, monuments, imperial myths, and its African and African-descendant population. It is the recognition that, just as colonization erected physical and mental walls within Congolese borders and psyches, it materialized in Belgium, too, and distilled among its society long-lasting effects.

The city of Antwerp and the larger Middelheim site in particular offer a powerful prism for observing and reimagining the contours of this unseen city. The harbor city of Antwerp has long comprised the Belgian threshold to the Congolese colony. Ships sailed off carrying imperial tools and weapons, minds and people, and colonizers marked their taking of Central African lands by renaming them. Across the sea, Leopoldville, Stanleyville, and more became urban outgrowths of the metropole and celebrations of spaces submitted to conquering figures. When the ships returned, Antwerp became the entry port for these ocean liners invariably named “ville”—Anversville, Albertville, and others. They unloaded an incredible amount of material, commodities, riches, propagandist images and words, and experiences. From them, an unnamed stratum grew out of the Belgian soil, propelled by the accumulating wealth and the history unfolding in the

objects in the West. See Bénédicte Savoy and Felwine Sarr, “Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle” (2018). For an earlier and extensive investigation into the politics of museum collections and questions of restitution between Belgium and the Congo, see Sarah Van Beurden, *Authentically African: Arts and the Transnational Politics of Congolese Culture* (Athens, OH: Ohio University Press, 2015).

- 05 When used in this text, the word ‘metropole’ designates the chief state—here, Belgium—responsible for the colonial occupation of another geographical region—in this case, the Congo.
- 06 Initially, the term ‘decolonization’ was used to describe the political, economic, and cultural transition that previously colonized nations had to achieve in the wake of their independence. In the early 2000s, the concepts of ‘coloniality’ and ‘decoloniality’ were notions chiefly theorized in Latin America by Argentinian thinker Walter D. Mignolo. In recent years, the idea of ‘decolonization’, carried by the world’s black diasporas and minorities, has gained particular momentum in Europe, the United States, and South Africa, especially in matters regarding public spaces and monuments, cultural, and educational institutions. For instance, the “Rhodes Must Fall” movement in South Africa was

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 brandmerkten 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

Congo. Today it persists in the country's cityscapes, urban plans, and street names; in its intact imperial monuments and their oppressive glory; in the multitude of colonial physical and mental relics; in the presence of African populations, in addition to the racial stigmas and violence they still face. Hidden in plain sight, the sprawling avenues of Congoville continue to lie beneath our contemporary society.

Historically, the name "Congoville" was never given to any newly founded city (nor to any steamships). Yet over the seventy-five years of colonization (1885-1960), it progressed unrecognized under the eyes of the Antwerp and Belgian public. In the 19th century, it started to emerge before the eyes of Brussels' inhabitants when they strolled on the Cinquenaire boulevards leading to a new breathtaking arch; when they traversed the 'empire's capital' and its close concentration of colonial government offices.¹⁰ It lived behind the façades of Antwerp's opulent mansions, companies, and warehouses, financed by the thriving business of the port with the Congo (FIG. 4). It existed in the newsstands selling the picturesque Congo postcards and propaganda magazines. It resonated in the vibrant sermons delivered from the churches' pulpits, praising missionaries' civilizing task and calling for congregations' generosity for their 'oeuvres'. Congoville also unfolded in the creation of lavish museums and their ill-acquired African art collections. Finally, Congoville was propagated by way of innumerable commemorative monuments, plaques, street names, and statues, glorifying the occupation of the Congo by Europeans and portraying 'liberated' Africans.



FIG. 4, P. 98

hen een nieuwe naam te geven. Overzee verheerlijkten namen als Leopoldville, Stanleyville... de veroveraars die deze steden ingenomen hadden, het waren de uitlopers van de metropool. Maar de schepen keerden ook terug, en Antwerpen werd de toegangspoort voor oceaanstomers die 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-

a student protest that led to the removal of Cecil Rhodes' statue from the University of Cape Town's campus. In Belgium, after several associations—such as *DecolonizeBelgium*, *De Stoete Ostendoare*, and *Collectif Mémoire Coloniale*—had been fighting for years for the decolonization of public space, the 2020 global wave of the Black Lives Matter movement reignited their claims and achieved removal of several Belgian colonial statues.

07 In Belgium, a pioneering study about the cultural impact of the Congolese colony on Belgium was edited by Vincent Viaene, David Van Reybrouck, and Bambi Ceuppens, i.e. *Congo in België. Koloniale cultuur in de metropool* (Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2009).

08 The most extensive research about the colonial monument problem in Belgium has been authored by Matthew Stanard, *The Leopard, The Lion, and the Cock. Colonial Memories and Monuments in Belgium* (Leuven: Leuven University Press, 2019). A photo documentary on these colonial monuments by Jan Kempenaers became the subject of a 2019 exhibition in the Mu.ZEE in Ostend. Retrieved from www.muzee.be/fr/muzee/1211501/monuments-coloniaux-en-belgique-jan-kempenaers, accessed on March 2, 2020.

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*

Today, the remnants of this half-submerged metropolis exist under the eyes of some 80.000 people of Congolese descent living in Belgium, passed through every day by all the Africans and people of African descent sharing with them the experience of imperial and racial oppression.¹¹ The bricks and stones shaping a narrative that intended to honor European imperialists, before falling into their legatee's careless oblivion, are the concrete legacy that daily recalls a story of exploitation, humiliation, and abuses to contemporary black city dwellers. To them, coining "Congoville" can be an empowering act, one that derives from a long-established Congolese convention of naming, in order to express their own collective memory of colonialism. In the Belgian Congo, the monikers assigned to colonial officials was a way for Africans to weave and translate "their observations into names, which became not only the local identities for individual Europeans or groups of Europeans but also semantic and political codes, which now informed and showed their perceptions, interpretations, and understandings of colonialism (...). Rather than letting Belgian officials have all the powers to silence their voices, Africans assigned meanings and significance to events and situations affecting their lives."¹² Today, reclaiming the forced labor, exploitation, and endurance that went into building and enriching the Belgian cityscape, the heirs of the erstwhile Congolese sailors or students can bestow this imaginary name of Congoville, now that itineraries are free and reactions not scripted by any propaganda office.

- 09 See Ann Laura Stoler, *Imperial Debris. On Ruins and Ruination* (Durham, NC: Duke University Press, 2013).
- 10 Throughout his reign, King Leopold II's vast campaign of public works has earned him the nickname of "Roi Bâtitseur" (the Builder King) and has left an indelible imprint upon Belgium's main cities. Although for the first thirty years of his rule the king self-subsidized these works with his own personal wealth, starting in 1896, the extraordinarily lucrative turn of the Congo Free State's exploitation accelerated his urbanist ambitions, particularly in Brussels. Until the king's death in 1909, the construction of the Arcade du Cinquenaire, the Tervuren Museum, the Japanese Tower, the Chinese Pavilion, not to mention the royal residences in Laeken and Ostend, were part of what the monarch conceived of as "la juste participation du Congo à l'embellissement de notre territoire". See Liane Ranieri, *Leopold II Urbaniste* (Brussels: Hayez, 1973), 24.
- 11 Based on the national register, the estimate of 80.000 Congolese dates from a 2017 investigation and encompasses people from any legal status: Belgian citizens, permanent residents, asylum-seekers, and the undocumented. This number does not include those second generations born to one or two Congolese parents.

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). *Leopold II Urbaniste.* Bruxelles: Hayez. 24.
- 11 De schatting van 80.000

In the Footsteps of the Contemporary Black *Flâneur.se*

Conceived as a walk through the Middelheim site, the exhibition *Congoville* takes the black *flâneur* and *flâneuse* as a guiding principle. As conceptualized by the French poet Charles Baudelaire,¹³ the *flâneur* is a founding figure of Western modernity and modern art. First born in the radically transformed streets of 19th-century Paris before spreading to other European cities, this urban dweller developed a subjectivity nourished by the spectacle of the new metropolis. At home in the cosmopolitan crowds bustling along the newly broadened Haussmanian boulevards and arcades, the *flâneur* reveled in the new cityscapes, while at the same time being its master and its spectator alike. Similarly for Baudelaire, the truly modern artist could only be a *flâneur*, an acute observer of this novel mingling of crowds and commodities, unburdened by artistic tradition. Made a public space in 1910, the Middelheim Park is one of the numerous cradles of the city *flâneur* in Europe. Created as a green extension of Antwerp's city promenade just two years after Belgium officially became an imperial nation, the birth of the site was also synchronous with that of the newborn Belgian colonialist.

Even more sensitive is the fact that since its foundation in 1950, the Middelheim Museum has existed some one hundred meters from one of the sites that would engineer the imperial spirit in Belgium: the Colonial College. Active at the time of the museum's creation, though dormant since the 1960 Congolese independence, the Colonial College had the mission to train the administrative colonial "elite" sent to

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

The total number of persons of Sub-Saharan African descent living in Belgium is estimated to be between 200.000 and 250.000, with people from Congolese, Rwandan, and Burundian descent representing half of them. See: Ilke Adam, Sarah Demart, Marie Godin, and Bruno Schoumaker, *Des Citoyens au racines africaines: un portrait des Belgo-Congolais, Belgo-Rwandais et Belgo-Burundais* (Brussels: Fondation Roi Baudouin, 2017), 41-42, retrieved from <http://hdl.handle.net/2078.1/189843>, accessed March 2, 2020.

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

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.

the Belgian Congo.¹⁴ Today used as one of the University of Antwerp's campuses, this vestige, like the numerous colonial relics in the country, has so far cohabited with the museum and its new host in the same manner that Belgium most often co-exists with its colonial past: in unaware or tactical silence, adopting postures uneasily conciliating notions of heritage preservation and historical objectivity, with occasional outbursts of conscience. By making the site the path of a stroll taken by an actualized, black *flâneur*, by making these historical grounds the object of their gaze and interpretation, the exhibition intends to convert a field of action where imperialism was taught into a springboard for its unlearning.

The artists participating to *Congoville* in Middelheim are 21st-century black *flâneur.se* either revisiting the park or adopting the critical vantage point of historically fantasized or imagined visitors: Paul Panda Farnana or Patrice Lumumba in the streets of Belgium or, in turn, *Aesthetic Observer*, and so on... Taking African and African diasporic artists as guides or *flâneurs*, the exhibition seeks to create a walk through an exhumed and reimagined public space as seen through their eyes. In doing so, the main ambitions of the show are to set the visitor upon a journey for unlearning an imperial story that is still uncritically glorified in the city, as well as to give the city's diverse and black populations the measure of how much of the public space is 'theirs'. By adopting that position, the show seeks to reverse that eminently white and male perspective in which originated the records of the modern urban experience in Europe, regularly at the expense of others' cultures and their commodification.¹⁵ It is to ask, when

14 See Bas De Roo's essay in this volume.

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

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.

one is black and/or female—even *today*—when can one be the Baudelarian “perfect *flâneur*”, for whom “the crowd is his element, as the air is that of birds, and water of fishes”? As a non-white and non-male “minority” moving in public spaces, when is it that an innocent stroll always means “an immense joy to set up house in the multitude”? When does it equal being “away from home and yet to feel oneself everywhere at home; to see the world, to be at the center of the world and yet to remain hidden from the world (...) everywhere rejoicing in his incognito”?¹⁶

Congoville invites artists to act as denizens of the city and its park, questioning and taking possession of past traces, while also projecting new forms of urban and social commonality and commemoration. It invites visitors to look at their city’s public space through these artist-*flâneurs*’ eyes and to recognize it as a place whose past, present, and inevitably its future has to exhume and rethink its post-imperial constituents.

Fifteen Contemporary Artists at the Middelheim

The fifteen artists who participate in the exhibition are Congolese, Africans, and African descendants, or they have developed over the years a long-standing practice and first-hand knowledge about the postcolonial history of the Congo and Belgium.

It is in the Gloriette pavilion near the Middelheim Castle that the Congolese artist Maurice MBIKAYI takes the visitor on a stroll through *Congoville*. The surroundings of

16 Baudelaire, op. cit., p. 9.

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 *flâneurs* 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.

the neo-Classical restored castle and its 'outdoor salon' offer a typically European bourgeois décor that the artist infiltrates. Through his sculptures Mbikayi proposes alternate reincarnations of the traditional *flâneur*. In the 19th-century Belgian metropolis, as in Paris, urban transformations were significantly powered by the industrial revolution, imperial expansion, and colonial trade. Similarly, the heyday of the metropolis' spectacle were the numerous world and colonial fairs that punctuated the life of the imperial headquarters during the 19th and the first half of the 20th centuries. Among others, African cultures became objects of marvel to consume, put on display in 'authentic African villages' and human zoos. In his practice, Mbikayi unveils the imperial foundations of the modern city and its inhabitants' lifestyle.

The Aesthetic Observer (2021), *Mademoiselle Amputée* (2019), and *Princesse Mathilde La Kinois* (2018) are three composite and oneiric statues resulting from the amalgamation of different time periods, places, forms, and identities. With costumes primarily made of computer keys, each of these anachronistic characters are dressed in the recycled waste of 21st-century technology, sculpted into 19th-century style garments. This peculiar fabric connects the role of the African continent—and that of the Congo in particular—as a prime supplier of the raw material exploited for most of the world's technical innovations during the last century. At the same time, it is too often that the continent only benefits from these objects as their cemetery, once they have run the course of their planned obsolescence in the Western world. Mbikayi transforms this refuse into elegant and tailored attires, typical

'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

of the fashion in vogue when imperial expansion in Central Africa was in full swing. These temporal bridges stress the continuum of exploitation between colonial and postcolonial situations, as well as the transition to neo-colonial oppression between modern era and contemporary days. *The Aesthetic Observer* is adorned with what looks like the typical frock coat and *haut-de-forme* hat, but he gives the *flâneur* a twist. With a globe of the world replacing the head and some binoculars the eyes, is what the artist sees through them the long-term result of the era of globalization in the mass of discarded technological waste dumped in Africa today? Or does he foresee the ‘empire going home’, with the migrations of Africans and Congolese to Europe and Belgium during the second half of the 20th century?



FIG. 5, P. 99

Sheltered in the domestic space of the Gloriette pavilion, the sculptures *Mademoiselle Amputée* (FIG. 5) and *Princesse Mathilde La Kinois* give a peek into an interior where two *élégantes* of a different kind are conversing. The first is a handless child and the second the current Belgian queen, Mathilde, but presented as a Kinshasa *belle*. Both subtly disclose the blind spots of the Belgian high bourgeoisie's rise and of its material comfort, and the enmeshed Congolese and Belgian realities developing at the turn of the 20th century. The childlike character's lack of hands is, of course, a painful reminder of the price paid by the Congolese for the rubber boom that incredibly enriched the kingdom's capitalists and the forebear of the royal family, Léopold II; any Belgian royalty's ascendance is therefore also that of a *kinois*.

The sublimation of waste into sartorial elegance links

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.

Mbikayi's sculptures to a long history of fashion as a means of resistance and self-celebration in Africa and its diaspora: black dandyism in segregated America and in Europe, the 'évolués' suit and tie and their wives' impeccable hairdos and dresses in the postwar Belgian Congo and, most famously, the Congolese sapeurs' flamboyant parading of high-end clothing labels. Much more than the frivolous indulgence to which it is frequently reduced, throughout history black dandyism and the beautification of the self has been a powerful and subversive defeat of the violence done to the black body. *Mademoiselle Amputée*'s elegance is leveled against the forced labor and physical mutilation associated with the Congo Free State's rubber boom and with the coltan's artisanal mining by children today; the crinoline-like dress of *Princesse Mathilde La Kinois* furnishes the Kinshasa lady the regal stature and title that she deserves for surviving the chaotic city's streets and the plundering of her country. Elevated on a pedestal, the *Aesthetic Observer* imposes his alluring presence in a public space where he was and still is regularly made to feel unwelcome and invisible. In this case, rather, he is the full-fledged *flâneur*, unabashedly putting others in the position of objects of his own gaze, observing the world with binoculars.



FIG. 6, P. 100

Marking the *Congoville*'s street path further, the visit continues with the Congolese Jean KATAMBAYI's *MM/Afrolampe* (2021) (FIG. 6). The artist creates here a scaled-down, reimagined replica of the house where he grew up in the *cité* of Lubumbashi—formerly known as Elisabethville—and he hangs from its ceiling an imposing light bulb. Within the

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

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

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

FIG. 5, P. 99

greenery of Middelheim Museum, the transposition of a worker's house from the Katanga mining company along with the mesh of the copper wires of its walls connect the leisurely lifestyle of a Belgian public park visitor with the harsh labor and plundering of natural resources involved in the mining in the Congo. Therefore rightfully 'at home' on the Belgian soil—MM are the initials of "Ma Maison," that is, "my house", and also of Middelheim Museum—Katambayi anchors his right of residency by affixing his original address and *matricule* (a domestic registration license) on the façade of the house. He also claims the 'jus soli' for his ancestors, since the *matricule's* number is his mother's, and *MM* equally stands for the initials of both his parents. The sinuous lanes of the park and the rectilinear layout of the camp's streets become intertwined here, and being able to walk the former is made possible by striding along the latter.

Expanding his ongoing series of drawings *Afrolampes*, Katambayi creates a larger-than-life light bulb that fills the house. Just as the appearance of public electric lighting on the streets of European metropolis was an indispensable marker of urban modernity, the industrialization and electrification of Katambayi's hometown were synonymous with progress. The intricate design of the artist's Edison-style bulbs denotes a tension between the invention of electricity as that promise, and its flickering and somber lines, akin to the short-circuited course of the country's history, attest to its 'arrested development'. Continually despoiled of its riches, Katanga's abundance of copper—of which primary use is electric wiring, but also roofing and plumbing—has not been not enough to

40

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 Kinoise* 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 verreikijker.

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

ensure the well-being of its population. Empty of any occupants, the residents of *MM/Afrolampe* seem to have left a house exposed to all weather, in search for greener pastures.

Another sort of dwelling bordering *Congoville*'s street is the *Maison du Chef/Ndaku Ya Makonzi* (2021) by the KINACT COLLECTIVE (Eddy Eketé, Aude Bertrand, Louis Van Der Waal, Precy Numbi, and Charlien Adriaenssens). Referencing the name given to traditional chief's house where colonizers paid tribute to facilitate negotiations, KinAct sends back the poisoned 'gifts' that keep arriving today in the Congo, namely, the mass of polluting refuse that Europe gets rid of on the continent. Called *bilokos*—Lingala for Europe's picked up 'leftovers'—these used cans, plastic containers and bags, and electronic waste—returned to the sender on the *Congoville* boat?—are built into a 21st-century chief's house planted in the sculpture garden. That rot, which is the price of Western comfort, is recuperated to construct a house where visitors can bring objects for making amends—in the shape of personal archives, images, stories, and memories, and so on. The *Ndaku* transitions from a space of colonial power dynamics to one of postcolonial gathering, exchange, and reparations.

Famous for their direct performance acts in the streets of Kinshasa, the members of the KinAct Collective transpose to Antwerp radical 'anti-*flâneur*' figures from the Congolese megalopolis. Exuberant tricksters rather than incognito observers, costumed in discarded objects rather than dressed as fancy dandies, the KinAct Collective masqueraders disrupt the

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

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

park visitor's *flânerie* to mark their presence loudly. Charged with the electric energy of Kinshasa, the performers force upon the visitor uncanny encounters that take them out of their comfort zone. *Homme Cannette*, unsolicited preachers and prophets, or an individual with a metal detector looking for the Congo's riches under Antwerp's soil, all explosively reconfigure the experience of a walk through the park, but also through the city. In a newly commissioned and filmed performance *Toza kaka / On est (encore) là* (2021), KinAct revisits the archival movies of propaganda previously mentioned. The artists give the 1950s Congolese sailors and notables their own physical appearance and costumes and take on their alienation among the present-day colonial ruins in the city of Antwerp.

The long way to the western corner of the Middelheim Museum is flanked by flags that bear no symbols, coats of arms, or names. In brown jute sacks, they signal for the visitor entering the penetration into one of the unseen territories of *Congoville*, as well as the exit toward a large building covered with the same material. An architectural 'elephant in the room', the former Colonial College's founding mission became concealed when it was converted into a campus of the University of Antwerp. Continuing here his work on the "monumental silences" of colonial built heritage in the Belgian public space, the Ghanaian artist Ibrahim MAHAMA proposes to make that camouflage the very subject of his work, by covering up the front façade with his signature stitched jute sacks. The material references the bags used for the transport of African-sourced food and commodities.

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 Ekeke, 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-

Coffee, cocoa, and more have been typical exports of the artist's native Ghana, and the Central African soil's unique abundance—its so-called geological scandal—has enriched the Belgian economy even more. These goods' containers carry with them the memory of a historically—and most often, contemporary—exploitative labor, made invisible by the globalized trade circuits. By masking the building, Mahama questions its tightly woven presence into the urban fabric of the city, and brings to the surface its hidden layers. Blocking the view of the school with dark screens paradoxically teases the viewer to wonder about what is hidden behind it, as well as to question the layers of this historical palimpsest. Placed upon a pedagogical institution, the sacks realize not only a history of global trade but also an epistemology that, similarly to the unequal trade exchanges, has often been synonymous with the imposition of Western systems of knowledge.



FIG. 7, P. 100

Rather than representing nations' emblems, the flags created by Mahama (FIG. 7) are made of the same brown and indistinguishable jute sacks stitched together by hand. Turning these worn out bags into the stuff of flags shows their 'true colors'; it makes visible again the African labour upon which the national grandeur of former imperial powers was built, with Belgium first among them. Planted to create a majestic way into the park, the grandiose proportions of the installation of these flags, flying high and proud, are tarnished by the decrepit aspect of their material, "a manifestation of our 21st-century condition", says the artist, founded on unequal exchanges. The artist states, "flags sometimes

lese megalopolis. Het lijken eerder exuberante bedriegers dan incognito observers, 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 vermeldde koloniale archief films. 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

are supposed to represent the idea of freedom, but they can also be a symbol of oppression.”

17 See Ariella Aisha Azoulay, *Potential History. Unlearning Imperialism*. (London and New York: Verso, 2019).

The two artists occupying the interior of the school—Zahia Rahmani and Pélagie Gbaguidi—present works which precisely dynamite the canons of historiography and education.

In Belgium a country where education about colonial history only starts to be—unevenly—enforced, Pélagie GBAGUIDI makes the former colonial school the site of its teachings’ “unlearning”.¹⁷ Her installation *The Missing Link. Dicolonisation Education by Mrs Smiling Stone* (2017-2021) was first inspired by the 1976 uprising of black students from Soweto, South Africa. Brutally repressed by the police, the event has become the symbol of a revolt against the profound racism and Eurocentrism of education in colonial societies. First presented at the documenta 14 in Athens and Kassel (2017), Gbaguidi here adapts the installation for the Belgian-Congolese context. In the installation, the artist arranges vintage school benches in the former Colonial College’s corridor leading to the historical classroom with the most preserved original features: Congolese wood and a star, an important symbol since the time of Congo Free State, still adorn the space. The progression to this heart of colonial training is interrupted with drawings by the artist hanging from the walls, in addition to archival photographs placed on the tables under tracing paper. Thinly veiled images of violence, abuse, and disciplined black bodies reveal the hidden face of the professed ‘respectability’ of the colonial enterprise, an opinion still widely shared in Belgian society. The favora-

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

ble light in which the colonization of the Congo continues to be seen by the Belgian people is importantly the result of the propaganda to which it was exposed for decades. As an example, Gbaguidi's installation incorporates a 1939 promotional film about the Colonial College, *Sous l'Etoile d'Or*, extolling the virtues of a colonial education and career. Gbaguidi shows how the transmission of an imperial mindset in this school, the dehumanization of black people—like the display of *Le Code Noir*, the French colonies' legal dispositions towards their slaves—are perpetuated by a lack of an active deconstruction of colonial mechanisms nowadays. She wonders "(h)ow might education contribute to purge from consciousness that there exist no under-beings but that the birth of a life is a value in itself. That every human has a right to a cradle."¹⁸

18 Pélagie Gbaguidi 2017. Retrieved from www.pelagiegbaguidi.com/artists/the-missing-link-dicolonisation-education-by-mrs-s/. Accessed November 5, 2020.



FIG. 8, p. 101

Opposing a Belgian historiography that has downplayed for a long time all traces of Congolese struggles, Zahia RAHMANI's *Sismographies des Luites* (2017-2021) (FIG. 8) displays the long and rich history of political and cultural resistance to Western imperialism. It is a sound and video installation looping more than 900 covers, manifests, texts, and portraits taken from not only African but also Latin American, Caribbean, Asian, Oceanian, diasporic, and indigenous periodicals, produced between the the revolutionary currents of the 18th and the end of the 20th centuries, when the 1980 fall of the Berlin Wall marked the advent of a multipolar world. Resulting from extensive, years-long scholarly research, *Sismographies* highlights the extraordinary intellectual and militant traditions that were denied and devalued, which continuously

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 bezoedeld 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'.

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

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 'aferen' 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 bruut werd onderdrukt door de politie, is het symbool geworden voor de revolte 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

justified colonialism. Major male and female writers, intellectuals, activists, and artists are exhumed in this project. Some of the most famous names emerging from these pages are those of Aimé Césaire, Paulette Nardal, or W.E.B. Du Bois, but many more actors of the worldwide anti-imperial struggles are retrieved, and the installation has been expanded to integrate more Congolese contents. Sometimes censored in their day, these excavated journals and magazines are presented here within the very walls of the former Colonial College, a place that ensured and trained its students in the belief of their superior ‘civilizing’ mission. Print culture has played an essential role in the sense of cosmopolitanism and knowledge of the modern world of the *flâneur*. In Belgium, in particular, the sheer number of colonial magazines—*L'Illustration Congolaise*, *Le Mouvement Géographique*, *La Revue Coloniale*, and many more—was crucial in shaping a sense of imperial pride at a distance. By attending to other intellectual lineages—by putting an ear to the ground for other seismic intellectual movements—Rhamani’s piece is a groundbreaking contribution to an epistemic decentering and revision of colonial history.

The two pavilions in the Middelheim Museum, the Braem pavilion and the Collection pavilion, further present alternate commemoratives and monuments.

In the Braem pavilion, a selection of works by the African-American artist Hank WILLIS THOMAS highlights the uncanny and gruesome overlaps that characterize the relations between the city of Antwerp and the Congo. The pieces

46

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 gezeselde 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 Luttés* (FIG. 8) van Zahia RAHMANI de lange

Antwerp, Belgium to Boma/Congo at Dakar, Brabo and the Ivory Tower, and *500 Euros/Ivory Tower* (all 2018) use the particular process of screenprint on retroreflective vinyl. Thomas juxtaposes two images, with the second one appearing only when exposed to the flash of a cellphone's camera. The necessity of a smartphone to see the artworks points not only at our dependency upon technology to experience reality but also at the Congo as the perpetual purveyor of material indispensable to Westerners' comfort—yesterday ivory or rubber, today the coltan in our cellphones. A first interwar vintage photograph shows a mixed group standing on the wharf of the port, but reveals Antwerp's well-known Brabo Fountain when highlighted. Because of the limited Belgian immigration to the colony, historians have noted how today these docks are "important memorial sites to Belgium's colonisation." Especially "in the periods during the two world wars when air travel to the Congo was still a rarity" the vision of these platforms and of the boats coming and going were crucial to keep "the psychological link with the Belgian colony alive."¹⁹ Antwerp's docks were long the metropole's mental and physical portal to the Congo as well as the entry port of the profitable "merchantable deluge" unloaded from the carriers of the Matadi–Antwerp line.

A privileged contact zone with the colony, the city also possesses a violent foundational myth that Hank Willis Thomas connects with the atrocities committed in the Congo. The camera's flash reveals Brabo, the mythological hero's triumphing over the giant as he throws away the latter's hand. This heroic act—in Dutch, hand *werpen*—allegedly gave its name to the city.

¹⁹ Johan Lagae, Els De Palmaer, Jacob Sabakinu Kivulu, "Antwerp. 6: colonial port", in Jef Vrelust (ed.), *Antwerp. World Port: On Trading and Shipping* (Antwerp, Belgium: BAI/MAS 2012), 108.

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,

In the second work, Brabo appears again, this time underneath a stack of elephant tusks held by Congolese. The last screenprint “dyptich” juxtaposes this “ivory tower” with plastered banknotes.

In an extensive investigation, historian Deborah Silverman has unveiled the grim resonance of Antwerp’s foundational myth with the Congo Free State’s practice of hand severing as proof that no bullet was wasted by agents, when they castigated Congolese rubber collectors. Arguing that this was “more than just a pathology of accounting,” Silverman describes these mutilations as a cultural transposition of Belgian invented tradition of “glorifying intrepid and murderous warriors as unifying figures for their new national history.”²⁰

This macabre folklore and the running motif of the severed hands—as Brabo’s victory over the oppressor, or on the contrary, as the mutilation of the Congolese oppressed—create a *mise en abyme* that is made complete with the *Antwerpse handjes*. A local chocolate specialty since the 1930s, the *handjes* present a troubling resemblance with black-skinned hands. Arranged into patterns imitating the famous cloths from the Kuba kingdom, Thomas exacerbates the tightly woven history of violence that exists between Belgium and the Congo, underlying even refinement, art, and sense of pleasure.

Wild animal bones (in ceramic plaster), not tusks, are the materials that form Elisabetta BENASSI’s installation *M’Fumu* (2015). Taking its title from the alias of the Congo-

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

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, waar bij 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

lese activist and nationalist icon Paul Panda Farnana (1888–1930), Benassi's piece imagines a different shape for a tramway stop on the popular 44 line. The latter connects Brussels to the Royal Museum for Central Africa in the village of Tervuren, the most massive architectural and ideological vestige of Belgian colonialism on its national soil. Initiated at the occasion of the 1897 Universal Exhibition, the magnitude of the institution's Congolese-sourced collections—artistic, 'ethnographic', mineralogical, zoological, and much more—is a testimony to the large-scale enterprise of extraction that occurred in the colony between 1885 and 1960. Made from casts of bones of exotic animals, Benassi assembles a skeleton-like structure stemming from the imagined exhumation of the museum's collections and their repressed history. Conserving the remains of decimated animals, and even the human remains kept as spoils of war,²¹ the vast storage passages of the museum keep under lock ghosts from the colonial past.²² Because of the institution's outdated displays and museological discourse until its overdue 2018 renovation, the tram journey from multicultural Brussels to Tervuren's formaldehyde-immersed building could only be experienced as a trip back to colonial times.

It is in this disjointed temporality propitious to the visitation of specters that Benassi imagines her tramway stop and in it, gives shelter to one of the most wronged of them: Farnana. Raised in Belgium where he became the first Congolese to receive a graduate degree in 1909, Farnana also fought in the First World War and was taken prisoner in Germany. A pioneer of Congolese nationalism, he founded

21 In recent years outrage has grown over the Tervuren Museum's preservation of the Lusinga chief's skull, not to mention many other human remains found throughout European museums. Brought back to Belgium by the infamous General Storms in 1886, Lusinga's bones and their presence in the institution have been the subject of artist Sammy Baloji's photographic series, *Allers et Retours* (2009). See Lotte Arndt, "Vestiges of Oblivion: Sammy Baloji's Works on Skulls in European Museums Collection", *Darkmatter. In the Ruins of Imperial Culture*, November 2013. Retrieved from <http://www.darkmatter101.org/site/2013/11/18/vestiges-of-oblivion-sammy-baloji%E2%80%99s-works-on-skulls-in-european-museum-collections/>. Accessed November 5, 2020.

22 Only one percent of the museum's total holdings are on view.

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 verzonnen 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 vermindering 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.

the Union Congolese in 1919 and became active in the Pan-African movements growing in interwar Europe. In 1929 he returned as the first black civil servant to the Congo, where his atypical profile and avant-garde opinions made him undesirable to local communities. Threatened by the intellectual independence that his education nurtured, the Belgian authorities forbade any further Congolese to study in the metropole as late as the 1950s. Farnana died in 1930 under mysterious circumstances and fell for a long time into a historical vacuum. Benassi's piece allows the return of Farnana's specter, haunting the tramline that he may very well have taken when wandering the Belgian streets. As a trained agronomist and very solitary black figure in 1900s Belgium, the skeleton-like structure of the ghost stop may have been what Farnana was the only one to see underneath the veneer of civilization and technological advancements: the killing frenzy of animals, the African humans' remains as trophies,²³ and the moral bankruptcy of their unabashed display and preservation in the museum. A refuge for marginal histories,²⁴ *M'Fumu* offers a space to mourn, one to speak the truth, and also one to claim justice, for him, for the devastated natural world and animals brought on the brink of extinction, and for all the anonymous lives wrecked by colonialism. Benassi's piece is accompanied by the sporadic performances of text *King Leopold's Soliloquy* (1909) by the famous American writer Mark Twain. At the time the most vitriolic denunciation of the violence of the king's regime, *Soliloquy of the Crazy King* resonates as incantations against amnesia, non-recognition, and guilty silence.

23 Lotte Arndt. "Vestiges of Oblivion: Sammy Baloji's Works on Skulls in European Museum Collections", *ibid.*

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

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 zoölogisch 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

The Congolese resistance leading to independence finds two bittersweet commemorations along the exhibition route. Ângela Ferreira and Sven Augustijnen address the immense hopes of that time and their thwarted outcomes.

Ângela FERREIRA's *Independence cha cha* is an installation-sculpture that remodels one of the modernist buildings erected in the 1950s in the city of Elisabethville, present-day Lubumbashi. Conceived by the Belgian Claude Strebelle, that architectural heritage—a gas station still in service today—embodies the style of tropical modernism, and the optimism of a then innovative design, more climate and environment-specific and durable. An artist born and raised in Mozambique and living between South Africa and Portugal, Ferreira continued in the Congo her long-lasting reflections on the relationship between architecture and ideologies—colonial and more. With *Independence cha cha*, she unfolds the building's original façade out into a twelve-meter-long wooden re-creation, interrupted by two screens. Through these “windows”, Ferreira's films sound out the “architecture dissonant” of a utopian and allegedly ‘progressive’ colonialism supported by the modern lines of the building, yet implanted in a segregated town, Elisabethville, and reserved for whites only. The films animate the façade with videos created in Lubumbashi, showing performances captured by Ferreira in 2013. A folk song of lament about the farewell of a young Congolese worker to his mother, as he senses his own, unnatural death approaching in the mine's depths, is chanted from the roof of Strebelle's building; while footage of a brass band and majorettes from the Gécamines com-

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 bawaard. 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.

pany (present-day heir of the colonial mining company) are mixed with those of a local hotel band, unenthusiastically rendering the hit song of the independence from Belgium, *Indépendance Cha Cha*. It became an anthem for the continent's emancipation in 1960s, and the euphoria that gave birth to the original song has often been projected onto the proliferation of the forward-looking modernist architecture in Africa during those same years. Yet, reduced to a mere façade, Ferreira sees Strebelle's building as empty as the promises that forced labor in the colonial Congo and then independence were supposed to fulfill. The artist's back and forth between past and present, hope and despair, Africa and Europe, peels off the different, superficial layers to reveal a discourse embedded into the architecture.

As the transportation mode par excellence of the rising black bourgeoisie in the Belgian Congo, Sven AUGUSTIJNEN imagines a bicycle ridden by Patrice Lumumba. Positioned against one of the magisterial trees of the museum's park, the bike is loaded with the charcoal produced from the memory of a symbolic, more ominous tree: the one against which Prime Minister Lumumba and his unfortunate companions were assassinated. *AWB 082-3317 7922* (2012) was conceived by Augustijnen in the wake of his film *Spectres*, investigating the haunting murder of Lumumba in the Congo. While the film documents the ever elusive search for the tree against which he was executed, this next creation attempts to give shape to an unassuming 'political shrine' for a man without remains or a grave. Lumumba, forever remembered as an elegant young man, is imagined here as

52

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 schuldig verzuim.

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

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

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

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

a ghost-like *flâneur* in the park, the same way that he continues to be a specter in Congolese and world history.

The piece consists of an old-style, rusty bicycle, heavily loaded with charcoal stuffed in various bags and attached to a tree. Imitating the bike riders carrying *makala*—homemade charcoal—ubiquitous on contemporary Congolese roads, Augustijnen's assemblage is titled after the airway freight number assigned to the shipment of these objects from the DRC village in which Lumumba was assassinated, Mwadingusha, to Belgium. In the end, the parcel never arrived, and this loss between Africa and Europe, as well as the seriality and anonymity of the administrative number, echo the 'cold case' aspect of Lumumba's assassination, not to mention that of the larger Belgian-Congolese postcolonial history. Resembling the improvised bike memorials honoring cyclists killed on the road, Augustijnen's work exacerbates the absence and the loss of a martyred casualty on the highway of the 20th century. The charcoal on the carrier is the rumored fate of the firing squad tree. In the absence of a proper burial, Augustijnen offers here only the traces of Lumumba's story and that of a country's aborted future reduced to ashes.

Also returning to the moment of independence, four artists interrogate the modalities of commemoration and monumentalization. Hank Willis Thomas, Kapwani Kiwanga, Sammy Baloji and Simone Leigh project the sculpted shapes that could adorn the streets of a truly post-imperial and re-imagined Congoville.

With the the sculpture *Justice, Piece, Work (Stolen*

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 *Independence 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 zo gezegd '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



FIG. 9, P. 102

Sword Punctum), Hank Willis Thomas freezes the triumphal gesture of Ambroise Boimbo who stole King Baudouin's sword on Independence Day, an image immortalized by the German photographer Robert Lebeck (FIG. 9). Thomas sculpts the "punctum" of the picture—Roland Barthes' term for the detail "piercing" the viewer experiencing a photograph. Similarly to his previous works on the clenched fist symbolizing African-American resistance, Thomas makes the hand no longer an icon of the violence and suffering in Belgian-Congolese colonial history but, rather, one of liberation. By selecting this emancipatory moment, the artist proposes a new brand of monument, so far overwhelmingly dominated by the one-sided and partial vision of the colonizers' memory.



FIG. 10, P. 102

In her ongoing acclaimed series *Flowers for Africa*, Kapwani KIWANGA reconstructs the flower arrangements made for events and ceremonies related to the African independences (FIG. 10). *Flowers for Africa: Rwanda* (2019) is a re-creation of the flowered arch for the 1961 independence of Rwanda, after the country had been under a Belgian League of Nations Mandate since 1916. Based on extensive historical research and iconographic archival sources, Kiwanga develops a meticulous protocol that allows the replication of these festive monuments, which ultimately left no traces, except in photographs. By concentrating on monuments made from flora, Kiwanga questions the incredible volatility of history and its fragile materialization. Fading inexorably over the duration of the exhibition, the decision to refresh the plants or to accept their decay is a poignant mirror for the mar-

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 ontdekt 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

ginalization of African descendants' history within Europe, while raising questions of which people's memory is being preserved and honored, and whose memory is being left to rot. It also cannot fail to point at the marginalization of Rwanda's colonial history with Belgium within contemporary debates. Usually dominated by the Congo, the historical exhumation of Belgium's second dominion has been even more repressed by the uncomfortable silence surrounding the ramifications between the divisive administration of Rwanda's ethnic groups by colonials, and the 1994 genocide.



FIG. II, P. 103

The monuments that fill Belgium's streets are not the mirrors of history but the glorified shapes given to designated memories. Sammy BALOJI's sculpture *The Other Memorial* (2015) monumentalizes one of the innumerable erasures and silences that punch holes in the Belgian-Congolese history (FIG. II). The work is a small-scale replica of the dome covering the imposing Église du Sacré-Cœur de Cointe (the Sacred Heart Church) in Liège, the third largest city in Belgium. Built as a part of a massive memorial honoring the Allied soldiers who perished during the First World War, the dome recreated by Baloji points at the conspicuous absence of Congolese soldiers from the colonial army—the *Force Publique*—among the commemorated deaths.

Even so, the Congolese presence is hidden in plain sight, through the thirteen tons of copper from the Katanga mines, which comprise the magisterial cupola. The horror of the Congolese miners' forced labor was made invisible in a monument condemning yet another horror, that of war. Nearly 100 years after the latter's construction, Baloji uses the same cop-

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.

per to add a memorial missing from the Great War, one that does not appropriate Congolese people's resources, labor, and sacrifices while excluding their names, memories, and bodies. The artist assembles fifty copper panels into a new, half-dome and sculpts onto their surface scarifications patterns typical of the Luba and Lunda groups from the Katanga mining region. Based on research carried out with the ethnographic collections that are so numerous in Belgium's archives, Baloji transforms what had been reduced to a vast enterprise of colonial taxonomy of his native culture back into their sacred and spiritual beauty. These 'unchristian' body rituals were banned by the colonial authorities and their significations mostly lost to subsequent generations. By making the surface of this more human-scale dome akin to the ancestors' decorated skin—all the more so with the copper's shiny brown color—Baloji makes their bodies present and their identity marks almost within reach of touching.

Baloji's second piece, *Untitled* (2016/2021), zooms in and out of the long-term impact of the Congo's natural exploitation, from the First World War's trenches and the Belgian interiors to the transition to the global anthropocene. An essential provider of raw material for the artillery of two world wars, the Congo's copper was also turned into cartridge cases that found a resilient post-conflict fate. Used as therapy for the soldiers' anxiety in the trenches or during their convalescence, the sculpting and engraving of recycled cases often went on to become vases in Belgian homes. Planted with exotic plants popular in Europe, Baloji connects in a deceptively beautiful floral carpet the numer-

56

Met het beeld *Justice, Piece, Work (Stolen Sword Punctum)* bevriest 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 kijker 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 kolonisten.

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

ous traumas of the 20th and nascent 21st centuries: colonial exploitation and forced labor, the wars' desolations, and ecological disaster.

The invisibility of black women's experiences and contributions to African and African diasporic histories and societies—the Congolese Pauline Lumumba or Kimpa Vita are some of the innumerable names neglected by dominant history—is at the heart of Simone LEIGH's practice, and the artist has repeatedly articulated that they are her privileged audience. *No Face (Cobalt)* (2015) belongs to a ceramic series of deep black busts, with the hollow face encircled by a rosette featuring tiny, handcrafted electric blue rosebuds. Made of terracotta, porcelain, cobalt, and epoxy, that piece is part of Leigh's longstanding object-based and critical exploration of black female subjectivity. Excelling in media traditionally relegated to lesser-seen female 'crafts', Leigh creates a sculpture whose facial cavity gives the impression of a receptacle, and whose rosette denotes delicate handiwork. Blending the forms and gestures of domestic *savoir-faire* with those of 'high' art sculpture, Leigh's work collapses their artificial distinction to center-stage black women's cultural expressions into the artistic canon. Utensils for collecting water and for cooking, weaving, and sewing have ordinarily been ranged into anthropological vitrines and their creators made 'anonymous', but Leigh makes them vessels for counter-knowledge of black history, tradition, and identity. Drawing upon a thoroughly researched range of pan-African and black diasporic cultural references, the long neck and bearing of

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) vereeuwigt 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.

the head also recall those of Egyptian queens' antique busts, affirming the dark black skin tone to be among those beauty ideals from which it was long excluded. Yet the absence of facial features—eyes, mouth, nose—replaced by a dark depression makes her female representations unfathomable. Emancipated from any colonial or racist gaze or expectations, these figures are inward-looking and meditative—the way one is when absorbed in manual or mental labor—and they only open up to those ready to take the leap of imagination, but also of humility, in order to learn what has been long obliterated and obscured.

Pascale MARTHINE TAYOU's *Le Chemin du Bonheur* (2012) traces with bright colors the possibility of another path within the Middelheim Museum and beyond, aspiring to map a reconciliation for the future, one transcending the colonial sediments lying underground. As stated by the artist, "this piece is my profound desire of drawing within the flesh of the ground the traces of happiness, just like a way of the Cross, life is a fountain of life. The colors on the stone floor, the eternal sun under our steps every day." *La Paix des Braves* (2012/2021) is a pyramidal mound made of piled stones with some facets in pastel colors, with a white flag planted on top. Crowned by that international peace symbol, the installation combines the aspiration for putting an end to all conflicts, with another symbol of protest, stones. In Europe and beyond, throwing stones has been part of many historical uprisings: the 1830 French barricades, May '68, or the first Palestinian Intifada. Tayou also mentions the work of *canton-*

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 mensenmaat 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

niers—‘roadmenders’—laying down the cobblestones that one can see throughout site of the Middelheim Museum. Arranged as a pile, the stones appear as if in a post-destruction moment, that is, after the dismantling of roads traveled too long and to the detriment of too many—“on marche sur les pavés comme on marche sur les hommes” (we walk over paving stones as we walk over people), says the artist. In the end, *La Paix des Braves* conveys the necessity to deconstruct an unjust order as well as our cities’ fraught foundations, to rebuild peace and a fair society, where colors bring “joy and sweetness”.

A futurist envisioning of what Congoville could be finds its most audacious expression in the maquettes of the Kinshasa artist Bodys ISEK KINGELEZ. Kingelez created architectural fantasies always entangling elements of his hometown with those that he encountered or imagined.

A quintessential *Kinois*, overconfident in his own person, verbose about his work, and bodacious in his dress, Kingelez increasingly put his indefatigable postcolonial imagination and bravado to the service of cities of the world, and reformed them into his own idealized and hybrid versions. A series of slender skyscrapers, produced between the Congo and Europe at the time of turn of the 21st century, compete for the highest summit and most flamboyant colors. *Prismacongo*, *Atandel*, *2001*, *Michael*, and *Armstrong* (all 2000/2001) combine a series of kaleidoscopic references to the Kodak Company and advertisements, the Congolese city of Kikwit, Paris, the new millennium, and probably indirect nods to the first trip to the

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 prille 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 recipiënt lijkt; het rozet is fijnmazig hand-

moon, as well as song of colonial resistance. This cosmopolitan and retrofuturistic urban aesthetic is fully developed in the model city *Ville de Sète 3009* (2000). The latter was created during Kingelez' month-long residency in this city in southern France. It mixes Sète's existing buildings with fantasized elements such as the "Bay of Hope". The artist builds entirely from cardboard the vision of a utopian city for the third millennium, and being the only one of his models equipped with electricity makes it a beacon of prosperity and civic idealism for all. In a statement that sounds particularly prophetic in our Black Lives Matter era, Kingelez stated, "I created these cities so there would be lasting peace, justice and universal freedom. They will function like small secular states with their own political structure, and will not need policemen or an army." Kingelez' maquettes are as much tangible towns as they are dreams, and all of them are demonstrations of the force of the mind upon one's own environment and contingencies. Against the present-day danger of imagination's collapse, his pieces are a powerful reminder of the limitless power of inhabitants of postcolonial cities to reinvent them. They are the proofs that nothing is set in stone, not even in those rigid, "obdurate" stones that have been present for so long that they seem immutable.

In a recent article taking its title from one of Kara Walker's early drawings, author Zadie Smith asks: "What do we want history to do to us?"²⁵ By opposition to the constant evasion of the uncomfortable questions posed by the Congo and Belgium's "shared heritage,"²⁶ the exhibition

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

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

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,

has sought to ask the following: When we give up historical awareness toward cities, buildings, and monuments' imperial genesis for the sake of preserving bricks and stones, what are we surrendering morally? When we give up critical resistance and allow detrimental representations to go unchallenged, which part of our cities' inhabitants do we choose to exclude and sacrifice, and can we face the reasons why we do so? Yet, as important, how can we transition from this anxiety-ridden and abdicating sort of post-imperial society to the embracing and welcoming kind? Rooted in the history of its site, *Congoville* invited artists to reimagine the Middelheim Museum and its surroundings as a renewed public space deconstructing the colonial foundations of the past and projecting new forms of urban belonging. It is up to present-day generations to decide whether they want the colonial past to keep being the ground of an ever-growing resentful or fractured society or, on the contrary, that of a commonly dreamed future.

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

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

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

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

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

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

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

Filip De Boeck

Congoville–Putuville:
Mirroring Models and
Beyond in the (Post)
Colonial World

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

CongoVille

In the second volume of his *Prison Notebooks*, Antonio Gramsci states, in a phrase that was rendered famous later on by Edward Said in *Orientalism*: “The starting-point of critical elaboration is the consciousness of what one really is, and is ‘knowing thyself’ as a product of the historical processes to date, which has deposited in you an infinity of traces, without leaving an inventory.”⁰¹ As Said reminds us, Gramsci considered it therefore to be “imperative at the outset to compile such an inventory”,⁰² while adding that such a catalogue almost inevitably starts from a personal dimension.

Let us try to apply this for a start to the history of the Belgian colonization of Congo, and the “infinity of traces” it has left in each of us (this difficult ‘us’ that includes—finally *should* include—both the ‘children’ of the former colonizers and the formerly colonized). With Gramsci and Said in mind, how can we proceed to record, register, collect, and recollect together the variously experienced pasts of a brutal history that, in spite of the many ruptures and injustices it produced, nonetheless also continues to connect many of us in the present, while pointing to possible futures to inhabit from this point onwards?

In the *Congoville* exhibition, the concrete starting point for such a recollection is formed by the infrastructure of the Colonial College of Belgium in Antwerp. As it happens, a possible starting point for the inventory of my own personal CongoVille lies only a stone’s throw away from this College, in the house where I spent the first three years of my life. I

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

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

CongoVille

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

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

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

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

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



FIG. 12, P. 104

was born in 1961, a year after Congo's independence, the year of the Congo crisis and of Lumumba's assassination. And though unbeknownst to the small child I was then, I grew up in an urban landscape full of hidden and overt references to the Belgian colonial presence in Congo. Our house stood in a still existing street named *Beschavingstraat*, 'Civilization Street', located in the shadow of the imposing Church of Christ the King (the architecture of which, with its domes made from Katangan copper, strongly resonates with the "infinity of traces" highlighted in the copper dome that Sammy BALOJI presents in the *Congoville* exhibition). The Church of Christ the King was built in the context of the World Exhibition that took place in Antwerp in 1930. (FIG. 12) Indeed, our own street was close to the *Tentoonstellingslaan*, 'Exhibition Avenue', and close to what then still was the *Kolonielaan*, 'Colony Avenue' (rebaptized since as the *Camille Huysmanslaan*). The church itself housed an important section of the 1930 World Exhibition dedicated to Flemish art. On a plot next to this church stood an imposing, resolutely modernist, Congo Pavillion in which Belgium's colonial oeuvre was proudly showcased.

In line with a tradition that had started with the Universal Exhibitions at the end of the 19th century (including the iconic one held in Tervuren in 1897), the 1930 Congo Display in the Antwerp World Exhibition also included a *village africain*. This 'African Village' no longer tried to imitate the huts of a Congolese village, as in the 1897 Tervuren display. Instead, it vaguely referenced what was then known as the *style soudanais*, an Orientalizing architectural style that, in reality, never existed as such in precolonial Congo, but which was conjured

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

FIG. 12, P. 104

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

up in reference to a crucial element of the Leopoldian colonial ideology and mythology. In this ideological construction, the colonizing drive that was set in motion by King Leopold II, and which swept through the Congo in the last decades of the nineteenth century, was invariably legitimated as a civilizational campaign and a humanitarian struggle against 'Arab' slave traders such as the legendary Tippo Tip, culminating in the 1892-1895 *campagne arabe* or Congo-Arab war. The fake adobe style of the 1930 African Village in Antwerp provided an invented and imaginary architectural commemoration of this era. As in the work of Ghanaian artist Ibrahim Mahama displayed in the *Congoville* exhibition, the 1930 African Village infrastructure presented a palimpsestual architecture that formed the materialization of a deeply colonial ideology, conveying in the process the complexities and ambiguities inherent in the notion of 'place', as it existed in the colonial discourse and imagination (and as it often continues to exist today, as the increasing demand for the decolonization of public space in Belgium illustrates).

By presenting the African Village, that is, a mostly imaginary reconstruction of an equally imaginary Congo and Africa, as the counterpoint of the 'modern', imperialist Congo Pavilion and the Church of Christ the King, the metropole created, in this and many other instances, an evolutionist and highly ideological narrative. In this narration, the strength of the imagined place, this Congoville that the metropole conjured up to underpin its own colonial enterprise, rendered *invisible* the reality of the African site: the world of the colony itself and of the colonial subjects, whose agency was being muted

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

and suppressed in the process (and as the works of Zahia RAHMANI on anti-colonial magazines, and of Simone LEIGH on the female black body as a weapon of resistance show, this ‘subaltern’ agency was suppressed precisely because it was a very real, tangible, and potentially powerful one).

What the *Congoville* exhibition reveals to a large extent, in my mind, is precisely this rupture, this fault line between representation and reality which, as Homi Bhabha⁰³ argues, is so characteristic of the problematic place of ‘place’ in the colonial and postcolonial contexts. Just as the landscape of my early childhood years in Antwerp was constituted by a Congoville full of hidden colonial references, many people from different backgrounds growing up in Belgium then and now carry with them their own personal Congoville. *Congoville* is this internalized, imaginary and, as the Congolese philosopher Mudimbe would say, “invented” Africa,⁰⁴ which the mirror of colonialism has continued to contort long after the formal Belgian colonization came to an end and the “Suns of Independence”⁰⁵ started to shine over Congo. As illustrated by Angêla Ferreira in her sculptural installation *Independence cha cha*, the potentialities of this foundational moment are still waiting to be fully realized.

Putuville

What I am also interested in here, however, is on the other side of the colonial speculum, for just as the metropole invented a Congoville for itself, so did the colonial subject, in Congo as elsewhere, invent the mirroring image of Putuville.^{06,07} If Africa, in the metropole as on the African continent itself, was

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

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

Putuville

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

03 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. (London and New York: Routledge, 1994).

04 Valentin-Yves Mudimbe, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. (London and Bloomington: James Currey and Indiana University Press, 1988).

05 Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*. (Paris: Editions du Seuil, 1970 [1968]).

06 It is difficult to do justice here to the complex relationship between both mirrors and imaginaries. For a fuller treatment of the ways in which representations of (and fantasies about) the ‘Other’ include, rework, contest, empower, and transform this Other’s representations and fantasies—including those of the Other’s Other, i.e., the (assumed) Self—see also: Filip De Boeck and Marie-Françoise Plissart, 2004. Kinshasa. *Tales of the Invisible City* (Ghent and Tervuren: Ludion and Royal Museum for Central Africa), 13–61.

07 In many of the autochthonous languages of the Congo Basin, *Putu*, *Mputu*, or *Poto* is the name commonly used for Europe or the world of the white people. Etymologically, the name *Poto* derives from Portugal. Lead by Diogo Cao, Portuguese sailors and explorers were the first Europeans to explore the Congo River at the end of the 15th century.

03 Homi K. Bhabha (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.

04 Valentin-Yves Mudimbe (1988). *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. London and Bloomington: James Currey and Indiana University Press.

05 Ahmadou Kourouma (1970 [1968]). *Les soleils des indépendances*. Paris: Editions du Seuil.

06 Het is moeilijk om de complexe relatie tussen spiegels en denkbeelden recht te doen. Voor een diepgaandere behandeling van de manieren waarop representaties van (en fantasieën over) de ‘Ander’ de representaties en fantasieën van die ‘Andere’ omvatten, herwerken, contesteren, bekrachtigen en transformeren – met inbegrip van die van Andermans Andere, of het gepretendeerde Zelf: zie Filip De Boeck en Marie-Françoise Plissart (2004). Kinshasa. *Tales of the Invisible City*. Ghent en Tervuren: Ludion en Royal Museum for Central Africa. 13–61.

07 In vele autochtone talen uit het Congobekken is *Putu*, *Mputu* of *Poto* de algemeen gebruikte term voor Europa en de witte wereld. Etymologisch komt *Poto* van ‘Portugal’. Onder leiding van Diogo Cao exploreerden Portugese zeelieden en ontdekkingsreizigers op het einde van de vijftiende eeuw als eersten de Congo-rivier.

constantly “invented” and remade in the mirror of European speculation, this colonial reflection was also answered by a mirroring image of Europe among (post)colonial subjects in Congo. Even if anti-colonial protests, uprisings, insurrections as well as more covert forms of resistance against the colonizer’s presence were an inextricable part of the unstable and “nervous state”⁰⁸ that characterized Belgian colonial rule, and even if the same rejection of the ‘*blanc*’ has continued to mark Congo’s postcolonial history on multiple occasions, refusal and dismissal have often gone hand in hand with a certain attraction and fascination. Undoubtedly also illustrating the continuing hegemonic strength of the colonial mirror, even today the Congolese collective social imaginary concerning *Putu* is often still rich in fairy-tale images that continue to evoke ‘Europe’ as a paradisiacal wonderland where life is easy and luxurious.⁰⁹ In Lingala (Kinshasa’s *lingua franca*), for example, Belgium is referred to as *lola*, ‘heaven’.

This oneiric image of Europe was also amplified by the figure of the *sapeur*, the Congolese homegrown version of Baudelaire’s *flâneur*, a figure that is also central in the work of Maurice Mbikayi displayed in the *Congoville* exhibition. The persona of the *sapeur* emerges in Brazzaville and Kinshasa during the late 1970s and early 1980s, as famously portrayed in the songs of the leading Congolese musician of those days, Papa Wemba. In “Matebu” and other signature songs by Papa Wemba from that period, the *sapeur*, this elegant urban *Kinois* youngster, is portrayed as a self-invented Congolese version of the cosmopolitan, opening up dreams of accessing an idealized Europe in Technicolor. Seemingly unhindered by the economic and political

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

09 Inevitably, these traces also form an inextricable part of the personal dimension marking the inventory that both Gramsci and Said called for. What do such traces tell us about the fraught and complicated nature of ethnographic relationships and, more specifically, the emotional and political anxieties surrounding issues of race and power? What are the possibilities for critical (auto-) reflexivity within the (historically and affectively already so heavily charged) politics of positionality that define the presence of a white, male, Belgian anthropologist working in Congo today?

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

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

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

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



FIG. 13, P. 104

realities that often exclude the Congolese migrant from any real ‘right to the city’, the *sapeur* strolls the Parisian *Champs Élysées* in his expensive designer clothes. (FIG. 13)

The lifestyle of a rich Congolese urban elite at home as well as abroad, and of a large part of the white expatriate community in Congo itself, constantly seems to confirm the reality of this Idea of the West, an image that, for years, was further reinforced by popular broadcasts on Congolese TV channels. In the late 1990s and early 2000s, for example, *Mputuville*, a TV show by the popular journalist Zacharie Bababaswe, was widely watched in Congo. Showing parties and receptions amongst the rich and famous Congolese throughout Europe, it contributed to a further mythologization of a European urban lifestyle. And when, in 2006, Bababaswe tried to counter the critique that he misrepresented the reality of the Congolese diaspora by making a report called *Vanda na mboka* (‘Stay at home’) which portrayed the harsh life of Congolese ‘illegal aliens’ in Belgium, he was fiercely attacked by the Congolese community in Belgium for what they perceived to be an insulting attempt to demythologize their diasporic European existence.¹⁰

Reworking the Legacies of Colonialist Modernity in Congo Today

After the Second World War, and mostly in Léopoldville and the other major cities of Belgian Congo, the Belgian colonial administration tried hard to build the kind of ‘model colony’ it had already staged in the 1930 Antwerp World

70

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

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

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

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

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

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

FIG. 13, P. 104



FIG. 14, P. 105

Exhibition. It did so mostly by investing in industrial infrastructure and urban architecture. For example, the Forescom Tower, located in what is now Kinshasa’s downtown district of Gombe, became one of the early landmarks of Belgian colonial modernist urban architecture. (FIG. 14) Completed in 1946, and soon to be followed by other, even more impressive high-rise buildings of tropical modernist signature,¹¹ the Forescom Tower was Kinshasa’s first skyscraper and, with its ten stories, one of the first of its kind in Central Africa. As such, it reportedly became a source of pride for both the colonizers and the colonial subjects alike. For the former, it represented the success of the colonial enterprise, while it allowed the latter to dream of partaking and being inserted into a more global modernity (even though the colonial city itself, built along strongly racial segregationist lines, did not give Congolese any right to *La Ville*, the white city center, and relegated them to peripheral *cités indigènes* instead). For a while, though, the Tower was the tangible proof that Léopoldville was well underway to becoming Putuville, the first ‘Black Europe’ (or *Poto moindo*, as it was referred to in Lingala) in Africa. Pointing towards the sky, the Forescom Tower seemed to point to the future, giving form to new hopes, prospects, and possibilities, while materially translating and emblematically visualizing colonialist ideologies of progress and modernity.¹² Perhaps not surprisingly, after independence, the Mobutist state copied this model and constructed another skyscraper, the Sozacom Tower, alongside the colonial Forescom Tower. Higher and more imposing than its colonial predecessor, it became the city’s new

- 11 See Johan Lagae, *Kongo zoals het is. Drie architectuurverhalen uit de Belgische koloniatiegeschiedenis (1920-1960)*. (Gent: Universiteit Gent, 2002).
- 12 Even so, the tower also continued to embody the darker repressive side of colonialism, with its elaborate technologies of domination, control, and surveillance. The figure of the tower always also translated the idea of the watchtower, the built extension of a panoptical colonial Big Brother, reminding us of the fact that the colonial urban landscape of Kinshasa largely came about as the result of a very intrusive history of (physical and symbolic) violence and domination, not only marked by racial segregation but also by violent processes of dispossession and relocation.

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

FIG. 14, P. 105

- 11 Zie Johan Lagae (2002). *Kongo zoals het is. Drie architectuurverhalen uit de Belgische koloniatiegeschiedenis (1920-1960)*. Gent: Universiteit Gent.
- 12 De toren belichaamde evenwel ook de duistere repressieve kant van het kolonialisme, met al zijn complexe processen van overheersing, controle en toezicht. De vorm van het gebouw deed aan een wachttorendenken, de stenen versie van een alziende koloniale Big Brother. Dat herinnert ons eraan dat het koloniale stadslandschap van Kinshasa grotendeels vorm kreeg door middel van een erg indringende geschiedenis van (fysiek en symbolisch) geweld en overheersing. Dat uitte zich niet alleen in raciale segregatie maar ook in gewelddadige onteigeningen en verplichte verhuizingen.

landmark and symbolized the triumph of Zairean nationalism over Belgian colonialism.

However, many of the urban dreams engendered by these colonial and postcolonial skyscrapers have become disappointments today, even though the topos of the skyscraper continues to be recycled by the Congolese government to embody its aspirations of insertion into a more modern and global world.¹³ In August 2018, for example, Joseph Kabila, the former president of the Democratic Republic of Congo, inaugurated a new skyscraper, officially baptized *Hypnose*, in downtown Lubumbashi, the country's second largest city.¹⁴ As its name suggests, the skyscraper here represents the kind of specular modernity and powerful political theatricality of "modernization as spectacle"¹⁵ that feeds the imaginary of the 'neoliberal city', an imaginary that has marked the Congolese government's urban renewal plans ever since Kabila's election in 2006.¹⁶ (FIG. 15)



FIG. 15, P. 108

In these and other ways, Congo somehow constantly returns to, and remains hypnotized by, the images reflected in the mirror of colonialist modernity. Often this fascination is also expressed in playful ways that, because of their ludic and parodying nature, also manage to transcend a mere mimetic reprise of the colonial legacy and of former metropolitan models. Think of the example, mentioned above, of the *sapeurs'* appropriation of Western designer clothes, or the fact that, for years now, Bandalungwa and Lemba, two municipalities in Kinshasa, have been engaged in a dispute over the ownership of the title of 'Paris' and *ville lumière*, even though (or precisely because) both are heavily hit by constant power cuts

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

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

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

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

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

15 See Peter J. Bloom, Stephen Miescher and Takyiwaa Manuh, *Modernization as Spectacle in Africa*. (Bloomington: Indiana University Press, 2014).

16 President Kabila launched the 5 *chantiers* (Five Public Works) program as part of his campaign for the 2006 presidential elections. Later this program was rebranded as "the Revolution of Modernity". It presented a recovery plan for Congo, summarizing the president's pledge to modernize education, health care, road infrastructure, housing, and access to electricity throughout the D.R.C.

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

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

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

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

FIG. 15, P. 108



FIG. 16, P. 106



FIG. 17, P. 107

and often remain in the dark.¹⁷

The same continuing fascination marks the work of Kinshasa based artists such as Bodys ISEK KINGELEZ, who is known for the utopian urban visions that transpire in his artistic work, such as his *Ville fantôme*, ‘Phantom City’. The skyscraper maquettes of this artist revive and rework many of the vertical propositions of colonial urban modernity, albeit with a specific twist. (FIGS. 16, 17). In different ways, the emancipatory and humanitarian preoccupations of colonial modernity—yet also its religious overtones, its moralizing framework, its authoritarian and totalitarian nature, and its obsession with security issues and control—return incessantly in his artistic oeuvre and in the form and content of the ideal city that his work proposes.

Beyond the Mirror: Postcolonial Holes as Suturing Points for New Forms of Urban Living

Yet even if, to some extent, subjects and rulers alike continue to be mesmerized by the skyscraper aesthetics, the raw urgencies of living in the physical and social environments of Congo’s cities constantly belie these dreams. There is a large gap between official urban planning projects and management policies and the reality of everyday lives in the shadow of the colonial and postcolonial towers. This reality constantly shatters the promises made by the skyscraper model, for the only verticalities that appear on the horizon of these urban worlds consist of the garbage piles that urban authorities ceased to collect a long time ago. Similarly, the

¹⁷ In the *Congoville* exhibition, the work of Jean Katambayi, himself the son of an electrician, forms a poignant comment on these all too frequent blackouts, electricity cuts, and other infrastructural breakdowns that punctuate urban life in Congo: His *Afrolampe* radiates darkness rather than light.

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

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

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

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

FIG. 16, P. 106

FIG. 17, P. 107

upward verticality of the modern city is often transformed into a downward “vertical noir”,¹⁸ ripping open the covered, asphalted, tryphobic surface of the modern city to reveal a different kind of urban plane. This plane is no longer the steady, stable, impenetrable, and levelled horizontality of the modernist urban ground but instead opens up a much more bumpy and incoherent landscape in which the underground of the *hole* literally becomes foreground and surface, the very center of the vortex that the city is, thereby radically redirecting the upward vertical vision embedded in the geography of the colonial/modernist and neoliberal urban gaze.

In their attempts to make sense of the daily struggles imposed upon them by the city, urban denizens increasingly also turn away from the tower as aspirational future-oriented figure to refer to an opposite topographical figure instead: the hole, *libulu* in Lingala. Undoubtedly, the idea of the ‘hole’ forms an integral part of the Congoville register: It is a quintessential historical figure in the European invention of ‘Africa’, and today it often translates how Europe imagines Africa’s postcolonial condition. Notwithstanding this construct, the figure of the hole has undeniably also become a local conceptual figure, a master trope by means of which Congolese themselves express the dismal quality of their urban lives. As a particular form of generic urban infrastructure that defines ‘cityness’ in this kind of urban landscape, *libulu* may refer to the city’s many physical holes, such as road potholes, erosion points, and sinkholes (some of which have even received personal names and therefore agency, as they command and steer the mobility of the urban inhabitants). And then, as Sony

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

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

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

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

Labou Tansi, the celebrated novelist and playwright from Congo-Brazzaville, reminds us, there are all these other holes that constantly erupt and disrupt the course of urban living:

The hole of life, the hole of the others. The hole of the world. The hole of hopes. The hole of reality—and the hole of dreams. The hole of religions and the hole that your own flesh is making inside yourself. (...) And then there is the hole that we call TOMORROW: tomorrow is set up as if it were an explosive. But with its foot, ‘today’ traces ‘tomorrow’ in the sand.¹⁹ (*my translation-FDB*)

The hole thus not only refers to the tangible physical depressions on the city’s surface but also to the black hole of urban living itself, the dark matter of the urban praxis that hollows out social dimensions and corrodes older norms and values. “Hole” is used as a metaphor to describe all of the shady deals that urbanites have to rely on in order to survive in the city’s informal economy, as well as all of the impromptu movements into often uncharted spatial, social, and mental territory that the city obliges them to make.

“Hole” signifies the city’s non-teleological time frame, the pitfalls of its religious ideologies, or the trap of its treacherous sociabilities, often played out in violent proximity. It may also refer to the very real and tangible danger that emanates from the specific kind of ludic urban sexuality and nightlife for which Kinshasa has become famous, the oneiric atmosphere of which is so well described by Mwanza Mujila in his novel *Tram 83*.²⁰ *Tram 83* is set in a frenetic bar/bidonville in an unnamed *Ville-Pays* that is clearly inspired by Kinshasa and the novelist’s own native Lubumbashi, where Lucien and Requiem, the

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

20 Fiston Mwanza Mujila, *Tram 83*, (Victoria, Australia and London: Scribe Publications, 2015).

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

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

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

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

novel's two main protagonists, have stranded in the hope of "making their hole" in this *ville-cloaque*, this cesspit of misery in which, indeed, the dreams and delights generated by corporeal orifices easily turn into "holes inside your own flesh".

In one brief passage of *The Right to the City*, however, the celebrated urban theorist Henri Lefebvre points to the potential of the hole when he writes (about a totally different kind of urban world but in terms that seem easily—and very literally—translatable to the kind of urban existence one encounters in Kinshasa and other African cities):

(...) the deconstruction of the city manifests the depth of phenomena, of social and cultural disintegration. Considered as a whole, this society finds itself *incomplete*. Between the sub-systems and the structures consolidated by various means (compulsion, terror, and ideological persuasion), there are holes and chasms. These voids are not there due to chance. They are the places of the possible. They contain the floating and dispersed elements of the possible, but not the power which could assemble them. Moreover, structuring actions and the power of the social void tend to prohibit action and the very presence of such a power. The conditions of the possible can only be realized in the course of a radical metamorphosis.²¹

What Lefebvre touches upon here is the danger of understanding hole, chasm, and void solely in terms of incompleteness and "deconstruction". Indeed, discourses of holes may become problematic in their suggestion that urban existence is only defined by depletion, as if these

²¹ Henri Lefebvre, *Writings on Cities*. Translated and Edited by Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas. (Oxford: Blackwell, 1996), 156.

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

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

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

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

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

holes “were not, themselves, productive in any sense besides the depletive”.²² The hole is never just a black hole or negative space; it is never merely hollow or emptied of content. “Dwelling in the space of the gap”²³ always leaves room for maneuver; holes and gaps in the order of things have the capacity to elide metaphorically how life continues through, and despite, decline. Even if living the experience of the hole considerably complicates life and often degrades the quality of living standards, the hole itself also offers an aperture, an opening, or as Lefebvre notes, a possibility, at least for those who know how to ‘illuminate the hole’ (*illuminer le trou*), as Kinois say, and who possess the sentient experience to inhabit and negotiate this dynamic and metabolic urban environment and read an alternative meaning into the gravity of its apparent blackness.

Therefore, if the hole has become the baseline and ground zero of Congo’s postcolonial urban worlds, it also presents itself as a suture. In *Suturing the City*,²⁴ Sammy Baloji and I picked up on this idea and extended the notion of suture as closure, as junction, and as a seam, to the way in which, often against all odds, the inhabitants of Congo’s urban landscapes read meaning into the black hole of the city; the way in which they concretize metaphor into matter and vice versa by using not only material but also mental and moral holes as suturing points to fill the gaps, overcome the hiatus, design realignments, and thereby redefine the zero—that is, the impossible circumstances of living in the kind of urban environment that Congo’s cities offer—into a possibility, a something else, a surplus. (FIG. 18) Differently



FIG. 18, P. 108

- 22 Joshua Walker, *The Ends of Extraction: Diamonds, Value, and Reproduction in Democratic Republic of Congo*. (Chicago: University of Chicago, 2014 [Unpublished doctoral dissertation]), 31.
- 23 Kathleen Stewart, *A Space on the Side of the Road. Cultural Poetics in an ‘Other’ America*. (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996), 158
- 24 Filip De Boeck and Sammy Baloji, *Suturing the City. Living Together in Congo’s Urban Worlds*. (London: Autograph ABP, 2016).

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

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

- 21 Henri Lefebvre (2009). *Le droit à la ville*. Paris: Editions Economica. 105.
- 22 Joshua Walker (2014). *The Ends of Extraction: Diamonds, Value, and Reproduction in Democratic Republic of Congo*. Chicago: University of Chicago. [Onuitgegeven proefschrift]. 31.
- 23 Kathleen Stewart (1996). *A Space on the Side of the Road. Cultural Poetics in an ‘Other’ America*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 158.

put, the zero or void of a situation is the suture to its own being: The void itself is “subtractive suture to being”,²⁵ and the zero number is “the suturing stand-in for the lack”.²⁶ In a short text accompanying Sammy Baloji’s photographic essay on Kolwezi’s artisanal miners and postcolonial mining holes, Achille Mbembe also refers to the zero’s potential to reformulate lack. “In this zero world”, he writes, “neither the material nor life come to an absolute end. They do not become nothing. They simply move on towards something else, and in every case the end is deferred and the question of finiteness remains unanswered.”²⁷

What is important to capture and understand, it seems to me, is how urban residents do exactly that: how they manage—with varying degrees of success—to “move on towards something else” by turning the zero into a one; how they read potential, promise, and prospect into the blackness of the hole; how they throw themselves—their words and their own bodies—into this daily struggle to overcome the city’s conundrums and suture its contrarities; and how it is the gravity of the hole itself, the un-inhabitability of the urban environment, that propels them to do that.

‘Mind the Gap’: Artistic Interventions in the Postcolony

Among those who best know how to realize the Lefebvrian “conditions of the possible” that lay dormant in voids and gaps, Lefebvre himself points to artists and the capacity of *art* to bring to the realization of urban society its long meditation on life as drama and pleasure. (...)

78

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

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

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

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

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

27 Achille Mbembe, “The Zero World. Materials and the Machine”, in: Sammy Baloji, *Mémoire/Kolwezi*. (Brussels: Africaalia, 2014), 76.

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

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

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

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

As much the science of the city, art and the history of art are part of a meditation on the urban which wants to make efficient the images which proclaim it.²⁸ It is not only writers such as Sony Labou Tansi or Mwanza Munjila but also photographers such as Baloji, and with him many other Congolese filmmakers and visual performance artists, who seem to be especially apt in turning the hole into a point for meditating on the city's pitfalls while revealing its inherent possibilities.

This is exactly what happens in the photographic work of Kiripi Katembo, for example. In *Un regard*, a series of 2009 photographs that portray Kinshasa as it is reflected in the mirror of the pools of stagnant water that fill the streets' abundant potholes,²⁹ Kiripi invited *Kinois* society to take a good look at itself and reflect upon the conditions of its own modes of livelihood amid the ruins of colonial infrastructures. For Kiripi this reflective approach not only served to bring out and reveal the poetry that sometimes lies folded away in the pockmarked skin of the city; he also saw his art as a way of "campaigning for a healthier environment and denounce through images what Kinshasa's inhabitants see as fate."³⁰

Along similar lines, but in a more openly activist spirit that one also encounters in the street performances of KINACT COLLECTIVE, artists such as Eddy Ekete (who also participates in the *Congoville* exhibition) and Pathy Tshindele, another Kin-based artist, created a street performance on one of Kinshasa's dilapidated central avenues in 2017.³¹ (FIG. 19) Sitting in the middle of the avenue on a



FIG. 19, P. 109

28 Op. cit., 156-157.

29 See Kiripi Katembo, *Transit-RDC*. (Brussels: Africalia and Stichting Kunstboek, 2015).

30 As quoted by Joseph Neshvatal in the online publication *Hyperallergic* of 9 August 2015: "Photographer Kiripi Katembo, Master of Reflection, Dies at 36" (hyperallergic.com/228619/photographer-kiripi-katembo-master-of-reflection-dies-at-36/).

31 The whole performance can be watched on the Facebook page of Tshindele's art collective, the *Collectif Eza Possible*. Video post of Nov 2, 2017 (www.facebook.com/1283861987/videos/10213958501138326/).

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

28 Op. cit., 106.

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

'Mind the Gap': artistieke ingrepen in de postkolonie

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

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

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

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

plastic bucket in front of a giant water-filled pothole, with cars passing by on all sides, Tshindele picks up a fishing rod and starts to fish in the pothole, much to the surprise and bewilderment of the car drivers and pedestrians, who soon flock around Tshindele's pothole, shouting comments and questions to the artist. Tshindele's performance as a politics of presence in the urban public space reveals the potential for political and environmental criticism that the active absence of the hole carries within itself, while pointing to ways in which absences can yield new opportunities and can be sutured into the something else of potentially more inhabitable (urban) worlds.

And even though, due to many reasons, their artistic practice may not always offer the radical metamorphosis that Lefebvre deems necessary to realize the conditions of the possible,³² Congolese artists are nevertheless very apt at exploring the negative space of the hole. They know how to tease out the hole's potential and invent new vocabularies that bypass the tired institutionalized development rhetorics used by the state, highlighting instead the possibility holes generate for action and incremental suturing from the ground up.

In the end, this attempt at offering suturing possibilities in order to design alternative futures always necessitates a return to the foreign country that is the past, and certainly the past of this complex colonial history, for its specters starkly continue to haunt us, as this *Congoville* exhibition and book project amply illustrate. As suggested by the diverse work presented in this context, there is not a single straightforward way to 'illuminate' the dark matter that still lies dormant

32 Op. cit, 156.

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

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

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

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

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

32 Op. cit., 106.

within the violent (post)colonial histories that divide and unite Europe and Africa. Nevertheless, by offering ways to start the inventory of the traces we share, including the inventory of the holes in our own biographies as former colonizer, this artistic production, rather than merely generating de-colonizing moves, creatively ‘curates’, reimagines, and realigns the assemblages of the past that still exert such an influence on the present. In so doing, the work of these artists greatly contributes to break the spell of the mirroring realities of Congoville/Putuville that have kept us transfixed for so long.

* I would like to thank Pieter Boons, Elaine Sullivan, and especially Thomas Hendriks for their insightful comments on an earlier draft of this chapter.

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

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

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

Nadia Yala Kisukidi

In Congoville,
the “Belgian-Negros”^{*}
Never Saw the Light
of Day: Travelling
(Back) in Time

In Congoville zagen
de ‘Belgo-Negers’^{*}
nooit het daglicht:
een (terug)reis
in de tijd

Past–Present

Congoville is a subterranean city, haunting every town in the Kingdom of Belgium, be they French-speaking or Flemish-speaking. The powerful side of its history describes the crumbling of an empire. Its tragic side consists of narratives that tell the humiliation of Belgian Congo *Negros* in European and African territories: race, scorn, cut-off hands and tongues, systematic relegation, the murders of the Independence.

Congoville is a twofold city, a mirror-city, in which a duplicated and parallel life is played out. In Congoville, the greatness of Belgium is a crime. The arrogance of those demanding that murder be forgotten gives rise to the raging memory of those who still remember. For memory forges political communities; it invokes ghosts, but it also supports living, militant practices against the institutionalization of oblivion.

Congoville is an opaque city—it is opposed to the transparency of the cities of the colonial empire. Édouard Glissant draws a distinction between transparency and opacity in his poetics of relation. Opacity cannot be defined. To acclaim the right to opacity is to “renounce reducing the truth of the expanse down to the measure of one sole transparency, which would be mine, which I would impose”,⁰¹ and which would hence be the colonizer’s. In *Caribbean Discourse*, Glissant recounts sidestepping practices, the ways in which runaway black men and women thwarted the masters’ trapping devices on Caribbean islands, entering the forest:

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

01 Lecture on Edouard Glissant, within the context of the “Institut du Tout-Monde seminar”: “Philosophie du tout-Monde” (May 30, 2008, Paris, Espace Agnès B.). For an excerpt of this quote, see: <http://www.edouardglissant.fr/penseedelopacite.html>.

Verleden/Heden

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

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

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

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

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

“The forest of the maroon was thus the first obstacle the slave opposed to the transparency of the planter.”⁰²

Congoville is not a refuge-city; it does not stand as the dark forest overlooking the plantation’s land stripped bare. It is a parallel city, one included in every Belgian city, and marked by colonial history. A single territory that is shared by two worlds. The opacity of Congoville harbors a principle of derailment, in which what stands erect suddenly rushes sideways. In Congoville, things go off the rails; the discourses traveling across the cities of Belgium turn against one another, revealing their brutal falsification, their lunacy, their criminal nonsense.

In Congoville, two time dimensions are given pride of place: the past and the present. Congoville is, indeed, memory—a material memory weaving and reshaping the space, the geography of all Belgian cities, based on their colonial past.

The years of Belgian presence in Congo, from the founding of the Congo Free State in 1885 to the independence of Congo in 1960, appear as a series of cycles of violence.⁰³ They each possess a particular *calque*⁰⁴ on the Belgian territory: a monument, an industry, an economy, a certain cutting up of cities ... A *calque* is a copy. In drawing, it is a method of using transparent paper in order to reproduce an original. In linguistics, a *calque* refers to the literal word-for-word translation of a text. One could also refer to this notion of *calque* to think about Congoville as the representation of political spacetime. As a parallel city, Congoville is an immense urban *calque*; it possesses the same arteries, the same avenues, the same neighborhoods as every Belgian city.

02 Edouard Glissant, *The Caribbean Discourse*, tr. J. Michael Dash (Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 1996), 83.

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

04 A “calque” is a (carbon) copy, the reproduction of an image made by copying it through translucent paper [T.N.].

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

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

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

De Belgische aanwezigheid in Congo, vanaf de oprichting van Congo-Vrijstaat in 1885 tot de onafhankelijkheid van Congo in 1960, ziet eruit als een reeks cycli van geweld.⁰³ Het Belgisch grondgebied draagt er nog altijd een gecalqueerde doorslag van: een monument, een industrietak, economische bedrijvigheid, een bepaalde stadsindeling... Een *calque*⁰⁴ is een kopie. Bij het tekenen wordt calqueerpapier of kalkpapier gebruikt om een origineel te reproduceren. In de taalkunde verwijst *calque* naar een woordelijke vertaling van een tekst. Je zou ook naar

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

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

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

Yet what is reproduced, within the ribs and stones of these cities, is the violence exercised by the Belgian empire in the Congo. The practice of colonial terror taking place on the ground of Central Africa translates as the spatial memory of the cruelty shaping the architecture, the environment, the toponymy, the borders, the organization of activity, the delineation of areas regulating the movement of bodies or imposing their invisibility or even their criminalization in the Belgian cities of Antwerp, Ghent, Brussels, and so forth. Congoville is the name of the spatial memory of the cruelty clinging to the cement of Belgian cities: in these spaces, it is impossible to escape the memory of colonization. Unless one refuses to see or cannot recognize the historical and colonial signs, casually wandering around, as if nothing had happened. As if the architecture, the asphalt that is “absorbed in the present”,⁰⁵ remained silent.

The two stages of memory are the past and the present. Congoville is a concrete space, where these two stages of memory are continuously intertwined. As Bergson reminds us in *Matter and Memory*, memory presents several forms. On the one hand, it retains the past. Memory accumulates, gathers, swallows life events like a recording device.⁰⁶ On the other hand, it inscribes pure past within the present, by selecting the memory-images that embody our current integration in the world (action, perception, attention, recognition, etc.), our biography, and our individual history. Retaining the past, reproducing it in the present—such is the twofold exercise of memory, such is the way in which it complicates and interweaves the past and the present.

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

06 *Ibid.*, 86.

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

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

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

06 *Ibid.*, 86.

Congoville thus refers to two forms of memory: first, the latent memory of colonial cruelty that is dormant within the stone, the memory that urban space stores up, preserves, records, leaving to “each fact, to each gesture, its place and date”⁰⁷—as if every city possessed a spatial unconscious, consisting of a multitude of memories; and, secondly, a form of active memory saturating the present, provided that it manifests itself to a conscious mind—each memory rising to the surface. When one looks at a monument, a building, a façade in a Belgian town, the dormant imaginaries of the colonial past re-emerge, they wake up; they offer perception—the gaze updating them—all the terrors that are carried by it. Congoville would be both the spatial unconscious and the active memory of the cruelty that is reproduced upon the façades, the buildings, when memories rise to the surface.

⁰⁷ Ibid., 86.

In Congoville, the hands of the clock seem to have stopped. Congoville remains stuck in a form of time-editing, which interweaves the past and the present. At first glance, Congoville does not appear as a site from which one can consider the promise, the utopian futures, the transformation of the memory of cruelty into forward-looking politics. Nothing can effectively be drawn from the colonial past—no hopes, no projects. The concrete and the stone remind us of this political impossibility: On the territories of former imperial powers, it is not possible to transcend the memory of colonial violence. Can we stick to that? In Congoville, is memory calling for the abolition of collective dreams, the collapse of future policies? (FIG. 20)



FIG. 20, P. 112

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

⁰⁷ Ibid., 86.

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

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

Futures

There are several time policies, on the basis of which one may address the colonial question. Time policies do not focus on the past and its violence but instead run the risk of drawing up collective dreams, in addition to future paths. Such thoughts about the future have sometimes been proposed by the colonized themselves, during colonization, in the European imperial centers. The imperial center thereby becomes a fractured space, an overlapping place: On the one hand, it is the hotbed of colonial command and power, and, on the other, a land open to the radicalism of potentialities for the colonized, once they decide to invest in it.

On October 6, 1950, Léopold Sédar Senghor⁰⁸ delivered a lecture in Antwerp, entitled “La poésie négro-africaine” (‘Negro-African poetry’)⁰⁹, to the students of “Institut Universitaire des territoires d’Outre-mer” (I.N.U.T.O.M., i.e., ‘University Institute for Overseas Territories’ or ‘UNIVOG’), the former Colonial College, created in 1920. The premises of the Institute, which closed its doors for good in 1961, following the independence of the Congo, are still in operation, now welcoming the students of the University of Antwerp’s Middelheim Campus. This space is the perfect exemplification of Congoville: This transparent place dedicated to knowledge and welcoming students was the construction site for colonial prose. Corpuses, texts, writings by explorers and missionaries, all contributed to the creation of a library endorsing the view of African difference, deemed to be the negative of Europe.¹⁰ (FIG. 21)



FIG. 21, P. 110

08 Cf. Bas De Roo (GeheugenCollectief), *An Elite for Belgian Africa? The Colonial College of Antwerp (1920-1960)*, a report commissioned by the Middelheim Museum.

09 This lecture was published in 1951 in the newsletter of the alumni association of the Institute, entitled *Problèmes d'Afrique centrale*. It was re-published in the volume Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1, Négritude et humanisme*, 159-172, entitled “Langage et poésie négro-africaine”—where one discovers that the lecture was also delivered during the second international poetry biennale in 1954 in Knokke, Belgium.

10 Cf. Valentin Mudimbe, *The Invention of Africa* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1988); and *The Idea of Africa* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1994).

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

Toekomst

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

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

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

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

FIG. 20, P. 112

When Léopold Sédar Senghor speaks to the students of the Institute, he has been a member of the French National Assembly for five years, where the colonies have won the right to be represented since 1945. This lecture's significance lies in its dual meaning, both aesthetic and political. While Senghor does indeed consider linguist issues, what he most importantly hints at is the future and the overcoming of the Belgian colonial mission. The poetic question is an entry point into the question of future policies—that of a possible future after the colony.

I would like to dwell for a moment on this lecture, to analyze the way in which Senghor specifically includes the question of the future in his analysis of Belgian colonization in Africa and of the Empire's European becoming. The first words of this text denounce "l'erreur des coloniaux" ('the colonizers' mistake'). The educational programs and the curricula offered by these colonial institutions to their students fail to teach African languages. The study of these languages and their poetics is nevertheless relevant: It dismantles colonialist reduction, which produces the colonized as a body without a subject position. The colonized's impossible subjectivization, which is ratified by colonial discourse, is challenged by the analysis of poetic language. Considering such language is to grasp the depth of subjectivity that is woven and created through language. As pointed out by Plato in the *Symposium*: All poetics, all *poiesis* is the "creation or passage of non-being into being ..."¹¹ To consider poetics involves considering a process of creation. As a result, the colonizers' great mistake is that they did not believe in the poetic—and thus creative—power of the "black race".

11 Platon, *Le Banquet*, 5th ed., tr. Luc Brisson (Paris: Flammarion, 2007), 146.

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

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

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

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



FIG. 22, P. III

In this lecture Senghor does not solely seek to claim the rehabilitation of Negro-African worlds as part of humanity, by showing how they have contributed to the great, give-and-take encounter, to the civilization of the universal. He argues, above all, that the colonizers' true mistake is that they missed the very meaning of their mission, of the colonial project. (FIG. 22)

This political conclusion is not explicitly stated during the lecture of October 6, 1950. Yet it rises to the surface in this text, which should be read and analyzed in retrospect, based on a speech delivered by Senghor on February 5, 1951, during a reception, entitled “Les Belges au Congo” (“The Belgians in the Congo”), and hosted by the pen Club of French-speaking Belgian writers. If the colonizers were to correct their mistake, it is primarily because Belgian colonization faces a problem:

Voilà le problème majeur où je voulais en venir. Vous avez compris que le port ni l'usine ne le résolvait ; qu'il ne suffisait pas de vaincre misère et maladie. J'irai plus loin, l'essentiel du problème se trouve au-delà des écoles secondaires classiques, dont vous êtes fiers à juste titre, au-delà de l'Université congolaise, que vous édifiez patiemment. Il est de permettre aux Congolais, une fois résolus les problèmes économiques et sociaux de 1951, d'exercer librement leur activité générique d'homme. D'hommes concrets, définis dans le temps et l'espace, de négro-belges de 1951.¹²

The humanist promotion of the new Congolese man, which lies at the heart of the 1951 ‘The Belgians in the Congo’ lec-

12 Léopold Sédar Senghor, “Les Belges au Congo”, in *Liberté 1. Négritude et humanisme*, op. cit., p. 124. “This is the main problem I wanted to get to. You have understood that neither the port nor the factory could solve it; that overcoming poverty and disease wasn't enough. I will go even further, the core of the problem lies beyond classic secondary schools—which you are rightly proud of—and beyond the Congolese University that you are patiently building. The answer is to enable the Congolese people, once having addressed the 1951 economic and social problems, to freely pursue their generic activity as men and women. As concrete men and women, defined in time and space, as Negro-Belgians in 1951.” (Translation into English by Callisto Mc Nulty).

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

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

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

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

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

FIG. 22, P. III

ture, consists in defending the emergence of a Métis civilization,¹³ *de facto* enabled by the colonial enterprise: The Congolese New Negros will be the “Belgian-Negros”. The métissage of *Négritude* and Belgian identity cannot rely on quantitative (technical and economic) considerations—it requires a poetics. We can thereby understand why learning African poetry must be central to the curriculum of colonial universities: It must support a broad cultural policy of mixing together, of civilizational creation. In the same way as the New Negros managed to bloom on French territory, they must also flourish and “pursue their generic activity as men and women”¹⁴ on Belgian territory.

What is at stake with the October 1950 lecture at the Colonial College therefore becomes clear, once it is probed retrospectively: For Senghor it is a matter of defending the mutation of the colonial civilizing mission into a cosmopolitan dream. While Belgian colonization called for a minimal quota of advanced, simply assimilated individuals, a new dream had to germinate: that of a total, universal Métis civilization, giving rise to “Belgian-Negros”—New Negros who have assimilated Belgium, without being assimilated by it. “Assimilating, without being assimilated,”¹⁵ Senghor wrote in 1945: Métissage is a counter-politics that is opposed to the colonial enterprise’s logic of assimilation. The close understanding of Negro-African poetics thus becomes the necessary condition ensuring that Belgian colonizers actively participate in the metamorphosis of their civilizing dreams into concrete cosmopolitan utopias.¹⁶ (FIG. 23)



FIG. 23, P. 112

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

Het humanistische pleidooi voor de nieuwe Congolese man, die centraal staat in de lezing uit 1951, verdedigt de opkomst van een *métis*-beschaving.¹³ Die werd de facto mogelijk gemaakt door het kolonialisme: de ‘Congolese Nieuwe Negers’ zullen ‘Belgische Negers’ zijn. De rassenvermenging van *négritude* en Belgische identiteit kan niet gebaseerd zijn op kwantitatieve (technische en economische) overwegingen—er is een poëtica voor nodig. Het is dus duidelijk waarom het bestuderen van Afrikaanse poëzie centraal moet staan in het curriculum van de koloniale universiteiten: er moet een brede culturele politiek van rassenvermenging komen, van de creatie van beschaving. Zoals de Nieuwe Negers op Frans grondgebied tot volle ontplooiing zijn kunnen komen, zo moeten ze ook op Belgisch grondgebied tot bloei komen en ‘hun generieke activiteit als man en vrouw’¹⁴ voortzetten.

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

13 As shown by Gary Wilder in *Freedom Time. Négritude, Decolonization, and the Future of the World* (Durham, NC: Duke University Press, 2015). Senghor is not an advocate of the anti-colonial politics of national liberation. He is a cosmopolitan thinker: The advent of the “Civilisation of the Universal” must lie at the core of any political and social agenda. With Senghor, the forms that are taken by the critique of colonization are embedded within this agenda.

14 Léopold Sédar Senghor, op cit., 124.

15 Léopold Sédar Senghor, op. cit., 36-39: “Vues sur l’Afrique noire ou assimiler, non être assimilés.”

16 In the early 1950s, Léopold Sédar Senghor does not talk about independence. Regarding French colonization, he defends the greater autonomy of African colonies among the French Union, this new legal and political form, which organizes the relations between the French imperial State and its colonies from 1946 to 1958 under the Fourth Republic. On this point, see: Janet Vaillant, *Vie de Léopold Sédar Senghor* (Paris: Karthala-Sephis, 2006), 291. See also: Gary Wilder, *Freedom Time. Négritude, Decolonization, and the Future of the World* (Durham, NC: Duke University Press, 2015).

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

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

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

On the very territory of the imperial center, Senghor’s texts outline the future policies that shall be carried out after the colony. What is of interest here is the way in which the poet tackles the colonial question. He does not focus on its violence but rather on the possibilities provided by it. This operation is ethically and politically risky. Its aim, however, is to turn *métissage* into a key political issue, from which we may build, elaborate the world’s futures. Opening up a way forward despite the heaviness of memory—such is the political project supported by the idea of interracial mixing. Congoville is perhaps nothing other than that: a Métis city in the making, one that is growing on the unstable ground of the colonial memory of cruelty.

Possessions

Congoville could draw its substance from the cosmopolitan dreams borne by the colonized, during colonization. It would no longer be a question of considering Congoville on the basis of *calques*—that is, the reproduction of colonial violence upon the architecture of large Belgian cities—but rather of considering the Métis futures of these towns. Irreversible futures. A rebirth for a renunciation: The kingdom would recognize its *Negritude* and would cease to consider itself as white. The idea of interracial mixing—which is albeit fraught with ambiguities and conceptually tricky to handle¹⁷—has not been subject to daring and significant institutional political commitments, in the former European imperial powers at the dawn of the 21st century.

17 Alain Menil, “Inquiétant métissage”, *Cahiers philosophiques* 3(138) 2014: 108-120; “Le métissage: une notion piège”, interview with Jean-Loup Amselle, in: Nicolas Journet (ed.), *La culture. De l’universel au particulier* (Auxerre: Editions Sciences Humaines, 2002), 329-333.

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

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

Bezit

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

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

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

Nowhere is this idea supported by ambitious governmental policies that would defend anti-racism, blending, multiculturalism, the emergence of an open, creative, political project taking care of the colonial heritage. European postcolonial futures offer the scathing denial of the cosmopolitan utopia. They are instead struck by melancholia, as Europe keeps mourning the loss of its power, nostalgic about its extinct global hegemony.¹⁸

Paul Gilroy has theorized this “postcolonial melancholia” that is plaguing former European imperial powers. In Great Britain, which is the space he focuses on, such melancholia has politically resulted—from the end of 20th century to the 21st century—in the resurgence of discourses binding race, identity, and culture, which are supported by all the forces of the institutional political spectrum, be they conservative or liberal, and which are reinforced by security policies, as well as the War on Terror. The idea of ‘British identity’ constitutes the norm based on which questions of migration and immigration, of criminality, foreign policy, multiculturalism, education, and democratic representation, to name but a few, are designed and solved.¹⁹ Faced with such postcolonial melancholia and its ideological fossilization in race discourse, the cosmopolitan idea of a Métis future collapses and disappears from the horizon of possibilities²⁰ on the sites of former empires.

What Gilroy advocates for Great Britain is certainly played out in France and in yet another way in Belgium, which is divided by internal linguistic and identity conflicts. Still, what he clearly suggests is that no cosmopolitan dream has emerged

18 Paul Gilroy, *Postcolonial melancholia* (New York: Columbia University Press, 2004).

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

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

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

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

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

18 Paul Gilroy (2004). *Postcolonial melancholia*. New York: Columbia University Press.

from the ruins of the colony, nor has it structured the political futures of former empires. Identity and racial resentment have taken hold of European majorities, which have re-appropriated the ethnic imaginary narratives of blood, land, and roots. And yet, urban mutations are taking place in the large European cosmopolitan cities that display very specific forms of “conviviality”²² (Gilroy). They form, in everyday life, a “multi-culture”, consisting of modes of relation, co-habitation, coexistence, understandings, and exchanges between individuals of all origins.²³ These popular multi-cultures draw up new ways of living, speaking, and occupying urban space, which allow the creation of new collective dreams, as well as new forms of political projection that are more open, more creative, and more tolerant.

Congoville could be the urban, material embodiment of this multi-culture in the ruins of the Belgian colonial empire. More than the mere memory of the stone that has been cut by colonial terror, this “multi-culture” could establish itself as the political norm to think about the city to come in the ruins of the empire. Congoville would signal a historically situated utopia, invoking ways of building a community which are resistant to the colonial/racial structuring of European territories, marked by the violence of history. We would, thereby, have to draw up new, ideal, Belgian city plans—capable of bringing together the returned, the ghosts still living there and its new inhabitants, embarked on the present. Designing a space that would align moral, political, and militant commitments; human architectural and organizational forms, loaded with new cognitive, aesthetic, and emotional projection.

22 Ibid., p. XV.

23 James Cohen, “De la mélancolie postcoloniale à la multiculturalité: l’antiracisme selon Paul Gilroy”, in Carlos Agudelo, Capucine Boidin and Livio Sansone (eds), *Autour de l’Atlantique noir: Une polyphonie de perspectives*. (Paris: Éditions de l’IHEAL, 2009), 196: “L’utopie d’une société ‘au-delà de la ‘race’”, donc au-delà du racisme, est pour lui [Gilroy] une utopie concrète, puisque cette société existe déjà en germe dans les grandes villes cosmopolites européennes – Londres tout particulièrement – où se forge dans la vie quotidienne une ‘multiculture’ faite de cohabitation et de contacts quotidiens entre personnes de toutes origines et références culturelles.” (*The utopia of a society built “beyond race”, thereby beyond racism, is for him [Gilroy] a concrete utopia, for this society is already beginning to take shape in large European cosmopolitan cities—London in particular—where a “multi-culture” is formed, in everyday life, consisting of modes of coexistence and everyday contacts between people of all origins and cultural backgrounds.*)

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

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

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

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

21 Ibid., p. XV.

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

The history of ideas, in the West, is full of forms of utopian urban projection. It would appear difficult here to resume this long tradition of ideas which, for many of them, have sought to critique the anarchic, spontaneous, or tyrannical development of human socio-political organizations. For Congoville exists primarily through myriad forms of shattering and stubbornness, which one does not easily break away from. How may we dream in a given place, whose background constantly draws attention to the past and present history of the violence and humiliation that has struck certain bodies? How may we envision a future for the former imperial metropolises that spit their racial bitterness in the faces of the sons and daughters of postcolonial immigration? Which political futures may we draft in the cities of former European empires? Which words shall we use to develop them—when the notions of “diversity”, “métissage”, “multiculturalism”, fall to the ground like dead weight? What do political dreams thrive on, when the past—stubborn as it is—refuses to disappear, and that its echo extends indefinitely into the ribs and the resistance of the stone?

Congoville is a memory-city, but it is not a cemetery. It teaches us that the past is alive and that it commands the future to appear. The dead, the ghosts, the spirits, the lost souls haunting the buildings, the parks, the monuments of former imperial cities, torment the consciousness of the living, with whom they enjoy ties of kinship. The latter, the possessed, imperatively demand accountability, in order to open a door, a path, a breach in the sturdiness of the concrete.

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

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

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

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

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



FIG. 1

Archive image. Original caption: "a group of notability from the Belgian-Congo and Ruanda-Urundi on a study trip in Belgium, flowering the monument of King Leopold II in Brussels," 1957 (Collection AfricaMuseum, Tervuren; © AfricaMuseum, Tervuren; Photo: René Stalin for Inforcongo).

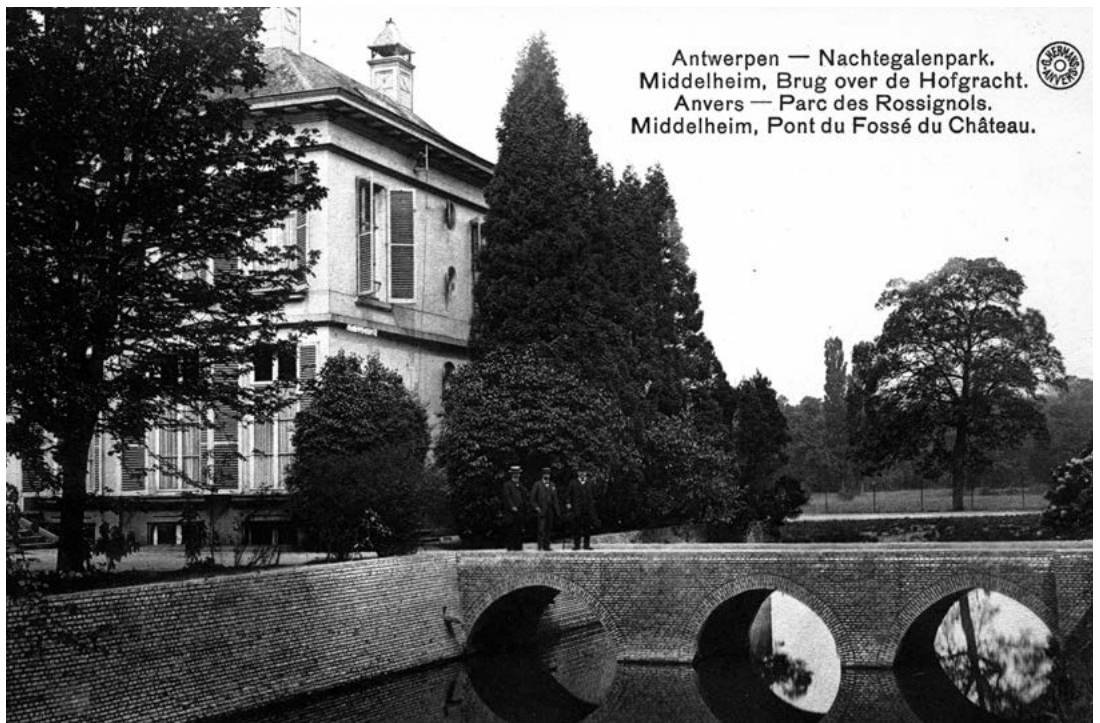
Archiefbeeld met origineel bijschrift: "Tijdens een studiereis in België brengt een groep notabelen uit Belgisch-Congo en Ruanda-Urundi hulde aan het monument van koning Leopold II in Brussel", 1957 (Collectie: AfricaMuseum, Tervuren; © AfricaMuseum, Tervuren; Foto: René Stalin voor Inforcongo).



FIG. 2

Screen capture from the film *Albert et André visitent Bruxelles* by SOFIDEC (around 08'16"), 1949 (Collection Cinematek Royal Belgian Film Archive, Brussels; © Cinematek/Memento Productions; Photo: Cinematek/Memento Productions).

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



Archive image. Original caption: "a group of notability from the Belgian-Congo and Ruanda-Urundi on a visit to the Royal Museum for Central Africa – Tervuren, Belgium, 1957 (Collection AfricaMuseum, Tervuren; © AfricaMuseum, Tervuren; Photo: René Stalin for Inforcongo).

FIG. 3

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

Postcard of the Middelheim Park and castle in Antwerp edited by August Hermans (Three Antwerp's flâneurs are standing on the bridge), ca.1920 (Collection Stad Antwerpen/MAS; Photographer unknown).

FIG. 4

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



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

FIG. 5

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



FIG. 6 Postcard of the gecamin Workers' Town in Lubumbashi, ca. 1970 (IRIS, Maison Du Livre in Lubumbashi; Private Collection; Photo: Jean Katambayi & J. Kip).

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

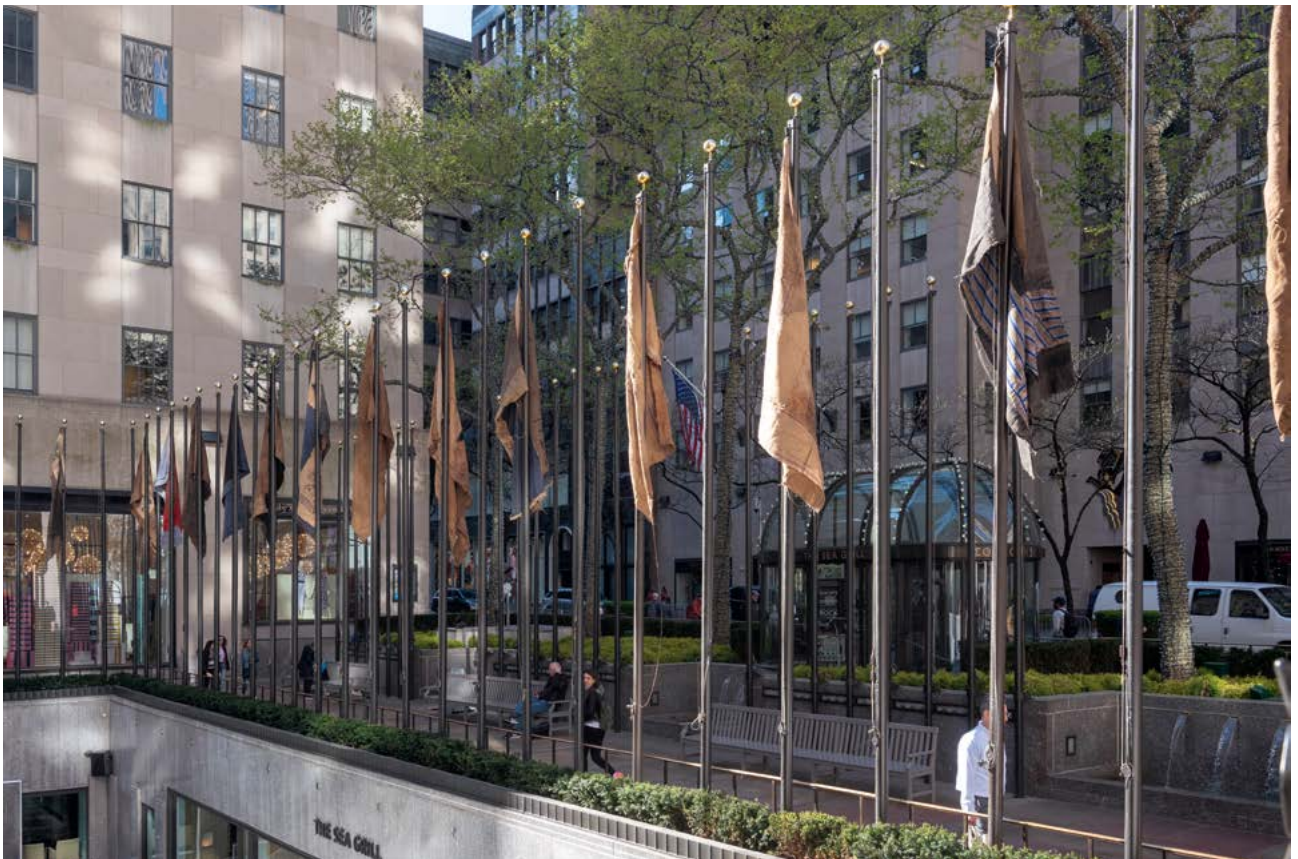


FIG. 7

Ibrahim Mahama, *Untitled*, 2019 (Private Collection; © The Artist & White Cube London; Photo: Timothy Schenck).

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

L'UNION FAIT LA FORCE

TRAVAIL ET PROGRES

LA VOIX DU CONGOLAIS

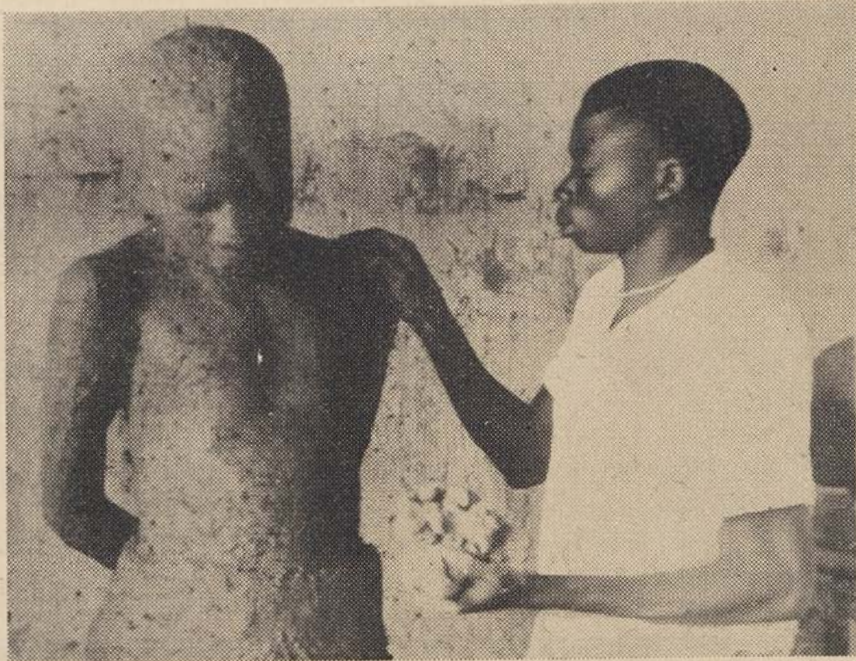
POUR LES CONGOLAIS

PAR LES CONGOLAIS

Rédacteur en chef :
A. R. BOLAMBA

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

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



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

FIG. 8

Cover *La voix du Congolais*, edited by Antoine Roger Bolamba, issue 02/1952 (Collection Stad Antwerpen/ Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience (inv. nr: B252870); © *La voix du Congolais*; Photo: Digital Scan).

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



FIG. 9

Image depicting a Congolese stealing the sword from King Baudouin of Belgium in Leopoldville on 29 June 1960 (Collection Archiv Robert Lebeck; © Archiv Robert Lebeck; Photo: Robert Lebeck).

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



FIG. 10

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

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



Sammy Baloji, *The Other Memorial*, 2015 (Collection Sindika Dokolo Foundation; © The Artist and Galerie Imane Farès; Photo: Sammy Baloji).

FIG. II

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



FIG. 12

Aerial view Christus Koningkerk during the Antwerp world exhibition in 1930 (© Collectie Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen; Photographer unknown).

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



FIG. 13

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

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



View Forescom Building Kinshasa, 1948 (Collection UWM Libraries, Wisconsin; Photo: Robert L. Pendleton).

FIG. 14

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

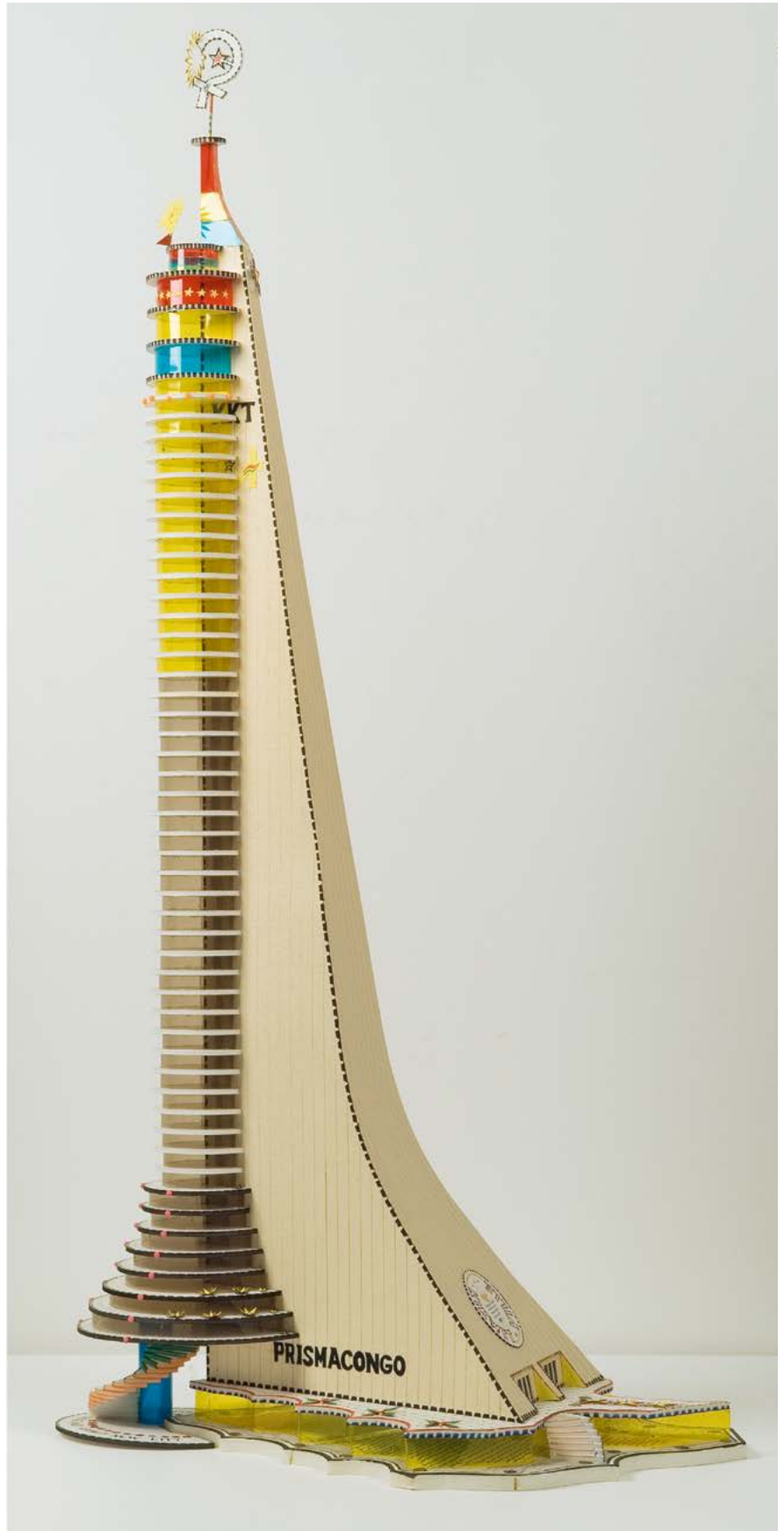


FIG. 16
Bodys Isek Kingelez, *Prismacongo*, 2000
(Collection and photo: Ferdinand Fabre).
Bodys Isek Kingelez, *Prismacongo*, 2000
(Collectie en foto: Ferdinand Fabre).



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

FIG. 17

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



FIG. 15

Sammy Baloji, Cinq Chantiers billboard at Place de l'Échangeur, Municipality of Limete, Kinshasa, 2013 (Private collection; © Autograph ABP; Photo: Sammy Baloji).

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

FIG. 18

Sammy Baloji, Cielux OCPT (Office Congolais de Poste et Télécommunication, Sans Fil neighbourhood) at Place de l'Échangeur, Municipality of Limete, Kinshasa, 2013 (Private collection; © Autograph ABP; Photo: Sammy Baloji).

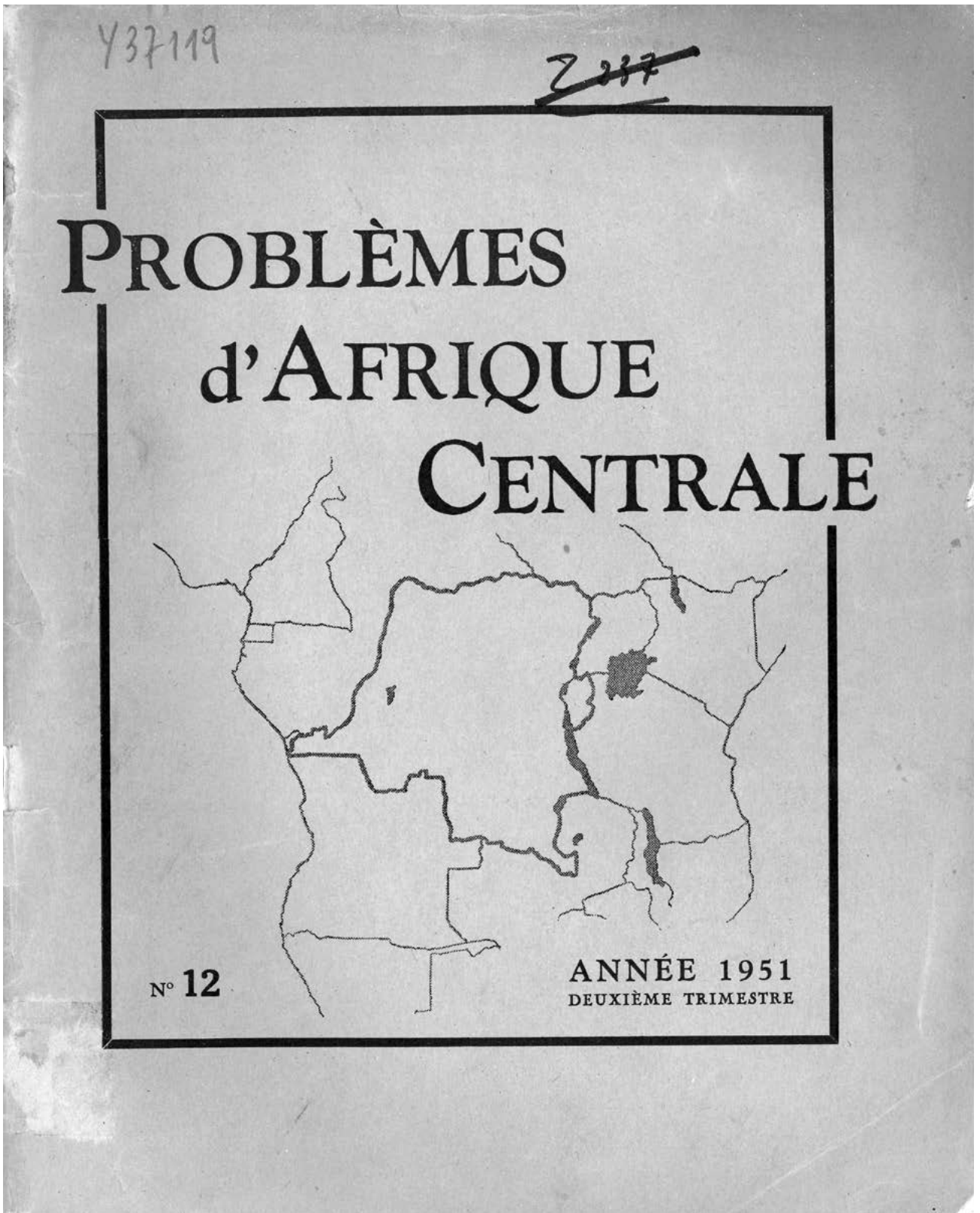
Sammy Baloji, Cielux OCPT (Office Congolais de Poste et Télécommunication, in de Sans Fil-wijk) aan de Place de l'Échangeur, Gemeente Limete, Kinshasa, 2013 (Privécollectie; © Autograph ABP; Foto: Sammy Baloji).



Pathy Tshindele, installation image of a Kinshasa street performance, 2017 (Private collection; © Pathy Tshindele; Photo: Photographer unknown).

FIG. 19

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



Cover of the magazine *Problèmes d'Afrique Centrale* nr. 12, 1951, containing Senghor's lecture in Antwerp, 1951 (Collection Library University of Leuven; Digital scan).

FIG. 21

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

LA POÉSIE NÉGRO-AFRICAINE

par Léopold Sédar SENGHOR



Léopold Sedar Senghor.

(Cliché « L'Afrique et le Monde ».)

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

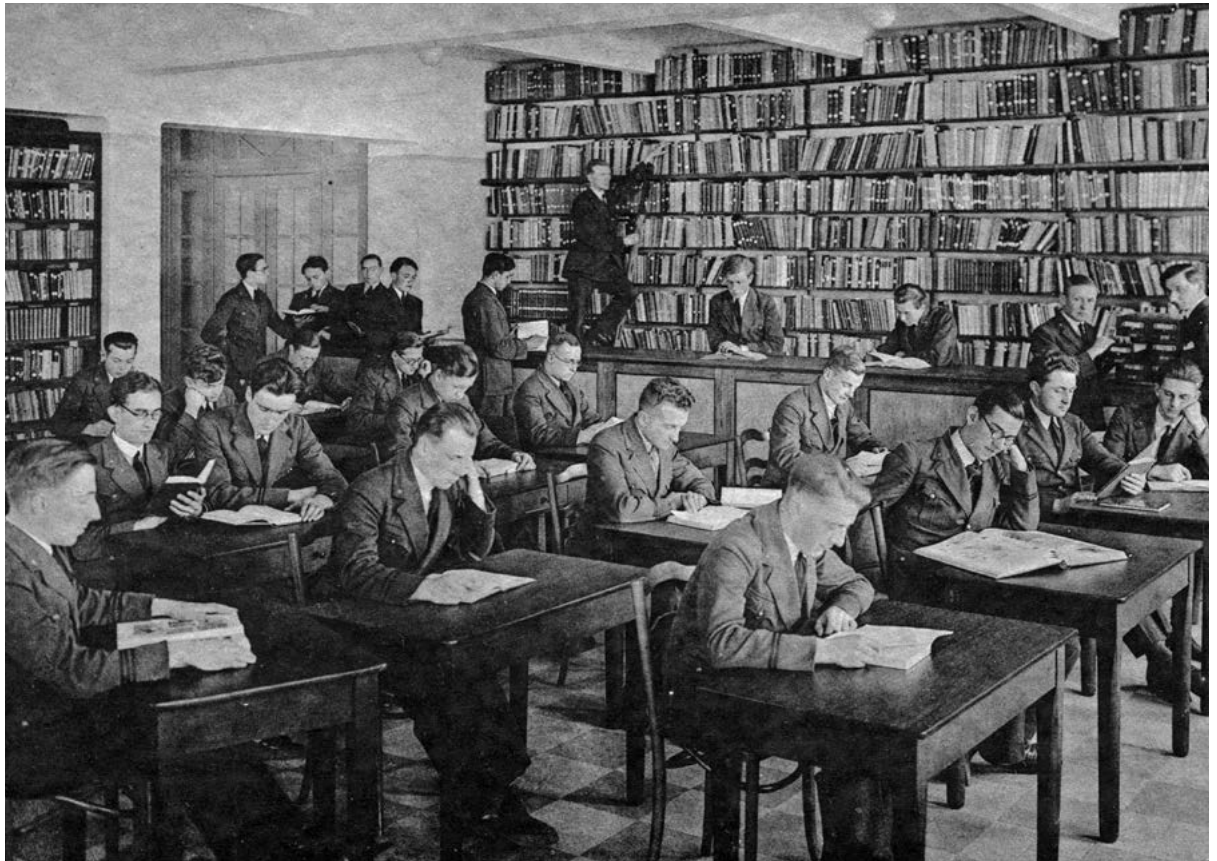
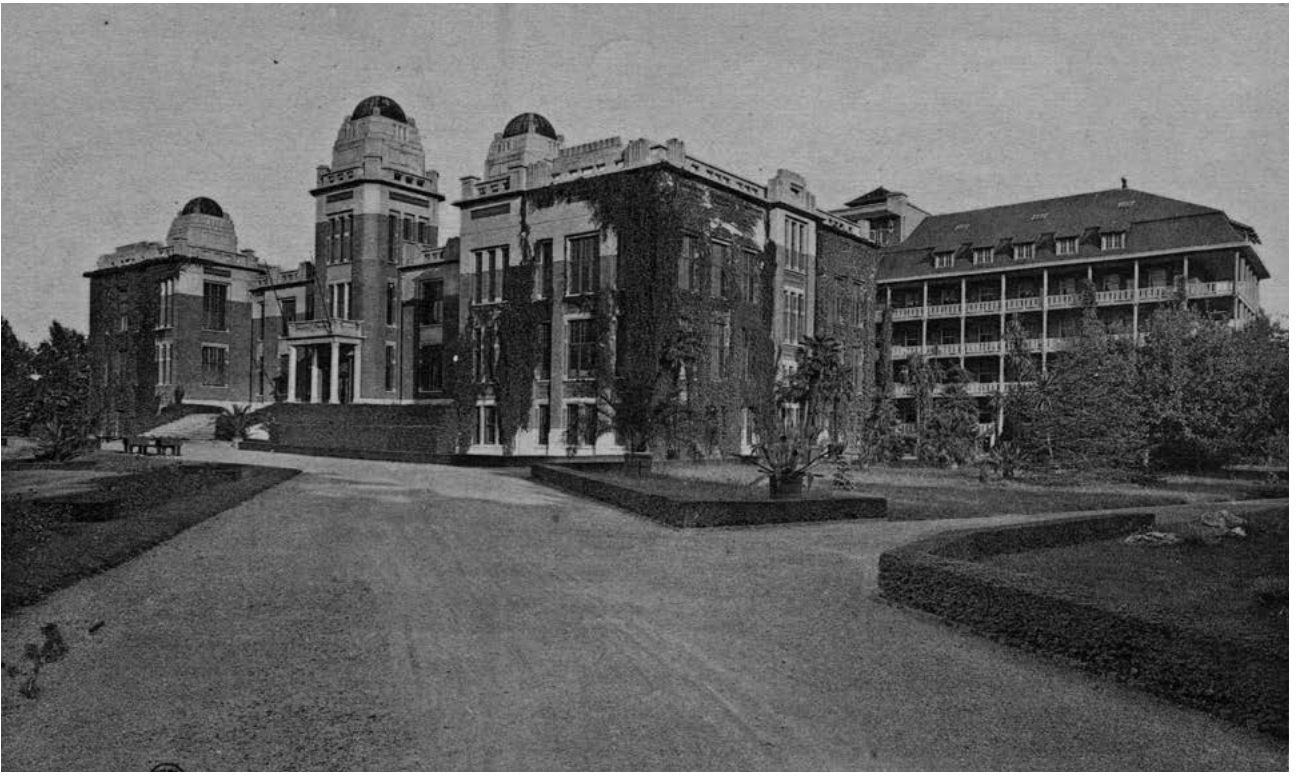
Parallèlement à cette activité professionnelle et studieuse, il n'a cessé de s'intéresser activement à l'essor intellectuel des Noirs. Dès 1934, il collabora à « L'Étudiant Noir », organe d'un groupe d'étudiants antillais résolus à rattacher les Noirs de nationalité et de statut français à leur histoire,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

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

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

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

A. G.



Archive image of the Colonial College in Antwerp, ca.1935 (Private collection Bob Vermergh, Antwerpen; Photographer unknown).

FIG. 20

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

Archive image of the Colonial College in Antwerp, ca.1935 (Private collection Bob Vermergh, Antwerpen; Photographer unknown).

FIG. 23

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

Bas De Roo

Masters in Colonization?
The Colonial College of
Antwerp and Its Legacies
(1920-1960)*

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

Sorana Munsya &
Léonard Pongo

Congolese Resistance
to Belgian Africa?
The Colonial College of
Antwerp (1920-1960)

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

INTRODUCTION

How do facts work in our mental system? How do the connections between data produce an intelligence that goes beyond the intellectual and touches us physically and emotionally, thereby producing a feeling or an intuition—the intuition that something is wrong and the feeling that the truth resides deep inside.

Those questions are highly important because they frame the intervention that Léonard and I make in Bas De Roo's text. These constitute a new balance between facts and emotions.

Reading Bas De Roo's historical account triggers a reaction that pushed us to dig for additional testimonies, quotes, and knowledge, in order to produce images that could help the audience make new connections, allowing them to question and recontextualize the Colonial College's history.

The quotes have been chosen in order to give perspective to the events De Roo mentioned. When a character is put forward, we hint at additional motives which compelled them to work in the Congo and shed light on other aspects of their respective careers. When talking about their contributions or accomplishments, we cast these in light of the underlying motives in the colonial mission, and well as reflect their impact on the Congolese population. By providing a variety of sources, quotes that come to question the integrity, intentions, and impact of specific aspects of the colonial mission, and the College's importance for this mission, our intention is not to explain and deliver a singularly valid truth but, rather, to contribute to altering the

audience's notions with a complex, grey, sometimes selfish reality where discourse and actions sometimes differ in questionable ways.

Our method has involved using testimonies from various sources and including them in the text in order to disrupt the linear narrative. Additionally, we started the document with a timeline compiling dates related to historical moments, grass-root movements, and mobilizations that mattered in Congo's history and reflect Congolese agency. This and further interventions aim to highlight the history of Congolese resistance, as well as the many pushbacks during colonial times, which have played a significant role in reshaping the Belgian Colonial approach. Doing so, we mean to shed light on Congolese resilience, too, and on the Congolese population's tenacious agency in rejecting the colonial undertaking.

Focusing on Congolese resistance allows the continuous actions of the Congolese to be put in perspective during the period ranging from the Leopoldian era until the end of colonization. Resistance and repression have been a constant struggle during the Belgian civilizing mission that the Colonial College was meant to facilitate. Providing these hints and dissenting voices encourages the audience to reconsider and further reflect on elements, characters, and events put forward by Bas De Roo. This resistance history and other elements integrated into the intervention also question the widespread narrative that suggests a break between the Leopoldian era and the post-Leopoldian era. The figure of Leopold actually has always been present in Belgian history and its imaginary.

INLEIDING

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

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

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

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

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

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

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

Onze manier van werken stelt ook de vrijheid van de

This approach aims to increase the reader's agency to organize the information and come to their own conclusions. By adapting the form and the original text's content, we invite the reader to make an effort to read the results not as a classic text but as a multiform object.

TIMELINE OF DOCUMENTED CONGOLESE INSURRECTIONS

- 1893: Execution of Ngongo Lutete, origin of the Batetela uprising
- 1895: Batetela uprising in Luluabourg (today's city of Kananga)
- 1895–1906: Zande and Boa uprisings
- 1897: Mwini Mohara and Kandolo lead the mutiny of the 'Colonne Dhanis', the military expedition commanded by Francis Dhanis.
- 1900: Mutiny at Fort de Shinkakasa, Boma
- 1900, 1901, 1903, 1904, 1910: Babwa uprisings in Kabare (Southern Kivu, Eastern Congo)
- 1903: Bashi uprisings in Kabare (Southern Kivu, Eastern Congo)
- 1903, 1905: Mbuza uprisings in Mongala
- 1905–1920: Rebellions in the Sankuru
- 1905–1917: Kasongo Nyembo, Luba ruler from the Katanga region, leads an uprising against Belgian authorities
- 1919–1920: Emergence of Union movements and strikes within the colonial administration among state clerks and government officials in Kinshasa; appearance of pre-revolutionary movement of Garveyist inspiration,

with leaders such as artists André Yengo (funder of Congomen) and Wilson (black US worker for the Huileries du Congo belge)

- 1921: Simon Kimbangu is arrested in Nkamba, in Kongo Central Province
- 1921–1957: 37.000 Kimbanguist followers and their families are dispersed into relocation camps around the country.
- 1922: Dockers go on strike in Matadi (perceived as West-African workers' influence).
- 1930: Start of the Kitawala movement (inspired by the American "Watch Tower" movement) led by prophet Bushiri Lungundu, resulting in the Masisi revolt in 1944
- 1931: Mbinji Mbinji rebellion led by Ngwasi Nyagaza against colonial occupation, forced labour, forced expropriation and taxes in the Bushi mountain
- 1932: Farmers' revolt in the Kwilu
- 1941: Miners' strike in Elisabethville (today's Lubumbashi)
- 1941: On December 4, workers of the UMHKA (Union Minière du Haut Katanga) go on strike demanding a 50-cent increase to compensate increasing cost of living in Elisabethville (today's Lubumbashi). Belgian retaliation was bloody, and 48 Congolese miners were gunned down.
- 1944: Kitawala revolts in Masisi (Northern Kivu region)
- 1944: Miners go on strike in Katanga and Kasai because of deteriorating working conditions.
- 1945: Dockers go on strike and revolt in Matadi (perceived as West-African workers' influence)

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

TIJDLIJN VAN GEDOCUMENTEERDE OPSTANDEN IN CONGO

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

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

Forgotten place, forgotten history

In 1876, King Leopold II of Belgium founded the *Association Internationale Africaine*. This pseudo-scientific association staged military expeditions, claiming pieces of the central African Congo region in the name of Leopold II. So it was that the Belgian king took part in the ‘Race for Africa’ that resulted in the nearly complete occupation and division of the continent by the British, French, Germans, Portuguese, Spanish, and Italians. In 1885, Leopold II acquired the approval from the other colonizers and major world powers at that time for developing a colony in Congo. This sanction took place on the margins of the notorious Congress of Berlin, where diplomats worked out the rules of the game for colonizing Africa. At the beginning of the 20th century, however, criticism of Leopold’s bloody regime of plunder had increased.⁰¹ Under international pressure, the Belgian government took over his colony in 1908. During the First World War, Belgium also acquired control of two German colonies, Ruanda and Urundi, which were run as one Belgian territory afterward. At the beginning of the 1960s, the colonized peoples successfully forced the end of the Belgian regime. Decades of colonization had incisively changed Congo, Rwanda, and Burundi, as well as Belgium.⁰²

On what is today the Middelheim Campus of the University of Antwerp, a not insignificant part of Belgian colonial history played out. Beginning in 1920, the Koloniale Hogeschool van België (Colonial College of Belgium) was housed here, rebaptized in 1949 as the Universitair Instituut

* This chapter draws on a report commissioned by the Middelheim Museum from the projects agency Geheugen Collectief.

01 Bas De Roo, “De Onafhankelijke Congostaat, plundermachine in dienst van een meedogenloze Leopold II?”, in: Idesbald Goddeeris, Amandine Lauro and Guy Vanthemsche, (eds), *Koloniaal Congo. Een geschiedenis in vragen* (Antwerpen: Polis, 2020).

02 A good introduction to the way in which this colonization also shaped Belgian society is: Vincent Viaene, David Van Reybrouck and Bambi Ceuppens (eds), *Congo in België: Koloniale cultuur in de metropool* (Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2009).

Vergeten plaats, vergeten geschiedenis

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

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

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

01 Bas De Roo. (2020). De Onafhankelijke Congostaat, plundermachine in dienst van een meedogenloze Leopold II? In Idesbald Goddeeris, Amandine Lauro & Vanthemsche (red.), *Koloniaal Congo. Een geschiedenis in vragen*. Antwerpen: Polis.

02 Een goede inleiding op de manier waarop de kolonisatie ook de Belgische maatschappij vorm gaf is: Vincent Viaene, David Van Reybrouck and Bambi Ceuppens (red.) (2009). *Congo in België: koloniale cultuur in de metropool*. Leuven: Universitaire Pers Leuven.

Photo showing a Reflection of Coquilhat's statue (sculptor: Jacques de Lalaing) in the Albertpark (Albert Park), Antwerp. (© Photo: Léonard Pongo).

“Coquilhat was a central figure in the earliest years of European action in Central Africa, serving alongside Stanley to explore and set up posts as of 1882, under the banner of the IAA. Coquilhat eventually rose to become Vice governor-general, a position he held at the time of his death in 1891 of dysentery. He was born in Liège, and his mortal remains were repatriated to Antwerp where a statue by Comte Jacques de Lalaing was put up in 1895 to honour him.”
M. Stanard, *The Leopard, the Lion, and the Cock: Colonial Memories and Monuments in Belgium* (Leuven: Leuven University Press, 2019), 212.



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

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

voor de Overzeese Gebieden (UNIVOG, University Institute for Overseas Territories), which was in turn mothballed in 1962, following the end of colonization. The objective of the institute was to train an elite corps of officials who were to administer the colonies. “*Dominer pour servir*” (Dominate in order to serve), as Pierre Ryckmans—once the head of the colonial government in Congo as its governor-general—summarized the mission.⁰³ This elite was to form the backbone of the colonial government and consisted of white men who had undergone military drills and received practical as well as academic training; who possessed the requisite leadership skills; and who saw it as their calling to serve in the so-called civilizing mission.

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

THE OFFICIAL BEGINNING AND END OF BELGIUM’S COLONIAL HISTORY

1876	The Belgian King Leopold II (1835-1909) founds the Association Internationale Africaine . The scientific organization organizes exploratory expeditions that claimed sections of the Congo in Leopold’s name.	1916	During the First World War, the Belgian colonial army captures the kingdoms of Ruanda and Urundi from Germany.
1885	Leopold II gains international recognition for his private colony, the Congo Free State (or, more properly, the Independent State of the Congo).	1922	The League of Nations—the predecessor of the United Nations—makes Ruanda-Urundi one territory under Belgian mandate. Officially, Belgium was supposed to prepare the region for independence, but in practice it became a colony.
1908	International criticism of Leopold II’s reign of terror forces Belgium to take over the Congo Free State. The colony is thereafter named Belgian-Congo.	1960	End of colonization in Congo.
		1962	End of colonization in Ruanda-Urundi. Rwanda and Burundi are henceforth separate countries.

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

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

HET OFFICIËLE BEGIN EN EINDE VAN DE BELGISCHE KOLONIALE GESCHIEDENIS

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

“The new body was welcomed throughout Europe. Prominent citizens, from the Rothschilds to Viscount Ferdinand de Lesseps, the builder of the Suez Canal, hastened to send contributions. The national committees, which sounded impressive, were to be headed by grand dukes, princes, and other royals, but most of them never got off the ground. The international committee did meet once in the following year, reelected Leopold as chairman, despite his earlier pledge not to serve again, and then evaporated. [...] If he was to seize anything in Africa, he could do so only if he convinced everyone that his interest was purely altruistic. In this aim, thanks to the International African Association, he succeeded brilliantly. Viscount de Lesseps, for one, declared Leopold’s plans ‘the greatest humanitarian work of this time.’”⁰¹

119

⁰¹ A. Hochschild, *King Leopold’s Ghost* (Boston: Houghton Mifflin, 1998), 116.

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

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

Having a look at the College and its curriculum shows how people in Belgium and—by extension—Europe consciously and unconsciously identified with and positioned themselves in regard of Africa. In the eyes of 20th-century white Belgians and Europeans, their world was civilized, and everything outside it was not. It was the moral obligation of the so-called civilized whites to bring civilization to the so-called primitive peoples of Africa—even though there were certainly Belgians and Europeans who doubted to what extent you could civilize black people. Everywhere in Europe, this way of thinking about and looking at themselves and the non-white world legitimated the colonization of Africa.⁰⁴

Focusing on the College teaches us little about the complicated colonial reality where the students from the College ended up after they got their diplomas. That was miles away from what the institute inculcated in them. The black peoples of Belgian Africa were, after all, anything but ‘primitive’ and were not just sitting around waiting to be civilized. Congo and Ruanda-Urundi had a multiplicity of societies, each with their own history, culture, economy, governance, and connections with the rest of the world. Then again, it was the Belgian colonial system itself that was often less civilized: Violence, coercion, racism, and exploitation characterized Belgian colonization.⁰⁵

Image of the main building of the Koloniale Hogeschool (Colonial College), Antwerp, 1930. (Collection Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen, inv. nr. T#4456; Photographer unknown).



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

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

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

04 Matthew Stanard, *Selling the Congo: A History of European Pro-Empire Propaganda and the Making of Belgian Imperialism* (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2012).

05 The best introduction to the complicated colonial reality in Belgian Africa is: Jan Vansina, *Being Colonized: The Kuba Experience in Rural Congo, 1880-1960* (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2010).

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

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

Photo of the Congozuil (Congo Column), located in Antwerp's City Park, which commemorates the 1908 annexation of the Congo. It was funded by the Antwerp Chamber of Commerce to celebrate trade "between" Congo and the city of Antwerp, honors Leopold II, and shows the colonial star. The reason Antwerp would celebrate imperial commerce is that the city was the main point of entry for goods extracted from the colony, thereby boosting the city's economy. In 1897, Antwerp became the largest ivory market in the world. (© Photo: Léonard Pongo).



121

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

A look at the College teaches us much about the white side of colonial history. At the same time, we get a look at the legacies of that colonial past which continue to have an effect to this very day, as well as at the manner in which we deal with it today in Belgium. The end of this chapter briefly shows how the College is one of the many forgotten places and pieces of our colonial history, despite the fact that the institute and the colonial mindset inculcated there continue to live on.

A civil service elite for Belgian Africa (1920-1945)

In 1920, the Minister of Colonies, Louis Franck, founded the Colonial College of Belgium in his hometown of Antwerp. A promotional brochure made the mission of the institution clear: Leopold II and his brave pioneers had explored and mapped the heart of Africa—until then unknown to Europe. The time for adventure and ‘heroism’ was over. When the Belgian state took over the reins, according to the brochure, a new period had begun. It was time to create efficient colonial rule in Belgian Africa. To realize this objective, there was a need for well-trained and disciplined young men, dutifully prepared to lead “the static black race” towards “civilization.”⁰⁶ The College thus had to groom an elite corps of civil servants to govern Congo and Ruanda-Urundi and to “civilize” peoples seen as inferior. In this way, the institute meant to make a fundamental contribution to the so-called civilizing mission of Belgium in Africa.

06 Archive of the Federal Bureau of Foreign Affairs (FBFA), Africa Archive, INUTOM, 3864.1, L'Ecole Coloniale Supérieure. Appel aux jeunes gens et aux parents, 1920.

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

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

Eliteambtenaren voor Belgisch-Afrika (1920-1945)

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

“In 1905, King Leopold II placed a cornerstone at Tervuren-Brussels to mark his project to build his *Ecole Mondiale*. The eight classic departments included: Agronomy, Ethnography, History, Languages, Law, Mathematics, Medicine, and Natural History. These departments were accompanied by a document center with the expectation that its graduates would build an international knowledge center. In particular, Leopold aimed to prepare people to explore new territories.”⁰²

⁰² In “*Ecole Mondiale-Fieldstation ABC*” Collective presentation text, retrieved from www.lucaartspaceandcontext.be/post/169880238904/ecole-mondiale-fieldstation-abc. Accessed July 3, 2020.

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

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

The College did not prepare its students for just any job in the colonial government. The diploma gave direct access to a job in the territorial service, the executive power led by the governor-general in Congo and Ruanda-Urundi. The territorial service was responsible for a multitude of governing tasks: from collecting taxes to policing and administration of justice.⁰⁷ The service formed “the cell, the basis, the vital element of the whole colonial organism”, according to director Norbert Laude.⁰⁸ Nor did graduates start out at the bottom of the colonial ladder. After an internship period, they could work immediately as territorial administrator, a supervisory function.⁰⁹

Not everyone was considered for admission to the College. Candidates had to be from Belgium (or Luxembourg), between 18 and 22 years old, and hold a high school diploma. In addition to these criteria, a candidate also had to pass a medical exam and an entrance exam.¹⁰

These seemingly objective selection criteria were used to deny admission to black students from Belgian colonies.¹¹ The only black student who ever graduated from the College was the Ethiopian Tedla Haile Modja Guermami, who studied in Antwerp from 1926 to 1930.¹² Tedla Haile came from an important family. The Belgian government admitted him in order to strengthen diplomatic relations with Ethiopia, which at that time had not yet been occupied by Italy.¹³

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

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

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

- 07 Friends of the University Institute for Overseas Regions, *Middelheim. Gedenboek van het Universitair Instituut voor de Overzeese Gebieden* (Memory Book of the University Institute for Overseas Regions) (Brussels: Uitgeverij Rossel, 1987), 159-181.
- 08 Norbert Laude, *La formation des administrateurs territoriaux du Congo belge par l'Université coloniale de Belgique* (Extrait du numéro spéciale édité par l'Avenir Belge) (Antwerp, 1936), 6.
- 09 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 3864.1, Letter from the Governor-General to the Minister of Colonies, May 7, 1920; Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 4749.120.11, Rapports et notes relatives aux jeunes administrateurs territoriaux issus de l'Université Coloniale, 1920-1938.
- 10 Laude (1936), op. cit., 9-10.
- 11 Archive of FBFA, Africa Archive, 4749.120.4, Ministry for the Colonies to Paul Panda, secretary-general of the Union Congolaise, August 26, 1920.
- 12 Friends (1987), op. cit., 112, 189, 295; Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 4749.120.3, Minutes of the executive council of the Colonial College, May 21, 1927.
- 13 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 4749.120.3, Letter from the Minister of Colonies to the Minister of Foreign Affairs, March 9, 1933.
- 07 Vriendenfonds van het UNIVOG (1987). *Middelheim. Gedenboek van het Universitair Instituut voor de Overzeese Gebieden*. Brussel: Uitgeverij Rossel. 159-181.
- 08 Norbert Laude (1936). *La formation des administrateurs territoriaux du Congo belge par l'Université coloniale de Belgique*. (Extrait du numéro spéciale édité par l'Avenir Belge) Antwerpen. 6.
- 09 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3864.1, gouverneur-generaal aan de minister van Koloniën, 7-5-1920; Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 4749.120.11, Rapports et notes relatives aux jeunes administrateurs territoriaux issus de l'Université Coloniale, 1920-1938.
- 10 Laude (1936), op. cit., 9-10.
- 11 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 4749.120.4, Ministerie der Koloniën aan Paul Panda, secretaris-generaal van de Union Congolaise, 26-8-1920.
- 12 Vriendenfonds (1987). Op. cit. 112, 189, 295; Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 4749.120.3, Proces-verbaal van de raad van beheer van de Koloniale Hogeschool, 21-5-1927.
- 13 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 4749.120.3, Ministerie van Koloniën aan de minister van Buitenlandse Zaken, 9-3-1933.

“The colonial administration feared the spread of subversive ideologies, such as communism, and therefore blocked the Congo from contacts with the outside world. This fear resulted in restricted travel to Africa and was revealed during the 1926 inauguration of the monument in the memory of Leopold II, Place du Trône in Brussels. Baron Henry Carton de Wiart, the main promotor of the monument, requested authorization to have Congolese troops parade for the event in a letter addressed to Adolf Max, the mayor of Brussels. He declared being aware of the evocable objections to this idea ‘from a hygienic or moral standpoint’ but promptly assured that the troops would be sent back to the Congo in the next steamboat as soon as they had finished marching at the ceremony.”⁰³



125

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

⁰³ Translated from the French. Originally published in French in: Matthew G. Stanard, “Apprendre à aimer un fantôme: propagande pro-impériale, mémoire de Léopold II et culture coloniale en Belgique (1860-1960)” (Trans A. Lorin), in Amaury Lorin, Christelle Taraud (eds), *Nouvelle histoire des colonisations européennes (XIX^e-XX^e siècles)* (Paris: Presses Universitaires de France, 2013), 60.

A statue of Leopold II painted red, screenshot depicting an example of contemporary contestation to Belgium's colonial legacy, 2020, Brussels, www.rtbf.be/info/societe/detail_une-statue-de-leopold-ii-peinte-en-rouge-a-bruxelles?id=5187993, accessed July 3, 2020 (© Photo: Léonard Pongo).

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

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

Women were also not allowed to enroll at the College. It made no sense, according to the administration at the College, in view of the fact that they were not considered for any career within the territorial service anyway.¹⁴ White women did play an active role in the colonization of Belgian Africa, as missionary nuns, nurses, or teachers.¹⁵ At the Colonial College, though, the administration of a colony was seen as a matter for white men.

¹⁴ Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 3895.81, administrator of the UNIVOG to the Minister of Colonies, April 11, 1952.

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

Image of Tedla Haile (center) celebrating his graduation with classmates in Antwerp, 1930 (Collection Friends of UNIVOG; Photographer unknown).



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

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

¹⁴ Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3895.81, bestuurder van het UNIVOG aan de minister van Koloniën, 11-4-1952.

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

“The entire staff was sent to prison camps in Germany; Paul Panda found himself among Senegalese riflemen, a majority of whom were illiterate. He wrote the riflemen’s letters to their families, which led him to come into contact with Blaise Diagne, a Senegalese socialist deputy, who then became Secretary General for black troops in France upon Clémenceau’s suggestion. This contact was to be of great importance for the next ten years. Freed in 1919, Paul Panda Farnana requested a discharge for personal reasons from the Ministry of Colonies, his employer; it was granted to him. He participated in the first Pan-African Congress in Paris, having probably been invited by Blaise Diagne. There, he met W.E.B. Du Bois, the founder of the National Association for the Advancement of Colored People (N.A.A.C.P), as well as the main advocates of Pan-Africanism. He was very impressed with the discussions held there and found his life’s purpose in them. Back in Brussels, he founded the Union Congolaise, an organization for the Congolese in Belgium, with Albert Kudjabo and Joseph Adipanga.”⁰⁴

“One should not be surprised to see an agreement form between Marcus Garvey, Kibango [Kimbangu], John and Panda Farnana.”⁰⁵

- 04 Translated from the French. Originally published in French in: A-B. Ergo, *Paul Panda Farnana M’Fumu (1888-1930) diplômé à l’école de Vilvoorde en 1907. Premier Congolais diplômé de l’enseignement supérieur en Belgique*, 2013, 4. Retrieved from <http://abergo1.e-monsite.com/medias/files/panda-farnana-2.pdf>. Accessed November 6, 2020.
- 05 Translated from the Belgian newspaper article “L’affaire de Gombe-Lutete. L’état-major de Kibango arrête,” *L’Avenir colonial belge avance* (July 17, 1921), 3. Quoted in: A. Mélice, “La désobéissance civile des kimbanguistes et la violence coloniale au Congo belge (1921-1959)”, *Les Temps Modernes* 658-659/2 (2010): 218-250.

‘Al het personeel wordt naar gevangenkampen in Duitsland gestuurd. Paul Panda belandt daar bij Senegalese militairen van wie het merendeel analfabeet is. Hij is het die hun brieven naar hun familie schrijft en door die taak komt hij in contact met Blaise Diagne, een Senegalese socialistische volksvertegenwoordiger die in Frankrijk algemeen secretaris van de zwarte militairen was geworden, op voorstel van Clémenceau. Dat contact zou in de tien daaropvolgende jaren heel belangrijk zijn. Paul Panda Farnana wordt in 1919 vrijgelaten en vraagt aan zijn werkgever, het ministerie van Koloniën, verlof om persoonlijke redenen; dat wordt hem ook toegekend. Hij neemt deel aan het eerste Pan-Afrikaanse Congres in Parijs, waarschijnlijk op uitnodiging van Blaise Diagne, en ontmoet William E.B. Du Bois, de oprichter van de National Association for the Advancement of Coloured People en de belangrijkste voorvechter van het pan-Afrikanisme. Hij is erg onder de indruk van wat daar gezegd wordt en vindt er een nieuwe levensvervulling. Terug in Brussel richt hij samen met Albert Kudjabo en Joseph Adipanga de Union Congolaise op, een vereniging van Congolezen in België.’⁰⁴

‘Het is niet verwonderlijk dat Marcus Garvey, Kibango (Kimbangu), John en Panda Farnana het eens waren.’⁰⁵

- 04 Vertaald uit het Frans. Originele tekst in: A-B. Ergo (2013), *Paul Panda Farnana M’Fumu (1888-1930) diplômé à l’école de Vilvoorde en 1907. Premier Congolais diplômé de l’enseignement supérieur en Belgique*, 4. <http://abergo1.e-monsite.com/medias/files/panda-farnana-2.pdf>. Geraadpleegd op 6 November, 2020.
- 05 Vertaald uit het krantenartikel: L’affaire de Gombe-Lutete. L’état-major de Kibango arrête. *L’Avenir colonial belge avance* (July 17, 1921), 3. Tekst geciteerd in: A. Mélice (2010). La désobéissance civile des kimbanguistes et la violence coloniale au Congo belge (1921-1959). *Les Temps Modernes* 658-659/2 (2010): 218-250.

“Demigods are needed for the civilizing mission,” began *Sous l'étoile d'or*, a 1939 promotional film for the College.¹⁶ The ideal colonial official was a jack-of-all-trades, according to the director. He was judge, police chief, mayor, and tax inspector, as well as engineer and agronomist. He had to get along with different kinds of people, from a Congolese farmer, worker, or chief to Belgian missionaries and entrepreneurs.¹⁷ This is why students received a general education that could be adapted in various ways in Africa.¹⁸

On the theoretical level, the educational program shows that the focus was mainly on law, geography, economics, ethnography, languages, history, and public administration, in each instance adapted to the colonial context in Belgian Africa. Thus, for example, students had subjects like “History of Belgian Congo”, “Comparative colonial law”, and “Colonial economic system”.¹⁹ In 1932, the students could even attend the dissection of a dead elephant from the Sarrasani Circus—the animal probably lies buried in the Middelheim Campus garden.²⁰

16 Royal Belgian Film Archive, H. Schirren, dir., *Sous l'étoile d'or*, 1939.

17 Laude (1936), op. cit., 6-16.

18 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 4749.120.14, Ministry for the Colonies, 2nd Direction. Note to the minister from the director-general, March 20, 1933.

19 Laude (1936), op. cit., 6-16.

20 Friends (1987), op. cit., 117.

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

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

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

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

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

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

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

It's interesting to see how Western modernity was also based on a methodical obsession with colonized people and their culture. Analyzing the colonized bodies, their cultures, as well as dissecting them, can be considered one of the cornerstones of ethnological museums and studies. It seems as though going deeper and deeper into the flesh and bones of the Other guarantees the full knowledge of one's culture,

one's mind, one's philosophy and body. It's as if controlling and colonizing the so-called other is not enough. But one thing seems to be clear: seeing through is neither seeing nor understanding or even being in relation (in Edouard Glissant's view). Trying to see through is the beginning of the illusion on which the fiction of superiority can be built. [...].

Scan imagery of a pre-Bembe figure – RMCA Tervuren, 2020 (Collection Scantix; retrieved from www.scantix.com/varia/wallpapers/); © Photo: Marc Ghysels).

Photo of the inside of a bronze statue at Middelheim Museum, Antwerp, 2020 (© Photo: Léonard Pongo).

Archive image depicting the dissection of the circus elephant Lady at the Colonial College, Antwerp, 1932 (Felix Archive/Antwerp City Archives (inv. nr. FOTO#1968-sa252.002); Photographer unknown).



129

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

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

Archiefbeeld met de dissectie van circusolifant Lady aan de Koloniale Hogeschool, 1932, Antwerpen (Collectie Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen (inv. nr. FOTO#1968-sa252.002); Fotograaf onbekend).

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

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

WHO IS WHO?

LOUIS FRANCK (1868–1937)

Liberal politician from Antwerp | Minister of Colonies (1918–1924) | Founder of the Colonial College | Chairman of the Board of the Colonial College (1931–1937)

* Royal Academy for Overseas Regions, Biographical work tools, Franck (Louis Marie François), retrieved from www.kaowarsom.be, accessed February 6, 2019.

Portrait of Louis Franck (Collection Stad Antwerpen Letterenhuis; © Photo: O. Kriegsman).



CHARLES LEMAIRE (1863–1926)

Officer of the Independent Congo State (1889–1908) | Director of the Colonial College (1920–1926)

* Royal Academy for Overseas Regions, Biographical work tools, Lemaire (Charles François Alexandre), retrieved from www.kaowarsom.be, accessed February 6, 2019.

Portrait of Charles Lemaire. (Collection Stad Antwerpen, Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience (inv. nr. 825256); Photographer unknown).



NORBERT LAUDE (1888–1974)

Fought against Germany in East Africa during WWI | Head of Propaganda for the Ministry of Colonies (1920–1925) | Director of the Colonial College and univog (1925–1958) | Resistance fighter during WWII

* Lisa Busschaerts, *Norbert Laude (1888-1974). Leven in teken van de kolonie*. (Leuven: KU Leuven, master thesis, 2014).

Portrait of Norbert Laude (detail). (Collection Retroscoop and Frederik Janssens Archief; Photographer unknown).



PIERRE RYCKMANS (1891–1959)

Fought against Germany in East Africa during WWI | Governor-General of Ruanda-Urundi (1925–1928) | Teacher at the Colonial College (1929–1934) | Governor-General of Congo (1934–1946) | Chairman of the Board of UNIVOG (1954–1959)

* Royal Academy for Overseas Regions, Biographical work tools, Ryckmans (Pierre Maria Joseph) (comte), retrieved from www.kaowarsom.be, accessed February 6, 2019.

Portrait of Pierre Ryckmans (detail from photo representing Belgium in the Board of Trustees of the United Nations in 1947. (Collection Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen (inv. nr. 922#6721); Photo: SADO).



GEORGES SCHMIT (1908–date of death unknown)

Student of the Colonial College (1926–1930) | Rose within the colonial administration and became Governor of Evenaars Province and later Kivu Province (1930–1958) | Director of UNIVOG (1958–1965)

* Friends (1987), op. cit., 39–40. Portrait of Georges Schmit, ca. 1960, Antwerp. (Collection Friends of UNIVOG; Photographer unknown).



WIE IS WIE?

LOUIS FRANCK (1868–1937)

Liberaal politicus uit Antwerpen | Minister van Koloniën (1918–1924) | Stichter Koloniale Hogeschool | Voorzitter raad van beheer Koloniale Hogeschool (1931–1937)

* Koninklijke Academie voor Overzeese Wetenschappen, Biografische werkinstrumenten, Franck (Louis Marie François), www.kaowarsom.be, geraadpleegd op 6 februari 2019.

Portret van Louis Franck (Collectie Stad Antwerpen Letterenhuis; © Foto: O. Kriegsman).

CHARLES LEMAIRE (1863–1926)

Officier Onafhankelijke Congostaat (1889–1908) | Directeur Koloniale Hogeschool (1920–1926)

* Koninklijke Academie voor Overzeese Wetenschappen, Biografische werkinstrumenten, Lemaire (Charles François Alexandre), www.kaowarsom.be, geraadpleegd op 6 februari 2019.

Portret van Charles Lemaire (Collectie Stad Antwerpen/Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience (inv. nr. 825256); Fotograaf onbekend).

NORBERT LAUDE (1888–1974)

Vocht tegen Duitsland in Oost-Afrika tijdens WO I | Hoofd propagandadienst Ministerie van Koloniën (1920–1925) | Directeur Koloniale Hogeschool en univog (1925–1958) | Verzetsstrijder tijdens WO II

* Lisa Busschaerts (2014). *Norbert Laude (1888-1974). Leven in teken van de kolonie Leuven: KU Leuven masterscriptie*.

Portret van Norbert Laude (detail). (Collectie Retroscoop and Frederik Janssens Archief; Fotograaf onbekend).

PIERRE RYCKMANS (1891–1959)

Vocht tegen Duitsland in Oost-Afrika tijdens WO I | Gouverneur-generaal van Ruanda-Urundi (1925–1928) | Docent Koloniale Hogeschool (1929–1934) | Gouverneur-generaal van Congo (1934–1946) | Voorzitter raad van beheer UNIVOG (1954–1959)

* Koninklijke Academie voor Overzeese Wetenschappen, Biografische werkinstrumenten, Ryckmans (Pierre Maria Joseph) (comte), www.kaowarsom.be, geraadpleegd op 6 februari 2019.

Portret van Pierre Ryckmans (detail uit foto waarin hij België vertegenwoordigd bij de Board of Trustees van de Verenigde Naties in 1947. (Collection Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen (inv. nr. 922#6721); Foto: SADO).

GEORGES SCHMIT (1908–overlijdensdatum onbekend)

Student Koloniale Hogeschool (1926–1930) | Klom op binnen de koloniale administratie en schopte het tot Gouverneur van de Evenaars- en later Kivu-Provincie (1930–1958) | Directeur UNIVOG (1958–1965)

* Vriendenfonds (1987). Op. cit. 39–40. Portret van Georges Schmit, ca. 1960, Antwerp. (Collectie Vriendenfonds van het UNIVOG; Fotograaf onbekend).

“In 1892, the state had made a series of decisions to monopolize the exploitation of this product throughout the entire country. Charles Lemaire, the first commissioner of the Equator District (1890-1893), was entrusted with this mission [...] The range of sanctions to which we refer included the leather whip, imprisonment, hand amputations, direct or indirect assassinations of men, women, or children for failing to deliver enough rubber. The responsibility fell proportionately upon the Europeans and the black attendants.”⁰⁶

“Did Laude’s style have its own nonscientific bent, as seen when he presided over the induction of each year’s class, or ‘promotion.’ At those events, he bestowed on each class the name of a deceased pioneer, colonial official, explorer, missionary, or the like, during the course of a hagiographic speech. Playing on their emotions and injecting mysticism into the colonial calling, Laude rallied the students with the invocation of these names by saying that the spirit of that colonial lived in them.”⁰⁷

- 06 Translated from the French. Originally published in French in: S. Lufungula Lewono, “Les abus de l’exploitation du caoutchouc: Le cas des chefs Bonkosi et Boyenge de la Chefferie de Lingoy au Congo belge”, *Annales Aequatoria* 27 (2006): 103-126, here 108.
- 07 M. Stanard, *Selling the Congo: A History of European Pro-Empire Propaganda and the Making of Belgian Imperialism* (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2011), 146.

“In 1892 had de staat een reeks beslissingen genomen om de volledige exploitatie van dit product in het hele land te monopoliseren. Dit was een van de missies die aan Charles Lemaire, de eerste commissaris van het district Equateur (1890-1893), of de Evenaarsprovincie, werd toevertrouwd (...) De reeks sancties waarnaar wij verwijzen, waren: zweep-slagen, gevangenschap, het afhakken van handen, directe of indirecte moord op mannen, vrouwen en kinderen voor het niet of onvoldoende leveren van rubber. De verantwoordelijkheid hiervoor lag, alle verhoudingen in acht genomen, bij de Europeanen en de zwarte bewakers.”⁰⁶

“De aanpak van Laude had onwetenschappelijke trekjes, zoals te zien was bij de jaarlijkse inlijving of “promotion” van een klas. Bij die gelegenheden kende hij tijdens een verheerlijkende speech aan elke klas de naam toe van een overleden pionier, een koloniale ambtenaar, ontdekkingsreiziger, zending, of dergelijke meer. Door in te spelen op hun emoties en door een zweem van mystiek in de koloniale roeping te injecteren, vuurde Laude de studenten aan door de naam van die kolonist te aanroepen en door te zeggen dat zijn geest in hen voortleefde.”⁰⁷

- 06 Vertaald uit het Frans. Originele tekst in: S. Lufungula Lewono. (2006). *Les Abus de l’exploitation du caoutchouc: Le cas des chefs Bonkosi et Boyenge de la Chefferie de Lingoy au Congo belge*. *Annales Aequatoria* 27 (2006): 103-126, hier 108.
- 07 Vertaald uit het Engels. Originele tekst in: Stanard, Matthew G. (2011). *Selling the Congo: A History of European Pro-Empire Propaganda and The Making of Belgian Imperialism*. Lincoln: University of Nebraska Press. 146.

Theoretical knowledge was not enough, however. The ideal colonial official, according to the College, had to be able to handle himself in the Central Africa, a region that Belgians saw as a world far from white civilization and its modern infrastructure. Therefore, students also learned how to build government posts and offices, lay out roads, and organize supply lines, as well as how to recruit black laborers and porters.²¹ A background in auto mechanics was just as indispensable for anyone whose vehicle broke down in a remote area.²² Students additionally acquired basic knowledge in Swahili and Lingala, the colonial lingua francas in Belgian Africa.²³

Moreover, the College's curriculum had to align with colonial practices. The program was regularly adapted by feedback from the Ministry of Colonies, the administration in Belgian Africa, and alumni. The program was extended to four years in 1934, because the colonial administration complained of a lack of maturity among the College's students.²⁴ Another way to monitor students' suitability was to hire ex-colonialists with lots of experience as teachers.²⁵

The Belgian state also invested in the physical health of its future administrators. Africa was seen as a dangerous place for Europeans. Before you knew it, you could contract a deadly disease. The class *Hygiène tropicale et médecine usuelle* prepared students of the College for this possibility. In addition to basic medical knowledge, good physical fitness was essential. *Mens sana in corpore sano*, proclaimed the motto of Director Laude.²⁶ Gymnastics or sports were scheduled several times a week.²⁷

Maar theoretische kennis volstond niet. De ideale koloniale ambtenaar moest zich volgens de Hogeschool weten te redden in Centraal-Afrika, een gebied dat Belgen beschouwden als een wereld ver van de witte beschaving en zijn moderne infrastructuur. Daarom leerden studenten ook hoe ze overheidsposten moesten bouwen, wegen aanleggen en bevoorradingslijnen organiseren, en hoe ze hiervoor zwarte arbeiders en dragers konden rekruteren.²¹ Een basis automechanica was eveneens onmisbaar voor wie autopech kreeg in afgelegen gebied.²² Ook kregen de studenten een basis Swahili en Lingala mee, koloniale voertalen in Belgisch Afrika.²³

De opleiding moest bovendien afgestemd zijn op de koloniale praktijk. Het programma werd regelmatig aangepast aan de feedback van het ministerie van Koloniën, de administratie in Belgisch-Afrika en oud-leerlingen. Zo werd de opleiding in 1934 verlengd tot vier jaar omdat er vanuit de koloniale administratie kritiek kwam op het gebrek aan maturiteit bij de Hogeschoolstudenten.²⁴ Een andere manier om de vinger aan de pols te proberen houden was oud-kolonialen met bergen ervaring aan te nemen als docenten.²⁵

De Belgische staat zette ook in op de fysieke gezondheid van zijn toekomstige ambtenaren. Afrika werd beschouwd als een gevaarlijke plek voor Europeanen. Voor je het wist, liep je er een dodelijke ziekte op. Het vak *Hygiène tropicale et médecine usuelle* bereidde studenten van de Hogeschool daarop voor. Naast een basis aan medische kennis was een goede conditie essentieel. *Mens sana in corpore sano*, luidde het devies van directeur Laude.²⁶ Meermaals per week stond er gymnastiek of sport op het programma.²⁷

- 21 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 4748.92, Cours de travaux de poste et de brousse, 1928.
- 22 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 3895.83, Letter from the Minister of Colonies to the Minister of Defence, March 21, 1946.
- 23 Laude (1936), op. cit., 6-16.
- 24 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 4749.120.8, Anciens élèves: suggestions améliorations enseignement, 1927.
- 25 Royal Academy for Overseas Regions, Biographical work tools, Ryckmans (Pierre Maria Joseph) (comte), retrieved from http://www.kaowarsom.be/nl/notices_ryckmans_pierre_maria_joseph, accessed February 6, 2019.
- 26 Laude (1936), op. cit., 5-6.
- 27 Friends (1987), op. cit., 234-237.

Image of a gymnastics class, an important part of the Colonial College curriculum, Antwerp, 1930 (Collection Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen (inv. nr. PB#2556); Photographer unknown).



Foto van een les gymnastiek aan de Koloniale Hogeschool, 1930, Antwerpen. (Collectie Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen (inv. nr. PB#2556); Fotograaf onbekend).

- 21 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 4748.92, Cours de travaux de poste et de brousse, 1928.
- 22 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3895.83, Ministerie van Koloniën aan het Ministerie van Defensie, 21-3-1946.
- 23 Laude (1936). Op. cit. 6-16.
- 24 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 4749.120.8, Anciens élèves: suggestions améliorations enseignement, 1927.
- 25 Koninklijke Academie voor Overzeese Wetenschappen, Biografische werkinstrumenten, Ryckmans (Pierre Maria Joseph) (comte), http://www.kaowarsom.be/nl/notices_ryckmans_pierre_maria_joseph, geraadpleegd op 6 februari 2019.
- 26 Laude (1936). Op. cit. 5-6.
- 27 Vriendenfonds (1987). Op. cit. 234-237.

‘Mind’, he began again, lifting one arm from the elbow, the palm of the hand outwards, so that, with his legs folded before him, he had the pose of a Buddha preaching in European clothes and without a lotus-flower—‘Mind, none of us would feel exactly like this. What saves us is efficiency—the devotion to efficiency. But these chaps were not much account, really. They were no colonists; their administration was merely a squeeze, and nothing more, I suspect. They were conquerors, and for that you want only brute force—nothing to boast of, when you have it, since your strength is just an accident arising from the weakness of others. They grabbed what they could get for the sake of what was to be got. It was just robbery with violence, aggravated murder on a great scale, and men going at it blind—as is very proper for those who tackle a darkness. The conquest of the earth, which mostly means the taking it away from those who have

a different complexion or slightly flatter noses than ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much. What redeems it is the idea only. An idea at the back of it; not a sentimental pretense but an idea; and an unselfish belief in the idea—something you can set up, and bow down before, and offer a sacrifice to...’⁰⁸

“With the broadened access to world trade, the greatest silent violence bestowed by ‘civilization’ was the introduction of new diseases against which populations were defenseless. Before antibiotics were discovered, venereal diseases caused a serious birth rate crisis in northern Congo. The sleeping sickness in Bas-Congo and in Maniema is said to have caused the death of 80% of the population. Smallpox and Spanish flu epidemics were also extremely damaging and spread as travel increased.”⁰⁹

08 J. Conrad, *Heart of Darkness and Selected Short Fiction* (New York: Barnes & Noble Books, 2003), 194f.

09 Translated from the French. Originally published in French in: Isidore Ndaywel è Nziem, “Du commerce de l’ivoire à l’exploitation du coltan: Essai d’histoire des violences au Congo (c. 1876-2005)” in: Isidore Ndaywel è Nziem, Elisabeth Mudimbe-Boyi (eds), *Images, mémoires et savoirs. Une histoire en partage avec Bogumil Koss Jewiewicz* (Paris: Editions Karthala, 2009), 568f.

Photo of the movie *Apocalypse Now*, directed by Francis Ford Coppola (1979), Brussels, 2020 (© Photo: Léonard Pongo).



Foto met beeld uit *Apocalypse Now*, regie Francis Ford Coppola, 1979, 2020, Brussels (© Foto: Léonard Pongo).

08 Conrad Joseph (1994). *Hart der duisternis*. Vertaald door Bas Heijne. Amsterdam/Antwerpen: L.J. Veen Klassiek. 12.

09 Vertaald uit het Frans. Originele tekst in: Isidore Ndaywel è Nziem (2009). *Du commerce de l’ivoire à l’exploitation du coltan: Essai d’histoire des violences au Congo (c. 1876-2005)*. In: Isidore Ndaywel è Nziem, Elisabeth Mudimbe-Boyi (eds), *Images, mémoires et savoirs*. Paris: Editions Karthala, 568f.

“Bedenk wel,” begon hij opnieuw, terwijl hij een arm vanaf de elleboog ophief, de handpalm naar buiten gekeerd, zodat hij zijn kleermakerszit de houding had van een boeddha, predikend in Europese kleren en zonder lotus – “bedenk wel dat niemand van ons het precies zo zou ondergaan. Wat ons redt, is doelmatigheid – de hartstochtelijke hang naar doelmatigheid. Maar deze kerels stelden welbeschouwd niet veel voor. Ze waren geen kolonisten. Hun bestuur bestond enkel uit uitzuigen en anders niets, vermoed ik. Zij waren veroveraars en daar heb je alleen brute kracht voor nodig – niet iets om trots op te zijn, als je die hebt, aangezien jouw kracht niets anders is dan een toevallige omstandigheid die voortkomt uit de zwakte van anderen. Ze pakten wat ze konden krijgen, enkel en alleen omdat er wat te halen viel. Het was gewoon roof met geweldpleging, moord met voorbedachten rade op grote schaal, met mannen die er blind tegenaan gingen – wat heel passend is voor hen die duisternis te lijf gaan. Het veroveren van de aarde, wat meestal betekent

dat ze wordt afgepakt van mensen met een andere huidkleur of met iets plattere neuzen dan wij, is geen fraaie aangelegenheid wanneer je het van al te dichtbij bekijkt. Wat het rechtvaardigt, is enkel en alleen het idee. Een idee dat eraan ten grondslag ligt, geen sentimentele smoes, maar een idee – iets wat je kunt oprichten, en waar je voor kunt neerknielen, en waaraan je kunt offeren...”⁰⁸

“De grootste geweldpleging bij het begin van de wereldwijde wereldhandel, stilzwijgend toegestaan door de zogenaamde “beschaving”, was de introductie van nieuwe ziekten, waartegen de mensen toen weerloos waren. Tot de ontdekking van antibiotica waren geslachtsziekten de oorzaak van dalende geboortecijfers in het noorden van Congo. Door de slaapziekte, in Bas-Congo en Maniema, zou tachtig procent van de bevolking overleden zijn. Ook de pokken en de Spaanse griep eisten hun tol en verspreidden zich door het toenemend aantal reizen.”⁰⁹

Even more important than general knowledge and survival skills was character. A colonial administrator was first and foremost a leader, according to the College. A cool head, an iron will, industriousness, discipline, and cordiality were essential qualities.²⁸ A regime based on military principles had to foster character among the students, so boarding at the school was mandatory. There were strict rules and the daily program followed a fixed schedule. A uniform ensured good posture and self-respect. Each year of study or cohort of students had its own insignia on the uniform and was led by a *chef* and *sous-chef*.²⁹ Ex-officers who taught classes at the institute were sometimes addressed according to their rank.³⁰

From 1913 to 1992, all young men in Belgium were required to serve in the army. The College expected its students to fulfill their military duties between the second and third year of study. Students were prepped for their military service at the College; they even practiced with real weapons.³¹ The directors wanted to better their chances of gaining an officer's rank.³² In the view of the College, a future territorial administrator had to have sufficient military experience, since he often commanded troops and even led military campaigns.³³

The ideal civil servant was not only capable, according to the College. He was, above all, a great believer in Belgium's 'civilizing mission'. This myth legitimized the European colonization of Africa by distinguishing between white and black, civilized and primitive, motherland and colony. The Belgian version went as follows: Before the arrival of the Belgians, Central Africa was an uncultivated area full of natural resources, inhabited by peoples who stood a good number of rungs lower on

Nog belangrijker dan kennis en *survival skills* was karakter. Een koloniaal ambtenaar was volgens de Hogeschool in eerste plaats een leider. Koelbloedigheid, een ijzeren wil, ondernemingszin, discipline en hoffelijkheid waren onmisbare eigenschappen.²⁸ Een op militaire leest geschoeid regime moest karakter kweken bij de studenten. Daarom was het internaat verplicht. Er golden strenge regels en de dagindeling volgde een strikt schema. Een uniform moest zorgen voor een goede houding en zelfrespect. Elk studiejaar had zijn eigen kentekens op het uniform en werd geleid door een *chef* en een *sous-chef*.²⁹ Ex-officieren die lesgaven aan het instituut werden aangesproken met hun rang.³⁰

Tussen 1913 en 1992 moesten alle jongemannen in België legerdienst doen. De Hogeschool verwachtte van zijn studenten dat ze die militaire dienstplicht vervulden tussen hun tweede en derde jaar. Het instituut bereidde zijn studenten voor op deze periode in het leger en liet hen zelfs oefenen met echte wapens.³¹ Dat moest hun kansen op een officiersgraad verhogen.³² Militaire expertise was belangrijk in de ogen van de Hogeschool. Een toekomstige gewestbeheerder moest voldoende militair onderlegd zijn, aangezien hij vaak troepen aanvoerde en soms zelfs militaire campagnes leidde.³³

De ideale ambtenaar was volgens de Hogeschool niet alleen capabel. Hij was vooral diep overtuigd van de mythe van de beschavingsmissie. Die mythe legitimeerde de Europese kolonisatie van Afrika door een onderscheid te maken tussen wit en zwart, beschaafd en primitief, moederland en kolonie. De Belgische variant luidde als volgt: Voor de komst van de Belgen was Centraal-Afrika een onontgonnen gebied vol natuur-

28 Laude (1936), op. cit., 4-5, II.

29 Laude (1936), op. cit., II-13.

30 Friends (1987), op. cit., 234.

31 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 3895.83, Letter from the Minister of Colonies to the Minister of Defence, March 21, 1946.

32 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 3895.84, Major F. Darrien – Rapport sur l'Education Physique, May 20, 1954; Friends (1987), op. cit., 234.

33 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 3895.83, Letter from the chairman of the board of directors of the Colonial College to the Minister of Colonies, August 1, 1933.

Image of the first cohort of students of the Colonial College posing on the steps of Middelheim Castle (now the main building of Middelheim Museum), Antwerp, 1920 (Collection Friends of UNIVOG; Photographer unknown).



Foto van de eerste lichte studenten van de Koloniale Hogeschool op de trappen van het Middelheimkasteel (nu het hoofdgebouw van het Middelheimmuseum) 1920. Antwerpen (Collectie Vrienden van het UNIVOG; Fotograaf onbekend).

28 Laude (1936), op. cit., 4-5, II.

29 Laude (1936), op. cit., II-13.

30 Vriendenfonds (1987). Op. cit. 234.

31 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3895.83, Ministerie van Koloniën aan het Ministerie van Defensie, 21-3-1946.

32 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3895.84, Major F. Darrien – Rapport sur l'Education Physique, 20-5-1954; Vriendenfonds (1987). Op. cit. 234.

33 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3895.83, voorzitter van de raad van beheer van de Koloniale Hogeschool aan de minister van Koloniën, 1-8-1933.

FIG. 1

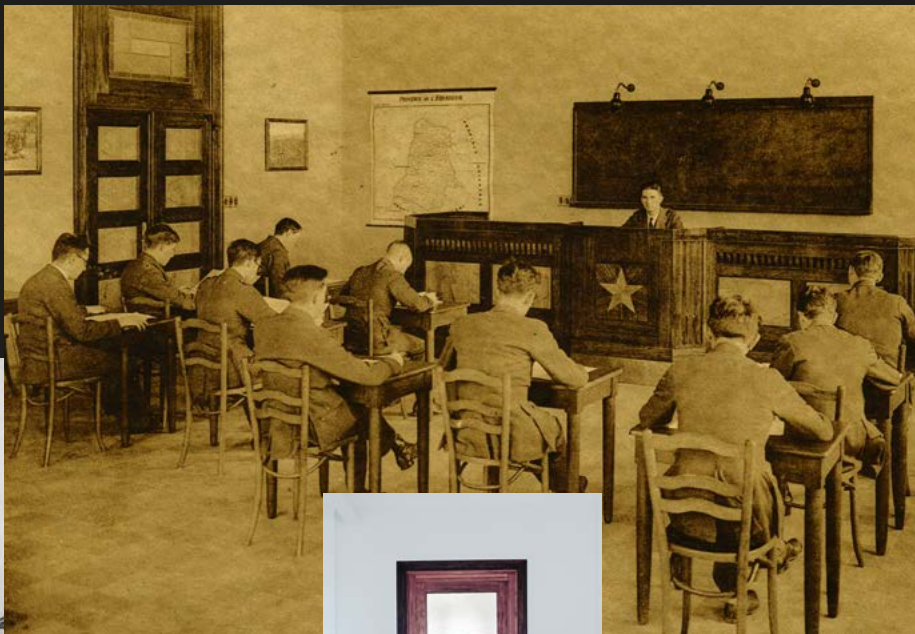


FIG. 2



FIG. 4



FIG. 3

Postcard of the Colonial College in Antwerp, ca.1935. (From the private collection of Bob Vermergh, Antwerp; Photographer unknown).

FIG. 1 Prentkaart van de Koloniale Hogeschool in Antwerpen, ca. 1935. (Privécollectie Bob Vermergh, Antwerpen, fotograaf onbekend).

Image of the boarding school (demolished in 1960), Antwerp, 1930 (Collection Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen (inv. nr. PB#2558); Photographer unknown).

FIG. 2 Foto van het internaat dat na 1960 werd afgebroken, 1930, Antwerpen (Collectie Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen (inv. nr. PB#2558); Fotograaf onbekend).

The Middelheim Campus of the University of Antwerp, 2020, Antwerpen (© Photo: Léonard Pongo).

FIG. 3 De campus Middelheim van de Universiteit Antwerpen, 2020, Antwerpen (© Foto: Léonard Pongo).

Photo of a close-up of the colonial star still visible in Universiteit Antwerpen's Middelheim campus buildings, 2020, Antwerpen (© Photo: Léonard Pongo).

FIG. 4 Detailfoto van de koloniale ster die nog altijd te zien is in de gebouwen van campus Middelheim, 2020, Antwerpen (© Foto: Léonard Pongo).

the ladder of civilization, and who suffered from disease, tribal conflict, slavery, superstition, and barbaric rituals like cannibalism. Leopold II and his brave pioneers put that unknown piece of Africa on the map and freed the Congo basin from slavery, according to this myth. It was Belgium's national duty to continue Leopold II's civilizing project. Led by the king, the colonial government, Catholic missionary orders, and the business world helped the peoples of Belgian Africa towards material and moral progress, following the example of modern Belgian society.³⁴

That legitimizing discourse was imparted to students in various ways. The institute actively nurtured a cult of personality around Leopold II and his so-called pioneers, mostly military men like Baron Dhanis, Colonel Chaltin, Commander Lemaire, and General Storms. First and foremost that occurred via the tradition of sponsorship. During an opening ceremony laden with colonial symbolism, each student cohort was given a colonial "hero of Belgium's civilizing work" as sponsor, a role model on whom they could base the rest of their studies and career and with whose so-called acts of heroism they could identify. Only by upholding the traditions and honor of Leopold II and his pioneers could they be part of that elite who sacrificed themselves "for king, country and colony."³⁵ On top of that, there were tributes and memorials for Leopold and his pioneers every year.³⁶

lijke rijkdommen, met inwoners die een heel aantal sporten lager stonden op de beschavingsladder en leden onder epidemieën, stammentwisten, slavernij, bijgeloof en barbaarse rituelen zoals kannibalisme. Leopold II en zijn moedige pioniers brachten dat onbekende stuk Afrika in kaart en bevrijdden het Congobekken van de slavernij, aldus de mythe. Het was de nationale plicht van België om het beschavingsproject van Leopold II verder te zetten. Geleid door de koning hielpen de koloniale overheid, katholieke missionarissen en de bedrijfs wereld de volkeren van Belgisch-Afrika op weg richting materiële en morele vooruitgang, naar het voorbeeld van de moderne Belgische maatschappij.³⁴

Dat legitimerende discours werd op verschillende manieren meegegeven aan de studenten. Het instituut voedde actief een heldencultus rond Leopold II en zijn zogeheten pioniers, veelal militairen als baron Dhanis, kolonel Chaltin, commandant Lemaire en generaal Storms. In de eerste plaats gebeurde dat via het peterschap. Elke nieuwe lichter student kreeg tijdens een met koloniale symboliek overladen openingsplechtigheid een 'held van het Belgische beschavingswerk' toegewezen als peter, een voorbeeldfiguur waar ze zich de rest van hun studies en carrière aan konden spiegelen en met wiens zogeheten heldendaden ze zich konden identificeren. Alleen door de tradities en eer van Leopold II en zijn pioniers hoog te houden konden ze deel uitmaken van de elite die zich opofferde 'voor vorst, vaderland en kolonie'.³⁵ Bovendien waren er jaarlijks verschillende huldemomenten of herdenkingsceremonies voor Leopold en zijn pioniers.³⁶

34 Guy Vanthemsche, *Belgium and the Congo, 1885-1980* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2012), 68-72.

35 Colonial College of Belgium, Department of Political and Administrative Sciences and Additional Business Division, Antwerp, academic session of October 25, 1934.

36 Stanard (2012), op. cit. 146-148; Bas De Roo and Jonas Raats, *Koloniale monumenten in Antwerpen*, research report by Geheugen Collectief, as commissioned by the Middelheim Museum, 2019, 20-36.

Image of the boarding school (demolished in 1960), Antwerp, 1930 (Collection Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen (inv. nr. PB#2558); Photographer unknown).



Foto van het internaat dat na 1960 werd afgebroken, 1930, Antwerpen (Collectie Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen (inv. nr. PB#2558); Fotograaf onbekend).

34 Guy Vanthemsche (2012). *Belgium and the Congo, 1885-1980*. Cambridge: Cambridge University Press. 68-72.

35 Koloniale Hogeschool van België, Akademische zitting van 25 oktober 1934.

36 Stanard (2012). Op. cit. 146-148; Bas De Roo en Jonas Raats (2019). *Koloniale monumenten in Antwerpen*, Onderzoeksrapport van Geheugen Collectief in opdracht van het Middelheimmuseum. 20-36.

“1908, as noted, was the year Leopold II surrendered or ‘gifted’ his colony to Belgium. Because there were Belgians who died in the Congo after 1908, highlighting that year specifically glorified Belgians who died serving Leopold II, creating a kind of colonial tradition for a country that did not have one. Unlike the Portuguese, Spanish, French, British, and the Dutch, Belgians had no longstanding history of overseas expansionism or colonial rule. Singling out the pre-1908 period and honoring Leopold II was an attempt to legitimize the country’s young colonial rule that had been born in controversy. Harkening back to the Leopoldian ‘heroic’ era rooted the contemporaneous Belgian colony in some kind of longer and thus legitimate colonial history. This rooting of Belgium’s interwar colonialism in a supposedly historical and therefore valid tradition of national overseas expansion in memorials such as the one in Borgerhout was profoundly and doubly ironic.”¹⁰

¹⁰ M. Stanard, *The Leopard, the Lion, and the Cock: Colonial Memories and Monuments in Belgium* (Leuven: Leuven University Press, 2019), 49.

‘Zoals gezegd, was 1908 het jaar waarin Leopold II zich overgaf en zijn kolonie aan België “schonk”. Doordat er ook na 1908 in Congo Belgen stierven, werden in dat jaar vooral de Belgen geëerd die in dienst van Leopold II overleden waren. Zo ontstond er een soort koloniale traditie voor een land dat er geen had. In tegenstelling tot de Portugezen, Spanjaarden, Fransen, Britten en Nederlanders hadden de Belgen geen lange geschiedenis van overzeese expansie of koloniale heerschappij. Door de periode vóór 1908 uit te kiezen en Leopold II te eren poogde men het jonge koloniale bewind te legitimeren. Dat was immers tot stand gekomen na veel controverse. Door terug aan te knopen bij de “heroïsche” tijd van Leopold werd de toenmalige Belgische kolonie in een enigszins langere en dus legitieme koloniale geschiedenis geplaatst. Dat het Belgisch kolonialisme van het interbellum verankerd werd in een schijnbaar historische en daarom valabele traditie van overzeese expansie met gedenktekens zoals in Borgerhout maakte het alleen maar des te ironischer.’¹⁰

¹⁰ Vertaald uit het Engels. Originele tekst in: Stanard, Matthew G. (2019). *The Leopard, the Lion and the Cock: Colonial Memories and Monuments in Belgium*. Leuven: Leuven University Press, 49.

As a place, too, the College lived and breathed the black-and-white world view that legitimated Africa's colonization. Dozens of monuments, paintings, and busts in the buildings and gardens recalled the first pioneers who put Central Africa on the map and developed a colony there in the name of civilization.³⁷ The so-called uncivilized Africa was displayed by means of ethnographic objects that decorated the classrooms and hallways like trophies.³⁸ Along with tropical plants, African weapons and art created an 'African *ambiance*'.³⁹ That also held true for the boarding school and the director's residence, which in terms of their architecture very much resembled colonial buildings in Belgian Africa. Tropical flora inside an outside completed the ensemble.

Classes at the College appear to have been similarly steeped in the civilizing mindset.⁴⁰ For example, Director Laude taught several classes in geography. His bestselling publication *Notre Colonie. Géographie et notice historique* (Our Colony: Geography and Historical Overview), which was reprinted dozens of times, gives a good indication of what he taught in his classes: Belgian Africa was rich in resources, it was a dangerous place for Europeans, and it was inhabited by different peoples, "locked away for centuries" in their environment, who lived according to their "traditions, customs and superstitions". That all changed when the Leopold II's pioneers colonized the area and Belgians—after 1908—built schools, hospitals, and railroads there.⁴¹

Apparently, the College succeeded in transmitting its civilizing message to its students. That is what, for all intents and purposes, the cartoon on page 141 by the student Louis Dekoster suggests. The drawing depicts Africa as primitive, with black

Ook als plaats ademde de Hogeschool het zwart-witte wereldbeeld dat de kolonisatie van Afrika legitimeerde. In de gebouwen en tuinen herinnerden tientallen monumenten, schilderijen en bustes aan de eerste pioniers die Centraal Afrika in kaart brachten en er een kolonie uitbouwden in naam van de beschaving.³⁷ Het zagezegd onbeschaafde Afrika werd tentoongesteld aan de hand van etnografische objecten, die als trofeeën de leslokalen en wandelgangen sierden.³⁸ Afrikaanse wapens en kunst creëerden samen met tropische planten een 'Afrikaans sfeertje'.³⁹ Dat gold ook voor het internaat en de directeurswoning, die qua architectuur sterk leken op koloniale gebouwen in Belgisch-Afrika. Tropische planten binnen en buiten maakten het geheel af.

De lessen aan de Hogeschool leken eveneens doordrongen te zijn van het beschavingsdenken.⁴⁰ Zo gaf directeur Laude een aantal vakken in de aardrijkskunde. Zijn tientallen keren heruitgegeven bestseller *Onze Kolonie, geografie en geschiedkundig overzicht* geeft een goede indicatie van wat hij onderwees tijdens zijn lessen: Belgisch-Afrika was rijk aan grondstoffen, het was een gevaarlijke plek voor Europeanen en het werd bewoond door verschillende volkeren die 'eeuwenlang opgesloten' in hun milieu leefden volgens hun 'tradities, gewoontes en bijgeloof'. Daar kwam verandering in toen de pioniers van Leopold II het gebied koloniseerden en de Belgen er na 1908 scholen, ziekenhuizen en spoorwegen bouwden.⁴¹

Het lijkt erop dat de Hogeschool erin slaagde zijn beschavingsboodschap over te brengen op zijn studenten. De cartoon op p. 141 van student Louis Dekoster suggereert dit alvast. De tekening verbeeldt een primitief Afrika met een wild dansende,

37 De Roo and Raats (2019), op. cit., 20-36; Stanard (2012), op. cit., 147-148; Friends (1987), op. cit., 114-121.45 Friends (1987), op. cit., 13.

38 Friends (1987), op. cit., 13.

39 Email from Professor Werner Cornelis, Ph.D., alumnus of UNIVOG, former secretary of the Friends of the University Institute for Overseas Regions, to Geheugen Collectief, February 19, 2019.

40 Stanard (2012), op. cit., 146-148.

41 Norbert Laude and Albert Michiels, *Notre Colonie. Géographie et notice historique* (Brussels: Edition Universelle, 1933).

Image of the former director's residence, in the "colonial style", Antwerp, 1930 (Collection Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen (inv. nr. PB#2550); Photographer unknown).



Foto van de vroegere directeurswoning, 1930, Antwerpen (Collectie Felixarchief/Stadsarchief Antwerpen (inv. nr. PB#2550); Fotograaf onbekend).

37 De Roo en Raats. (2019). Op. cit. 20-36; Stanard (2012). Op. cit. 147-148; Vriendenfonds (1987). Op. cit. 114-121

38 Vriendenfonds (1987). Op. cit. 13.

39 Mail van professor doctor Werner Cornelis, oud-student UNIVOG, oud-secretaris van het Vriendenfonds van het UNIVOG aan Geheugen Collectief, 19 februari 2019.

40 Stanard (2012). Op. cit. 146-148.

41 Norbert Laude & Albert Michiels (1933). *Notre Colonie. Géographie et notice historique*. Bruxelles: Edition Universelle.

“Although mainly the province of an elite, the circulation of African artwork only increased as more and more Belgians began to collect it into the interwar era. Some voyages to the Congo had as their main goal the collection of ethnographic objects. Joseph Maes, head of the Tervuren Museum’s department of ethnography from 1910-1946, voyaged to the colony in 1913-1914, visiting 120 locations, and collecting 1,293 objects. Some of Henry Pareyn’s collection formed the basis of what became Antwerp’s ethnographic museum. The city acquired some 1,500 pieces from him in the early 1920s, and further contributions from Minister of Colonies Louis Franck led to the “Volkenkundige verzamelingen en Kongoleesche Afdeeling” (Ethnographic collections and Congolese division) at Antwerp’s Vleeshuis in the 1920s. Antwerp’s Etnografisch Museum was established in 1952, even if it was always more than just a colonial museum because only around 12,000 of its estimated 40,000 objects originated in Africa.”¹¹

¹¹ M. Stanard, *The Leopard, the Lion, and the Cock: Colonial Memories and Monuments in Belgium* (Leuven: Leuven University Press, 2019), 54.

‘Afrikaanse kunstwerken begonnen meer en meer te circuleren naarmate de Belgen in het interbellum steeds meer kunst begonnen te verzamelen, ook al bleef dat in hoofdzaak het terrein van een elite. Sommige Congoreizen hadden als hoofddoel het verzamelen van etnografische voorwerpen. Joseph Maes, het hoofd van de dienst Etnografie van het Museum van Tervuren van 1910 tot 1946, reisde naar de kolonie in 1913-1914. Hij bezocht 120 locaties en verzamelde 1293 objecten. Een deel van de collectie van Henry Pareyn werd later de basis van het Etnografisch Museum van Antwerpen. In de vroege jaren 1920 kocht de stad 1500 objecten van hem over. De extra bijdragen van minister van Koloniën Louis Franck leidden uiteindelijk tot de *Volkenkundige verzamelingen en Kongoleesche Afdeeling* opgericht in het Antwerpse Vleeshuis in de jaren 1920. Het Etnografisch Museum werd opgericht in 1952, maar dat is wel altijd meer geweest dan louter een koloniaal museum, want slechts 12.000 objecten uit de geschatte collectie van 40.000 zijn afkomstig uit Afrika.’¹¹

¹¹ Vertaald uit het Frans. Originele tekst in: Stanard, Matthew G. (2019). *The Leopard, the Lion and the Cock: Colonial Memories and Monuments in Belgium*. Leuven: Leuven University Press. 54

people dancing wildly, half-naked, waving spears around, living in simple huts deep in the 'bush'—a dangerous place for the white, literally highly educated colonial officials, who after their studies had to fend for themselves far away from civilization.

- 42 Colonial College of Belgium, opening ceremony for classes [after WWII], October 18, 1945.
- 43 University Institute for Overseas Regions, opening ceremony for classes, October 15, 1949.

New packaging, same contents (1945-1960)

1945 was an important year for the Colonial College. The Second World War was over, and the institute was celebrating its 25th anniversary. At the opening of the academic year, Minister of Colonies Robert Godding sang the praises of the school's achievements. At the same time he made it clear that from now on things had to be different. Belgium's civilizing work had borne fruit. An increasingly larger share of the black population was 'evolving' toward a higher level of civilization. On top of that, the Belgian population in the colonies was rapidly increasing. The task of the colonial administration, as the new version of the civilizing myth went, would henceforth consist of finding a balance between the interests of the Belgians, this new class of black '*évolués*', and the rest of the black population. Training in Antwerp had to adapt to this new reality.⁴²

This new era was ushered into existence in 1949, starting with a name change. From now on, you could get a diploma as candidate or graduate in colonial and administrative sciences from the University Institute for Overseas Areas, or UNIVOG.⁴³ In practice, however, there was little that changed in the program.

halfnaakte zwarte bevolking, wonend in simpele hutten diep in de 'brousse', die een gevaar vormde voor de witte, letterlijk hoogopgeleide koloniale ambtenaar, die het na zijn studies moest zien te redden ver weg van de beschaving.

- 42 Koloniale Hogeschool van België, Plechtige heropening der leergangen, 18-10-1945.
- 43 UNIVOG, Plechtige heropening der leergangen, 15-10-1949.

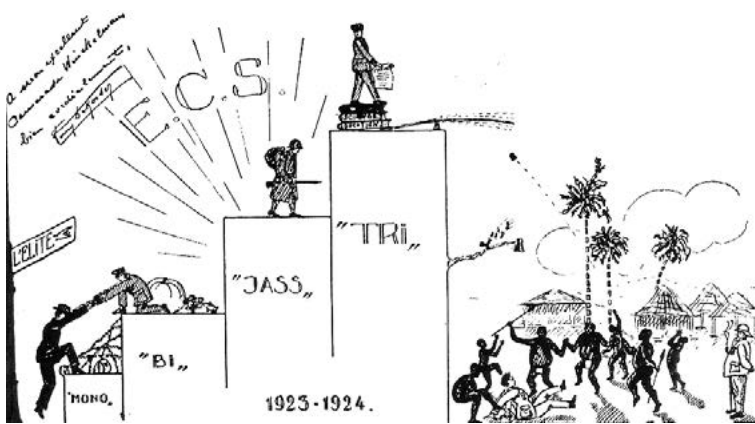
Nieuwe verpakking, zelfde inhoud (1945-1960)

Het jaar 1945 was belangrijk voor de Koloniale Hogeschool. De Tweede Wereldoorlog was voorbij en het instituut vierde zijn 25ste verjaardag. Bij de opening van het academiejaar bejubelde minister van Koloniën Robert Godding de verdiensten van de school. Tegelijkertijd maakte hij duidelijk dat het voortaan anders moest: het Belgische beschavingswerk had zijn vruchten afgeworpen, stelde hij. Een almaar groter deel van de zwarte bevolking 'evolueerde' naar een hoger beschavingsniveau. Bovendien nam de Belgische bevolking in de kolonies snel toe. De taak van de koloniale administratie, zo luidde de nieuwe versie van de beschavingsmythe, zou er voortaan in bestaan een evenwicht te zoeken tussen de belangen van de Belgen, de nieuwe klasse van zwarte *évolués* en de rest van de zwarte bevolking. De opleiding in Antwerpen moest zich aan die nieuwe realiteit aanpassen.⁴²

In 1949 moest een naamsverandering dat nieuwe tijdperk inluiden. Aan het Universitair Instituut voor de Overzeese Gebieden (UNIVOG) kon je voortaan een diploma behalen van kandidaat of licentiaat in de koloniale en administratieve wetenschappen.⁴³ In praktijk veranderde er echter weinig.

Cartoon deriding the training at the College, place and date unknown.
(Collection Friends of UNIVOG, Louis Dekoster).

141



Cartoon die spot met de opleiding aan de Hogeschool, datum onbekend, plaats onbekend. (Collectie Vriendenfonds van het UNIVOG, Louis Dekoster).

UNIVOG still saw its mission as training an elite civil service that was to form the core of the Belgian administration that would govern and civilize Congo and Ruanda-Urundi. Therefore, the strict entrance requirements and selection criteria continued to apply.⁴⁴

The elite that UNIVOG trained remained male and white. A telling example is that of Jean Fanard from Liège. His application for admission in 1950 ultimately went all the way to the Minister of Colonies. Fanard met all the requirements, but he had a Belgian father and a Congolese mother—and therefore the wrong skin color. In theory, UNIVOG could not refuse him entry, but, according to the minister, the authority of a colonial administrator with “mixed blood” would not be accepted, neither by white administrators nor by black chiefs in Belgian Africa. He advised Fanard against applying, not because of his skin color, but because of his average grades in high school.⁴⁵

In 1957, Congolese students acquired the right to pursue higher studies in Belgium that were not offered in Belgian Africa. The board of directors of UNIVOG was not per se against admitting black students. However, the Ministry of Colonies had to approve each black candidate, and in Brussels they thought that black youth should study in their own country as much as possible. For that reason UNIVOG continued to refuse entry to black candidates because they could not present a proper high school diploma. Some candidates nevertheless had a good c.v. Jules Bokongi, for example, studied business administration at the Lovanium campus in Kisantu, and worked for the territorial service in Léopoldville.⁴⁶

Het UNIVOG zag het nog altijd als zijn missie om eliteambtenaren op te leiden die de kern moesten vormen van de Belgische administratie die Congo en Ruanda-Urundi zou besturen en beschaven. De strenge toelatingsvoorwaarden en selectiecriteria bleven dus gelden.⁴⁴

De elite die het UNIVOG opleidde bleef mannelijk en wit. Een tekenend voorbeeld is dat van de Luikenaar Jean Fanard. Zijn aanvraag om in 1950 toegelaten te worden tot de opleiding kwam uiteindelijk zelfs bij de minister van Koloniën terecht. Fanard voldeed aan alle formele voorwaarden maar had een Belgische vader en een Congolese moeder – en dus niet de juiste huidskleur. In theorie kon het UNIVOG hem niet weigeren. Maar volgens de minister zou het gezag van een koloniale ambtenaar met ‘gemengd bloed’ niet aanvaard worden, noch door de witte ambtenaren, noch door de zwarte chefs. Daarom raadde hij Fanard af om zich kandidaat te stellen. Niet vanwege zijn huidskleur, maar vanwege zijn matige resultaten in het middelbaar.⁴⁵

In 1957 verkregen Congolese studenten het recht om in België hogere studies te volgen die niet in Belgisch-Afrika werden aangeboden. Het UNIVOG-bestuur was niet per se tegen het toelaten van zwarte studenten. Het ministerie van Koloniën moest echter elke zwarte kandidatuur apart goedkeuren en in Brussel was men van mening dat zwarte jongeren zoveel mogelijk in de kolonies moesten studeren. Het UNIVOG bleef daarom kandidaten weigeren omdat ze geen hoger middelbaar diploma konden voorleggen. Sommige zwarte kandidaten hadden nochtans een goed cv. Jules Bokongi studeerde bijvoorbeeld bestuurswetenschappen aan de Lovanium-afdeling in Kisantu en werkte bij de gewestdienst van Léopoldville.⁴⁶

44 University Institute for Overseas Regions, opening ceremony for classes, October 15, 1949.

45 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 3898.91, *Elèves mulâtres*, 1950.

46 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 3899.96, *Etudiants africains, 1957-1958*; Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 391bis.121, UNIVOG – Meeting of the Board of Directors on December 18, 1957.

44 UNIVOG, *Plechtige heropening der leergangen*, 15-10-1949.

45 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3898.91, *Elèves mulâtres*, 1950.

46 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3899.96, *Etudiants africains, 1957-1958*; Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 391bis.121, UNIVOG – Raad van Beheer – vergadering van 18-12-1957

“Yes, European civilization and its most qualified representatives are responsible for colonial racism. To show this, we must once more call upon Césaire:¹²

‘And then one fine day the bourgeoisie is awakened by a terrific boomerang effect: the gestapos are busy, the prisons fill up, the torturers standing around the racks invent, refine, discuss. People are surprised, they become indignant. They say: ‘How strange! But never mind—it’s Nazism, it will pass!’ And they wait, and they hope; and they hide the truth from themselves, that it is barbarism, the supreme barbarism, the crowning barbarism that sums up all the daily barbarisms; that it is Nazism, yes, but that before they were its victims, they were its accomplices; [...] that they have cultivated that Nazism, that they are responsible for it, and that before engulfing the whole edifice of Western, Christian civilization in its reddened waters, it oozes, seeps, and trickles from every crack. [...]

¹² Fanon, F. (2015). *Peau noire, masque blanc*. Paris: Éditions du Seuil. 73.

‘Ja, de Europese beschaving en haar hooggekwalificeerde vertegenwoordigers zijn verantwoordelijk voor het koloniale racisme. We grijpen nog steeds terug naar Césaire:¹²

En dan, op een mooie dag, wordt de bourgeoisie wakker geschud door een enorme terugstoot: de Gestapo is druk in de weer, de gevangenissen raken gevuld, de beulen bedenken, verfijnen, bespreken nieuwe methodes rond hun pijnbanken. Men is verbaasd, men is verontwaardigd. Men zegt: “Hoe merkwaardig! Maar, bah! Het is het nazisme, het zal wel voorbijgaan!” En men wacht, men hoopt; en men houdt de waarheid voor zichzelf, dat het een barbaarsheid is, de ultieme barbaarsheid, de kroon, de slotsom die de alledaagse barbaarsheid in zich draagt; dat het nazisme is, ja, maar dat men eerst medeplichtig was en dan slachtoffer werd; (...) dat men dit nazisme gecultiveerd heeft, dat men er verantwoordelijk voor was, en dat het opborrelt, dat het losbreekt is, dat het druïpt uit alle spleten van de westerse en christelijke beschaving, voordat het verzinkt in zijn roodgekleurde water. (...)

¹² Fanon, F. (2015). *Peau noire, masque blanc*. Paris: Éditions du Seuil. 73.

A couple of high-ranking Rwandans and Burundians were admitted as unaffiliated students, thanks to lobbying from the *mwamis* (kings) of Ruanda and Burundi and the governor-general of Ruanda-Urundi. One of them was Louis Rwagasore, son of the *mwami* of Burundi and future prime minister.⁴⁷ The Ministry of Colonies and directors of UNIVOG treated the achievements of these ‘free’ students with condescension. They were depicted as profiteers who came to party on the government’s dime and as students with deficient intellectual abilities⁴⁸—a good example of how the black population was still seen as inferior in the eyes of many whites.

What was true for the students was certainly also the case for the teaching faculty: They remained exclusively white. One of the few exceptions—for tentatively unclear reasons—came in the shape of an annual seminars organized by UNIVOG, where a couple of speakers from French West Africa would give a talk. Among them was Léopold Senghor, the Senegalese poet, philosopher, writer, teacher, representative in the French Parliament, and later prime minister and president of Senegal.⁴⁹

As for the curriculum itself, little seemed to have changed. Shaping the character of the students was still a core task. The boarding school remained compulsory, supposedly fostering esprit de corps and discipline.⁵⁰ The military and physical aspects of the training did become less important. For example, students did not always wear uniforms.⁵¹ Yet a satisfied Major Darrien reported in 1954 that the students participated in weekly sports activities with enthusiasm. The

47 Guy Poppe, *De moord op Rwagasore, de Burundese Lumumba* (Berchem: Epo, 2011).

48 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 3899.96, Etudiants africains, 1957-1958.

49 Friends (1987), op. cit., 109-148.

50 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 3898.90, Régime d'internat et d'externat, 1953.

51 Interview with Professor Werner Cornelis, Ph.D., UNIVOG alumnus and former secretary of Friends of the University Institute for Overseas Regions, recorded by Bas De Roo, Ekeren, February 18, 2019.

Een paar hooggeplaatste Rwandezen en Burundezen werden dankzij het lobbywerk van de *mwami's* (koningen) van Ruanda en Urundi en de koloniale gouverneur-generaal van Ruanda-Urundi wel toegelaten als vrije studenten. Onder hen Louis Rwagasore, zoon van de *mwami* van Urundi, toekomstige eerste minister van Burundi.⁴⁷ Over de prestaties van die vrije studenten deed het UNIVOG-bestuur en het ministerie van Koloniën laatsdunkend. Ze werden afgeschilderd als profiteers die op kosten van de overheid de bloemetjes kwamen buitenzetten en als studenten met een gebrekkige intellectuele bagage.⁴⁸ Een goed voorbeeld van hoe de zwarte bevolking uit de kolonies in veel witte ogen inferieur bleef.

Wat gold voor de studenten, gold zeker voor het docentenkorps: dat bleef exclusief wit. Gedurende heel hun opleiding kwamen UNIVOG-studenten amper in contact met een zwart perspectief. Een van de weinige uitzonderingen vormden – om voorlopig onduidelijke redenen – een paar sprekers uit Frans West-Afrika op een van de jaarlijkse studiedagen die het UNIVOG organiseerde. Onder hen Léopold Senghor, dichter, filosoof, schrijver, docent, volksvertegenwoordiger in het Franse parlement en de latere premier en president van Senegal.⁴⁹

Aan de opleiding zelf leek eveneens weinig te veranderen. Het karakter van de studenten vormen bleef een kerntaak. Het internaat bleef verplicht en moest voor een groepsgeest en discipline zorgen.⁵⁰ Het militaire en fysieke aspect van de opleiding werd wel minder belangrijk. Studenten liepen bijvoorbeeld niet altijd meer in uniform rond.⁵¹ Toch rapporteerde een tevreden majoor Darrien in 1954 dat de studenten met volle energie de wekelijkse sportactivitei-

47 Guy Poppe (2011). *De moord op Rwagasore, de Burundese Lumumba*. Berchem: Epo.

48 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3899.96, Etudiants africains, 1957-1958.

49 Vriendenfonds (1987). Op. cit. 109-148.

50 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3898.90, Régime d'internat et d'externat, 1953.

51 Interview met professor dr. Werner Cornelis, oud-student UNIVOG, oud-secretaris van het Vriendenfonds van het UNIVOG, afgenomen door Bas De Roo, Ekeren, 18 februari 2019.

Photograph showing a detail of the Baron Dhanis Statue (sculptor: Frans Joris) in the Middelheim Museum, 2020, Antwerpen (© Photo: Léonard Pongo).



145

Detail van de afgebroken arm van het monument voor baron Dhanis (door Frans Joris), Middelheimmuseum, 2020, Antwerpen (© Foto: Léonard Pongo).

military preparation was also a success, according to him: The students were disciplined, physically fit, and had the requisite leadership qualities to reach the rank of officer during their compulsory military service.⁵²

The educational program shows that the class offerings changed little. The biggest changes were a few subjects that specifically focused on Belgium, like “Political and administrative history of Belgium” or “Belgian constitutional law”.⁵³ Additionally, knowledge of a second national language—mainly Dutch for French-speaking students—was given more attention at the bilingual institute.⁵⁴

The ideal future colonial administrator was still a firm believer in the civilizing myth and was prepared to sacrifice himself for “dynasty, nation, and colony”.⁵⁵ The colonial cult of personality remained important, though UNIVOG did opt for a different sort of role model. Except for General Josué Henry de la Lindi and General Baron Tombeur de Tabora, the institute no longer chose military officers as sponsors for new student cohorts.⁵⁶ From now on, sponsors represented the development side of the Belgian colonization project. Missionaries like Father De Deken and geologists like Jules Cornet symbolized the “economic progress” and “social elevation” that the Belgians had supposedly achieved in the colonies.⁵⁷

Forty to fifty students graduated from UNIVOG each year.⁵⁸ The institute also succeeded in grooming its students for top colonial jobs, according to a 1957 report. Half of the 875 men in the territorial service were of alumni of UNIVOG. They were especially well represented in the higher ranks.⁵⁹

Even so, there was increasing criticism coming from

- 52 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 3895.84, Major F. Darrien – Rapport sur l'Education Physique, May 20, 1954.
- 53 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 3893.92bis, UNIVOG-curriculum for the second candidacy and for the initial graduate degree in colonial and administrative sciences, 1956.
- 54 University Institute for Overseas Regions, opening ceremony for classes, October 15, 1949; Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 3864.1, UNIVOG – Board of Directors – Meeting minutes from November 26, 1953; Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 3893.92bis, UNIVOG-curriculum for the second candidacy in colonial and administrative sciences, 1956.
- 55 University Institute for Overseas Regions, academic session, November 8, 1952.
- 56 University Institute for Overseas Regions, opening ceremony for classes, October 15, 1949; University Institute for Overseas Regions, academic session, October 26, 1957.
- 57 University Institute for Overseas Regions, academic session, October 24, 1959.
- 58 Vanthemische (2012), op. cit., 78.
- 59 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 3893.92bis, Statistiques suivant l'annuaire officiel du Ministère des Colonies, December 4, 1957.

ten bijvoonden. Ook de militaire voorbereiding was volgens hem een succes: de studenten waren gedisciplineerd, fit en hadden de nodige leiderskwaliteiten om het tijdens hun dienstplicht tot officier te schoppen.⁵²

Het lessenpakket veranderde weinig. De grootste verandering waren een aantal vakken die specifiek focusten op België waaronder *Politieke en administratieve geschiedenis van België of Belgisch grondwettelijk recht*.⁵³ Ook de kennis van de tweede landstaal – vooral het Nederlands voor de Franstalige studenten – kreeg meer aandacht aan het tweetalige instituut.⁵⁴

De ideale koloniale ambtenaar was nog steeds diep overtuigd van de beschavingsmythe en bereid om zich op te offeren voor ‘dynastie, natie en kolonie’.⁵⁵ De koloniale heldencultus bleef belangrijk. Wel opteerde het UNIVOG voor een ander soort rolmodel. Op generaal Josué Henry de la Lindi en generaal baron Tombeur de Tabora na, koos het instituut geen militairen meer als peters van nieuwe studielichtingen.⁵⁶ Voortaan vertegenwoordigden de peters de ontwikkelingskant van het Belgische kolonisatieproject. Missionarissen zoals pater De Deken en geologen zoals Jules Cornet stonden symbool voor de ‘economische vooruitgang’ en ‘sociale verheffing’ die de Belgen in de kolonies zouden hebben gerealiseerd.⁵⁷

Elk jaar studeerden er veertig à vijftig studenten af.⁵⁸ Het instituut slaagde in zijn opzet om hen klaar te stomen voor de koloniale top, zo blijkt uit een rapport van 1957. De 875 man tellende gewestdienst in Congo bestond voor bijna de helft uit oud-studenten van het UNIVOG. Vooral in de hogere rangen waren ze sterk vertegenwoordigd.⁵⁹

- 52 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3895.84, Major F. Darrien – Rapport sur l'Education Physique, 20-5-1954.
- 53 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3893.92bis, UNIVOG-leerplan van de tweede kandidatuur en voor de eerste licentie in koloniale en administratieve wetenschappen, 1956.
- 54 UNIVOG, Plechtige heropening der leergangen, 15-10-1949; Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3864.1, UNIVOG – Raad van Beheer – Notulen van de vergadering van 26 november 1953; Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3893.92bis, UNIVOG-leerplan van de tweede kandidatuur in koloniale en administratieve wetenschappen, 1956;
- 55 UNIVOG, Academische zitting, 8-11-1952.
- 56 UNIVOG, Plechtige heropening der leergangen, 15-10-1949; UNIVOG, Academische zitting, 26-10-1957.
- 57 UNIVOG, Academische zitting, 24-10-1959.
- 58 Guy Vanthemische (2012). Op. cit. 78.
- 59 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3893.92bis, Statistiques suivant l'annuaire officiel du Ministère des Colonies, 4-12-1957.

Photograph showing a detail of the Baron Dhanis Statue (sculptor: Frans Joris), Middelheim Museum, 2020, Antwerpen (© Photo: Léonard Pongo).



the colonial administration and alumni associations. Apart from the name change, it seemed that little had changed at UNIVOG. The training did not meet the needs of the colonies. The feeling among the ranks of colonial officials was that the role of the civil servant had become less technical and more political. Territorial administrators had to lead the African people toward democracy and be more involved in governance. They were supposed to attempt the creation of a Congolese-Belgian community and engage all the different interest groups and political organizations in dialogue. To do so they needed civil servants with a thorough knowledge of the fast-changing context in Belgian Congo. Many elements of the curriculum—such as the “Post and Jungle Work” class that taught students necessary survival skills—were outdated, so the criticism went. According to the colonial government and alumni organizations, there was a need for more academic knowledge in subjects like sociology, political science, and economics, as well as classes to acquaint students with African languages and cultures.⁶⁰

Some students thirsted for additional knowledge. Subjects that focused on the Belgian context were less popular. To compensate for the lack of attention paid to the African mentality and perspective, some read, on their own, publications like *Bantu Philosophy* by the Belgian priest Frans Tempels.⁶¹ The book was controversial at that time because many African rituals and customs that had been dismissed by the colonizer as irrational expressions of primitive superstitions were in fact described by Tempels as aspects of a logically constructed world view.⁶² The book caused a revo-

60 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 3893.92bis, Programme et organisation, 1950-1960.

61 Interview with Professor Werner Cornelis, Ph.D., UNIVOG alumnus and former secretary of Friends of the University Institute for Overseas Regions, recorded by Bas De Roo, Ekeren, February 18, 2019; see also: P. Tempels, *Bantu Philosophy* (Paris: Présence africaine, 1969).

62 Royal Academy for Overseas Regions, biographical worktools, Tempels (Frans Placied), www.kaowarsom.be/nl/notices_tempels_frans_placied, accessed February 18, 2019.

Toch kwam er kritiek vanuit de koloniale administratie en oud-leerlingenverenigingen. Buiten de naam was er weinig veranderd aan het UNIVOG. De opleiding zou niet meer voldoen aan de noden van de kolonies. De rol van ambtenaren was minder technisch en meer politiek geworden, klonk het binnen koloniale rangen. Gewestbeheerders moesten de Afrikaanse bevolking inwijden in democratie en meer betrekken bij het bestuur. Ze moesten proberen een Congolees-Belgische gemeenschap te creëren en de dialoog aangaan met allerlei belangenverenigingen en politieke organisaties. Daarvoor was er nood aan ambtenaren met een visie en een grondige kennis van de snel veranderende context in Belgisch-Afrika. Veel opleidingsonderdelen – zoals het vak post- en rimboewerken dat studenten de nodige survival skills aanleerde – waren achterhaald, luidde de kritiek. Er was volgens de koloniale overheid en oud-leerlingenverenigingen behoefte aan meer academische kennis in domeinen als sociologie, politieke wetenschappen, economie en aan vakken die studenten vertrouwd maakten met Afrikaanse talen en culturen.⁶⁰

Ook sommige studenten bleven op hun honger zitten. Vakken die op de Belgische context focusten waren minder populair. Om het gebrek aan aandacht voor de Afrikaanse manier van denken en kijken naar de wereld te compenseren, lazen sommigen op eigen houtje publicaties zoals *Bantoe-filosofie* van de Belgische missionaris Placide Tempels (1906-1977).⁶¹ Het boek was in die tijd controversieel omdat Tempels veel van de Afrikaanse rituelen en gebruiken die de kolonisator afdeed als irrationele uitdrukkingen van een primitief bijgeloof juist beschreef als aspecten van een logisch gestructureerde wereldvisie.⁶² In missiekringen van die tijd

60 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3893.92bis, Programme et organisation, 1950-1960.

61 Interview met professor dr. Werner Cornelis, oud-student UNIVOG, oud-secretaris van het Vriendenfonds van het UNIVOG, afgenomen door Bas De Roo, Ekeren, 18 februari 2019.

62 Koninklijke Academie voor Overzeese Wetenschappen, Biografische werkinstrumenten, Tempels (Frans Placied), www.kaowarsom.be/nl/notices_tempels_frans_placied, geraadpleegd op 18 februari 2019.

If there is anything better, it is the Rev. Tempels. Let them plunder and torture in the Congo, let the Belgian colonizer seize all the natural resources, let him stamp out all freedom, let him crush all pride—let him go in peace, the Reverend Tempels consents to all that. But take care! You are going to the Congo? Respect—I do not say native property (the great Belgian companies might take that as a dig at them), I do not say the freedom of the natives (the Belgian colonists might think that was subversive talk), I do not say the Congolese nation (the Belgian government might take it much amiss)—I say: You are going to the Congo? Respect the Bantu philosophy! ‘It would be really outrageous,’ writes the Rev. Tempels, ‘if the white educator were to insist on destroying the black man’s own, particular human spirit, which is the only reality that prevents us from considering him as an inferior being. It would be a crime against humanity, on the part of the colonizer, to emancipate the primitive races from that which is valid, from that which constitutes a kernel of truth in their traditional thought, etc.’ What generosity, Father! And what zeal!¹³

¹³ Translation cited: A. Césaire, *Discourse on Colonialism*, (New York: Monthly Review Press, 2000), 36 & 57f.

Als er iets beter is, dan is het pater Tempels. Laat ze maar plunderen en martelen in Congo, laat de Belgische kolonisator maar de hand leggen op alle rijkdom, laat hem alle vrijheid doden, laat hem alle trots onderdrukken – ga heen in vrede, pater Tempels is het er helemaal mee eens! Ga je naar Congo? Wees dan respectvol, ik zeg niet: jegens de inheemse eigendommen (de grote Belgische bedrijven zouden zich kunnen aangesproken voelen), ik zeg ook niet: voor de vrijheid van de inheemse bevolking (de Belgische kolonisten zouden dat subversief kunnen vinden), ik zeg niet: het Congolese vaderland (de Belgische regering zou dat kwalijk kunnen nemen). Ik zeg – Je gaat naar de Congo, respecteer dan de Bantoe-filosofie! “Het zou werkelijk ongehoord zijn”, schrijft pater Tempels, “als de witte opvoeder hardnekkig bij de zwarte man zijn humane geest zou doden, want dat is de enige realiteit die ons ervan weerhoudt hem als een inferieur wezen te beschouwen! Het zou een misdaad tegen de menselijkheid zijn van de kant van de kolonisator, om de primitieve rassen te emanciperen van wat waardevol is, van wat de kern is in hun traditionele denken enzovoort.” Wat een vrijgevigheid, Pater! En wat een ijver!¹³

¹³ Vertaald uit het Frans. Originele tekst in: A. Césaire (1955), *Discours sur le colonialisme*. Paris: Presence Africaine. 7, 23.

lution in missionary circles of the day, and it also affected the students of UNIVOG. The reading of such innovative ideas was not encouraged by the institute, however.

In response to increasing criticism UNIVOG launched new reforms at the end of the 1950s.⁶³ Yet soon the institute was confronted with the greatest challenge in its history.

Criticism of Belgian colonization of the Congo and Ruanda-Urundi increased after the Second World War. The United Nations, the Soviet Union, the United States, and countries that had thrown off the colonial yoke after World War II were strongly opposed to the colonization of Africa.⁶⁴ In regard of continuing international criticism, UNIVOG remained a colonial institution that stubbornly clung to the Belgian civilizing mission. According to former Minister of Colonies Godding, the chairman of the governing board of the College, Belgium needed no lessons from other countries on how to rule “the primitive peoples” under its guardianship.⁶⁵ And yet, a possible end to colonization was first placed on the Belgian political agenda through the efforts of someone from within UNIVOG’s ranks. The jurist Jef Van Bilsen was part of a new generation of UNIVOG instructors who thought that it was time for a new colonial policy. In 1955, he published his famous “Thirty-year plan for the emancipation and independence of Belgian Africa”. In it, he reasoned that it was better for Belgium to prepare the population of Congo and Ruanda-Urundi for inevitable independence, rather than wait until it was too late: “The biggest mistake of colonial powers is to make concessions when it is no longer possible to do otherwise, rather than implementing progressive reforms in a timely manner.” Van Bilsen suggested an independence

63 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 3893.92bis, Programme et organisation, 1950-1960. 70 Vanthemsche (2012), op. cit., 84.

64 Vanthemsche (2012), op. cit., 84.

65 University Institute for Overseas Regions, opening ceremony for classes, October 15, 1949.

betekende het boek een revolutie. Het liet ook de UNIVOG-studenten niet onberoerd. Het instituut stimuleerde de lectuur van dergelijke als vernieuwend beschouwde visies echter niet.

Om op de toenemende kritiek een antwoord te bieden begon het UNIVOG aan het einde van de jaren 1950 opnieuw te hervormen.⁶³ Maar al snel werd het instituut met de grootste uitdaging uit zijn geschiedenis geconfronteerd.

Na de Tweede Wereldoorlog groeide de kritiek op de Belgische kolonisatie van Congo en Ruanda-Urundi. De Verenigde Naties, de Sovjet-Unie, de Verenigde Staten en de landen die na de Tweede Wereldoorlog het koloniale juk afwierpen waren fel gekant tegen de kolonisatie van Afrika.⁶⁴ Ten aanzien van de aanhoudende internationale kritiek was het UNIVOG een van de koloniale instellingen die koppig bleef vasthouden aan de Belgische beschavingsmissie. België, zo vond ex-minister van Koloniën Godding, voorzitter van de raad van bestuur van het UNIVOG, had geen lessen nodig van andere landen over de manier waarop het ‘de primitieve volkeren’ onder zijn voorgedij bestuurde.⁶⁵

Toch kwam een mogelijk einde van de kolonisatie voor het eerst op de Belgische politieke agenda door toedoen van iemand uit de UNIVOG-rangen. Jurist Jef Van Bilsen (1913-1996) maakte deel uit van een nieuwe generatie UNIVOG-docenten die vonden dat het tijd was voor een nieuw koloniaal beleid. In 1955 publiceerde hij zijn beroemde *Der-tigjarenplan voor de ontvoogding en onafhankelijkheid van Belgisch-Afrika*. Daarin redeneerde Van Bilsen dat België de bevolking van Congo en Ruanda-Urundi maar beter kon voorbereiden op de onvermijdelijke onafhankelijkheid in plaats van te wachten tot het te laat was: ‘De grootste fout

63 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 3893.92bis, Programme et organisation, 1950-1960.

64 Guy Vanthemsche (2012). Op. cit. 84.

65 UNIVOG, Plechtige heropening der leergangen, 15-10-1949.

date of 1985, a century after Leopold II had founded the Congo Free State.⁶⁶ There would be sufficient time to train a generation of Congolese, Rwandans, and Burundians to govern their countries themselves, so that the colonials would not feel threatened—even reformers like Van Bilsen assumed that the black peoples of Africa needed white aid.⁶⁷

Van Bilsen's plan caused enormous upheaval, both in Belgium and in the colonies. The plan inspired several Congolese groups to speak out in turn on the issue of emancipation. In 1956, Joseph Kasavubu, later the first president of Congo, and his *Alliance des Bakongo* (ABAKO) party, for instance, invoked the thirty-year plan to demand a quick end to colonization.⁶⁸

The genie of decolonization was out of the bottle and the colonial establishment tried in vain to stuff it back in. The Ministry of Colonies tried to fire Van Bilsen. It was unthinkable that a teacher at UNIVOG should criticize Belgian colonial policy.⁶⁹ Luckily for Van Bilsen, the UNIVOG board shielded him in the name of academic freedom, even though many board members disagreed with him and found it “regrettable” that his ideas had “sowed confusion” among the Congolese.⁷⁰

In 1956, during the opening ceremonies for the new academic year, Minister of Colonies Auguste Buisseret explicitly rejected Van Bilsen's ideas and confirmed both Belgium's and UNIVOG's colonial engagement: “There is no place, in Africa or in this house, for people whose will is weakened by doubt.” Belgium had enabled great progress in its colonies and the black population relied on them to keep going, according to the minister. “Disappointing” those millions of people was akin to “desertion” and “treason”, there-

der koloniale mogendheden is toegevingen te doen wanneer het niet anders meer kan, in plaats van tijdig progressieve hervormingen door te voeren.⁷ Als onafhankelijkheidsdatum stelde Van Bilsen 1985 voor, een eeuw nadat Leopold II de Onafhankelijke Congostaat had gesticht.⁶⁶ Zo voelden witte kolonialen zich niet bedreigd en was er voldoende tijd om een generatie Congolezen, Rwandezen en Burundezen op te leiden om hun zelf land te besturen – ook vernieuwers als Van Bilsen gingen ervan uit dat de zwarte bevolking van Afrika witte hulp nodig had.⁶⁷

Van Bilsens plan veroorzaakte enorme opschudding, zowel in België als in de kolonies. Een aantal Congolese groepen grepen Van Bilsens publicatie aan om op hun beurt openlijk over ontvoogding te spreken. In 1956 beriepen Joseph Kasavubu, de latere eerste president van Congo, en zijn partij Alliance des Bakongo (ABAKO) zich bijvoorbeeld op het dertigjarenplan om een snel einde van de kolonisatie te eisen.⁶⁸

De geest van de dekolonisatie was uit de fles en het koloniale establishment probeerde hem er tevergeefs terug in te proppen. Het ministerie van Koloniën probeerde Van Bilsen te ontslaan. Het was ondenkbaar dat een docent van het UNIVOG kritiek uitte op het Belgische koloniale beleid.⁶⁹ Gelukkig voor Van Bilsen hield het UNIVOG-bestuur hem de hand boven het hoofd in naam van de academische vrijheid, ook al waren veel van zijn collega's het oneens met hem en vonden ze het ‘jammer’ dat zijn ideeën ‘verwarring zaaiden’ onder de Congolezen.⁷⁰

Tijdens de openingsplechtigheid van het nieuwe academische jaar in 1956 nam minister van Koloniën Auguste Buisseret

66 Jef Van Bilsen, “Dertigjarenplan voor de ontvoogding en onafhankelijkheid van Belgisch-Afrika”, *De Gids op Maatschappelijk Gebied* 12 (December 1955): 999-1028.

67 Jef Van Bilsen, *Kongo 1945-1965. Het einde van een kolonie* (Leuven: Davidsfonds, 1993), 107.

68 Vanthemische (2012), op. cit., 86; Van Bilsen (1993), op. cit., III-112.

69 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 4594.n°25bis.79, Letter from the Minister of Colonies to Van Bilsen, September 17, 1956.

70 Archive of FBFA, Africa Archive, INUTOM, 4594.n°25bis.79, UNIVOG, Board of Directors, explanation given by Professor Van Bilsen, October 3, 1956.

66 Jef Van Bilsen (1955). ‘Dertigjarenplan voor de ontvoogding en onafhankelijkheid van Belgisch-Afrika’. *De Gids op Maatschappelijk Gebied*, 12 (december): 999-1028.

67 Jef Van Bilsen (1993). *Kongo 1945-1965. Het einde van een kolonie*. Leuven: Davidsfonds. 107.

68 Vanthemische (2012). Op. cit. 86; Van Bilsen (1993). Op. cit. III-112.

69 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 4594. n°25bis.79, minister van Koloniën aan Van Bilsen, 17-9-1956.

70 Archief FOD Buitenlandse Zaken, Afrika Archief, INUTOM, 4594. n°25bis.79, UNIVOG, Raad van Beheer, Verklaringen door professor Van Bilsen, 3-10-1956.

Photograph showing a detail of a statue's plinth in open air storage area at Middelheim Museum, Antwerp, 2020 (© Photo: Léonard Pongo).



Detail van een sokkel van een standbeeld in het openluchtdepot van het Middelheimmuseum, Antwerpen, 2020 (© Foto: Léonard Pongo).

fore the new cohort of students had to continue the civilizing work of their predecessors. They would bring the white and black populations of Belgian Africa “closer together”, both economically and socially, he said. The goal was “a prosperous and fraternal Belgian Africa”.⁷¹

Colonial legacies (1960-2020)

Until right before the end of colonization, the Ministry of Colonies and the UNIVOG leadership continued to defend the so-called Belgian civilizing project, and elite civil servants continued to be trained in Antwerp.⁷² In 1960, the Belgian government capitulated to the Congolese demand for independence, however, and on June 30, 1960, the brand new Republic of Congo celebrated its birth. Rwanda and Burundi would follow two years later. Suddenly there was no need for colonial administrators. In order to give its students the opportunity to finish their education, UNIVOG continued to exist until 1962. Then it was mothballed.⁷³

With the passage of decades, colonial history and the places it played out became forgotten for the most part in Belgium. Still, the legacies of that past are present everywhere today for those who know how to look. The Colonial College and its successor UNIVOG are a telling example of these legacies.⁷⁴

Like many centers for colonial education and knowledge—such as the Institute of Tropical Medicine-Antwerp, the Museum of the Belgian Congo (today AfricaMuseum), and the Royal Academy for Colonial Sciences (currently

71 University Institute for Overseas Regions, academic session, October 22, 1956.

72 University Institute for Overseas Regions, academic session, October 24, 1959.

73 Friends (1987), op. cit., 24.

74 Idesbald Goddeeris, “Square de Léopoldville of Place Lumumba? De Belgische (post)koloniale herinnering in de publieke ruimte”, *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 129(3) (2016): 349-372; Matthew Stanard, *The Leopard, the Lion, and the Cock: Colonial Memories and Monuments in Belgium* (Leuven: Leuven University Press, 2019).

expliciet afstand van Van Bilsens ideeën en bevestigde hij het koloniale engagement van België en het UNIVOG: ‘Er is geen plaats in Afrika, er is geen plaats in dit huis voor mensen wier wilskracht is verslapt door de twijfel.’ België had voor een enorme vooruitgang gezorgd in zijn kolonies en de zwarte bevolking rekende op hen om dat te blijven doen, aldus de minister. Die miljoenen mensen ‘teleurstellen’ stond gelijk aan ‘desertie’ en ‘verraad’. En dus moest de nieuwe lichter studenten het beschavingswerk van hun voorgangers verderzetten. Zij zouden de witte en zwarte bevolking van Belgisch-Afrika ‘dichter bij elkaar brengen’, zowel op economisch als op sociaal vlak, aldus de minister. Het einddoel was ‘een voorspoedig en broederlijk Belgisch-Afrika’.⁷¹

Koloniale erfenissen (1960-2020)

Tot vlak voor het einde van de kolonisatie bleven het ministerie van Koloniën en de top van het UNIVOG het Belgische zogeheten beschavingsproject verdedigen en werden er in Antwerpen eliteambtenaren opgeleid.⁷² Maar in 1960 gaf de Belgische overheid toe aan de Congolese onafhankelijkheidseis. Op 30 juni 1960 vierde de kersverse republiek Congo haar geboorte. Rwanda en Burundi volgden twee jaar later. Plots waren er geen koloniale ambtenaren meer nodig. Om aan de studenten de kans te geven om hun opleiding af te maken bleef het UNIVOG tot in 1962 bestaan. Daarna het werd opgedoekt.⁷³

Met het verstrijken van de decennia raakte de koloniale geschiedenis en de plaatsen waar die zich afspeelde grotendeels vergeten in België. Toch zijn de erfenissen van dat verleden

71 UNIVOG, Academische zitting, 22-10-1956.

72 UNIVOG, Academische zitting, 24-10-1959.

73 Vriendenfonds (1987). Op. cit. 24.

“The Belgian came a long time ago/He came to the Congo and he found Tippo-Tip/He hunted him down, him and his soldiers./So the old Arab composed a song/a song of weeping and lamentation/He sang, ‘Let me stay to torture the negroes/Let me chase them, for they are wild beasts!’/The Belgians heard the old man and replied, ‘You are a mean and wicked man/The Negroes are our brothers/Our duty is to protect them, to watch over them!’/‘If you want to watch over them,’ answered the Arab man, ‘you will be led astray/If you want to make humans out of them, you will surely fail./Negroes are wild beasts/They must be whipped/Negroes are animals/They must be humiliated through torture!’/Then the Belgians replied,/“‘You, the Arab, you are a mean and wicked man/You have a heart of stone and vile behavior/Go back to where you came from, to the Arabian Peninsula!’”¹⁴

“Army officer. An agent of the Association Internationale Africaine founded by King Leopold II, he took part in the Congo expedition of Henry Morton Stanley. Appointed vice-governor of the Congo Free State, he died in 1891 at the age of 37 from chronic dysentery in Boma.”¹⁵

14 Ndaywel è Nziem, I., et al., *Images, mémoires et savoirs*, (Editions Karthala. “Hommes et sociétés”, 2009), 568f

15 Translated from the Dutch. Architectural component for the monument to Camille Coquilhat, retrieved from “Inventaris van Onroerend Erfgoed”: inventaris.onroerenderfgoed.be/erfgoedobjecten/7021, accessed November 5, 2020.

‘Lang geleden kwam de Belg/Hij kwam naar Congo waar hij Tippo-Tip tegenkwam/Hij achtervolgde hem en zijn soldaten/Dus componeerde de oude Arabier een lied/Een lied van tranen en gejammer/Hij zong: “Laat me hier achter om de negers te martelen/Laat me ze verjagen, want het zijn wilde beesten!”/De Belgen hoorden de oude man en zeiden: / “Je bent een slecht en boosaardig mens/De negers zijn onze broeders/Het is onze plicht om hen te beschermen, om voor hen te zorgen!”/ “Als je voor hen wilt zorgen”, zei de Arabier, “vergis je je./Als je ze in mensen wilt veranderen, zul je zeker falen./Negers zijn wilde beesten./Je moet ze afranselen./Negers zijn beesten./Je moet ze vernederen door middel van marteling!”/De Belgen zeiden: / “Jij, Arabier, jij bent een slechte en boosaardige man./Je hebt een hart van steen en je gedraagt je onwaardig./Ga terug naar huis, naar het Arabische schiereiland.”’¹⁴

14 Ndaywel è Nziem, I., et al., *Images, mémoires et savoirs*, (Editions Karthala. “Hommes et sociétés”, 2009), 568f

15 Monument Camille Coquilhat (bouwkundig element). In: Inventaris van Onroerend Erfgoed: inventaris.onroerenderfgoed.be/erfgoedobjecten/7021, geraadpleegd op 5 november 2020.

‘Legerofficier. Als agent van de door koning Leopold II opgerichte *Association Internationale Africaine* nam hij deel aan de Congo-expeditie van Henry Morton Stanley. (...) benoemd tot vice-gouverneur van Congo-Vrijstaat, overleed in 1891 op 37-jarige leeftijd aan chronische dysenterie te Boma.”¹⁵

the Royal Academy for Overseas Sciences)—UNIVOG did not disappear entirely. In 1965, some staff from the mothballed institute were integrated into the College for Developing Countries at the newly founded Rijksuniversitair Centrum Antwerpen (RUCA).⁷⁵ RUCA, the Universitaire Faculteiten Sint-Ignatius Antwerpen (UFSIA), and the Universitaire Instelling Antwerpen (UIA) were joined together as the University of Antwerp in 2003.⁷⁶ The College for Developing Countries, together with the Third World Center of UFSIA, formed the Institute for Development Policy and Management (IOB).⁷⁷ Even until today, there has been little attention paid to the colonial roots of the IOB and the development thinking this institution teaches.⁷⁸

Similarly, testimonies to UNIVOG and the civilizing ideology the institute conveyed do still exist. Though the boarding school was demolished and the ethnographic collection that decorated the hallways disappeared without a trace, the main building and the director's residence are still standing, as are the three colonial monuments in the garden. The site has even been registered as a protected monument since 2011.⁷⁹ RUCA and the University of Antwerp as its successor inherited the buildings. Today on its Middelheim Campus there is little to recall this colonial past. The monuments are overgrown and few people recognize the colonial character of the architecture or the symbols like the colonial star at the main entrance. The former Colonial College is one of the many places where you walk past the colonial past in Belgium without realizing it.⁸⁰

vandaag overal aanwezig voor wie goed kijkt.⁷⁴ De Koloniale Hogeschool en opvolger UNIVOG zijn hier een tekenend voorbeeld van.

Net als veel koloniale onderwijs- en kenniscentra zoals het Instituut voor Tropische Geneeskunde Antwerpen, het Museum van Belgisch-Kongo (vandaag AfricaMuseum) en de Koninklijke Academie voor Koloniale Wetenschappen (de huidige Koninklijke Academie voor Overzeese Wetenschappen) verdween het UNIVOG niet helemaal. In 1965 werd een deel van het personeel van het opgedoekte instituut geïntegreerd in het College voor Ontwikkelingslanden van het pas opgerichte Rijksuniversitair Centrum Antwerpen (RUCA).⁷⁵ Het RUCA, de Universitaire Faculteiten Sint-Ignatius Antwerpen (UFSIA) en de Universitaire Instelling Antwerpen (UIA) fuseerden in 2003 tot de UA.⁷⁶ Het College voor Ontwikkelingslanden vormde samen met het Centrum Derde Wereld van de ufsia het Instituut voor Ontwikkelingsbeleid en -beheer (IOB).⁷⁷ Voor de koloniale *roots* van het IOB en het ontwikkelingsdenken dat de instelling onderwijst, is er tot op vandaag weinig aandacht.⁷⁸

Er bestaan eveneens nog fysieke getuigen van het UNIVOG en het beschavingsdenken dat het instituut uitdroeg. Het internaat werd in 1960 afgebroken en de etnografische collectie die de wandelgangen sierde verdween spoorloos, maar het hoofdgebouw en de directeurswoning staan er nog altijd, net als de drie koloniale monumenten in de tuin. Sinds 2011 is de site zelfs beschermd als monument.⁷⁹ Het RUCA en opvolger UA erfden de gebouwen. Vandaag herinnert er weinig nog aan het koloniale verleden van wat vandaag Campus Middel-

75 University of Antwerp Archive, UNIVOG fund, box 1, Notes concerning the transfer of some staff members of the former UNIVOG, no date.

76 University of Antwerp, Facts and Figures, History, retrieved from www.uantwerpen.be/nl/overuantswerpen/feiten-cijfers/geschiedenis/, accessed February 14, 2019.

77 University of Antwerp, Institute for Development Policy and Management, "Wat is het IOB?", retrieved from www.uantwerpen.be/nl/faculteiten/iob/over-iob/, accessed February 14, 2019.

78 In 2010, the author obtained a postgraduate degree in development policy at the IOB, without even having heard anything about the colonial past of the institute and the development thinking taught there.

79 Inventaris Onroerend Erfgoed, Colonial College, retrieved from inventaris.onroerenderfgoed.be/erfgoedobjecten/7344, accessed March 25, 2019.

80 See: Idesbald Goddeeris (2016), op. cit., 349-372; Matthew Stanard (2019), op. cit. 87.

74 Idesbald Goddeeris (2016). Square de Léopoldville of Place Lumumba? De Belgische (post)koloniale herinnering in de publieke ruimte. *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 129(3), 349-372; Matthew Stanard (2019). *The Leopard, the Lion, and the Cock: Colonial Memories and Monuments in Belgium*. Leuven: Leuven University Press.

75 Archief van de Universiteit Antwerpen, fonds-UNIVOG, doos 1, Nota wat betreft de overname van sommige personeelsleden van het vroegere UNIVOG, geen datum.

76 Universiteit Antwerpen, Feiten en cijfers, Geschiedenis, www.uantwerpen.be/nl/overuantswerpen/feiten-cijfers/geschiedenis/, geraadpleegd op 14 februari 2019.

77 Universiteit Antwerpen, Instituut voor Ontwikkelingsbeleid, Wat is het IOB?, www.uantwerpen.be/nl/faculteiten/iob/over-iob/, geraadpleegd op 14 februari 2019.

78 In 2010 behaalde ik zelf een master-na-master Ontwikkelingsbeleid aan het IOB zonder ook maar iets vernomen te hebben over het koloniale verleden van het instituut en het ontwikkelingsdenken dat er werd onderwezen.

79 Inventaris Onroerend Erfgoed, Koloniale Hogeschool, inventaris.onroerenderfgoed.be/erfgoedobjecten/7344, geraadpleegd op 25 maart 2019.

Photo of the statues of Baron Dhanis and an Arabic slaver (sculptor: Frans Joris) in open air storage area at Middelheim Museum, Antwerp, 2020 (© Photo: Léonard Pongo).



157

De standbeelden van baron Dhanis en een Arabische slavenhandelaar (door Frans Joris) in het openluchtdepot van Middelheimmuseum, 2020 (© Foto: Léonard Pongo).

The Colonial College and the civilizing ideology that the institution taught also live on in the thousands of sources that the College produced. The archives of the institute are not only preserved by the Federal Bureau of Foreign Affairs, heir to the Ministry of Colonies. In libraries like Antwerp's Hendrik Conscience Heritage Library, you can find hundreds of publications and editions in which the voices of the College, its instructors, and its alumni still echo.

Finally, there is still the Royal Friends of the University Institute for Overseas Regions, an alumni association that kept the memory of the institute alive for decades, though it is no longer active today. A 1987 memory book of the Friends says this about the legacy of the Colonial College: "It trained an elite that went to Africa in order to contribute to the civilizing work of Belgium with courage and efficiency. The alumni of this institution have served humanity, the colony, and the country faithfully and fervently."⁸¹ More than sixty years after the end to the Belgian colonization of Congo, Rwanda, and Burundi, the Colonial College, and the civilizing myth that the institute taught, still live on today.

81 Friends (1987), op. cit., 26.

heim is. De monumenten zijn overgroeid en weinig mensen herkennen nog het koloniale karakter van de architectuur en symbolen als de koloniale ster aan de hoofdingang. Zo is de vroegere Koloniale Hogeschool een van de vele plaatsen waar je in België langs het koloniale verleden loopt zonder dat je het beseft.⁸⁰

De Koloniale Hogeschool en het beschavingsdenken dat de instelling onderwees, blijven ook voortbestaan in de duizenden bronnen die de instelling produceerde. Niet alleen bewaart de Federale Overheidsdienst Buitenlandse Zaken – erfgenaam van het ministerie van Koloniën – de archieven van het instituut. In bibliotheken als de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience vind je honderden uitgaves en publicaties terug waarin de koloniale stem van de Hogeschool, zijn docenten en oud-leerlingen nog altijd weerklinkt.

Tot slot is er nog het Koninklijk Vriendenfonds van het Universitair Instituut voor de Overzeese Gebieden, een oud-leerlingenvereniging die de herinnering aan het instituut decennialang levend hield maar vandaag niet meer actief is. Een gedenkboek van het Vriendenfonds uit 1987 schrijft over de erfenis van de Koloniale Hogeschool: 'Zij heeft een elite gevormd die naar Afrika getrokken is om er moedig en efficiënt tot het beschavingswerk van België bij te dragen. De oud-studenten van deze instelling hebben de mensheid, de kolonie en het land trouw en geestdriftig gediend.'⁸¹ Meer dan zestig jaar na het einde van de Belgische kolonisatie van Congo, Rwanda en Burundi leven de Koloniale Hogeschool en de beschavingsmythe die er onderwezen werd nog steeds voort.

Image of the monument to Antwerp citizens who died in Congo, barely visible today (bottom right), Antwerp, 2019 (© Photo: Geheugen Collectief, Bas De Roo).



Foto van het vandaag amper zichtbare monument voor de Antwerpenaren die stierven in Congo (rechterhoek onderaan), 2019, Antwerpen (© Foto: Geheugen Collectief, Bas De Roo).

80 Goddeeris (2016). Op. cit. 349-372; Stanard (2019). Op. cit.

81 Friends (1987), op. cit., 26.

Photo of the Welcome Desk in the main building on Middelheim Campus, now part of University of Antwerp, Antwerp, 2020 (© Photo: Léonard Pongo).

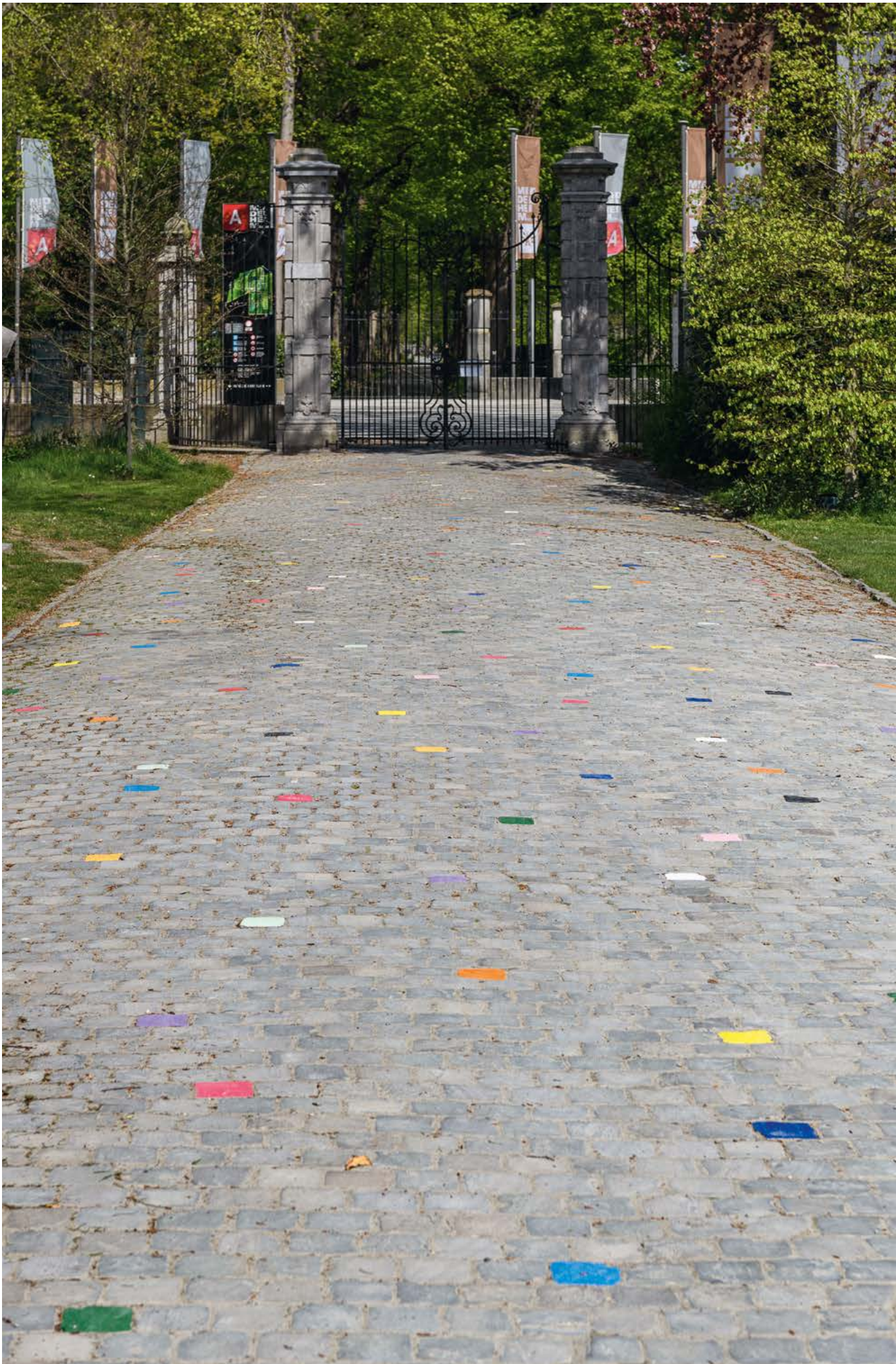
159



De onthaalbalie van het hoofdgebouw van campus Middelheim (Universiteit Antwerpen, 2020 (© Foto: Léonard Pongo).

EXHIBITION

TENTOONSTELLING

















COSTA RICA

El Financiero
BEST CERTIFIED
COCOA ALLIANCE

758

RKF

HARVI

2001

GHANA COCOA BOARD
PRODUCE OF GHANA
100%

GHANA COCOA BOARD
PRODUCE OF GHANA
100%
COCOA
0521/AS/21/17
COCOA

ERKT 413

GHANA COCOA BOARD
PRODUCE OF GHANA
100%

COCOA
NTHC AS/21/17
100%

+



GHANA LOCAL BOARD
PRODUCE OF GHANA

Pranama Coffee
Barista Yellow
002/4177/0148

002/4177/0148

CAFE DO BRASIL

002/1650
CAFE COPENHAGEN
002/1650/0049

SCREEN 16/14
002/1650/0049

CAFE DO COSTA RICA



CAFE DO BRASIL



GHANA LOCAL BOARD
PRODUCE OF GHANA

GHANA LOCAL BOARD
PRODUCE OF GHANA

002/4177/0148

GHANA LOCAL BOARD
PRODUCE OF GHANA
MADE IN INDIA

CAFE DO BRASIL

CAFE DO BRASIL

SCREEN 18/18
002/1650/0049

002/4177/0148

CAFE DO BRASIL







Rabindranath Tagore





























































Pascal Marthine Tayou, *Le Chemin du Bonheur*, 2012, Stones, paint/Stenen, verf, Variable dimensions/ Variabele dimensies, exhibition copy, © The Artist/ De kunstenaar & galleria continua



Maurice Mbikayi, *The Aesthetic Observer*, 2021, Mixed media, ca. 200 x 80 x 60 cm, commission/nieuwe creatie, © The Artist/De kunstenaar



KinAct Collective, *Ndaku Ya Mokonzi / La Maison du Chef*, 2021, Wood, mixed media, video & sound/ Hout, mixed media, video & geluid, Variable dimensions/ Variabele dimensies, commission/nieuwe creatie, © The Artist/De kunstenaars



Ibrahim Mahama, *UNTITLED*, 2019, Mixed media, Variable dimensions/ Variabele dimensies, loan/buikleen, © The Artist/De kunstenaar & White Cube, London



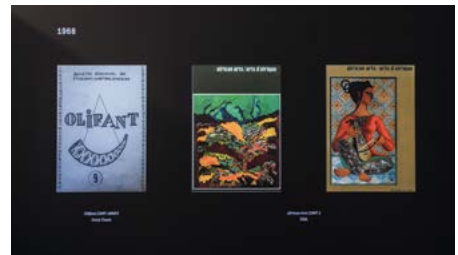
Ibrahim Mahama, *UNTITLED*, 2021, Mixed Media, Variable dimensions/ Variabele dimensies, commission/nieuwe creatie, © The Artist/De kunstenaar & White Cube, London



KinAct Collective, *Toza kaka / On est (encore) là*, 2021, Film, commission/nieuwe creatie, 2020, © The Artists/De kunstenaars & Noud Wynants



Pélagie Gbaguidi, *The Missing Link . Dicolonisation by Mrs Smiling Stone*, 2017 - 2021, Mixed media, Variable dimensions/ Variabele dimensies, loan/buikleen, © The Artist/De kunstenaar



Zahia Rahmani, *Seismography of Struggle, Towards a Global History of Critical and Cultural Journals*, 2017 - 2021, Video, audio, books/ Video, audio & boeken, Variable dimensions/ Variabele dimensies, loan/buikleen © The Artist/De kunstenaar & INHA, Paris



Bodys Isek Kingelez, *Atandel*, 2000, mixed media, 67,6 x 52,5 x 52 cm, loan/buikleen, © The Artist/De kunstenaar & Ferdinand Fabre



Bodys Isek Kingelez, *Prismacongo*, 2000, mixed media, 63 x 30 x 17 cm, loan/buikleen, © The Artist/De kunstenaar & Ferdinand Fabre



Bodys Isek Kingelez, *2001*,
2001, mixed media, 76,5 x 32,5 x 23 cm, loan/buikleen,
© The Artist/De kunstenaar & Ferdinand Fabre



Bodys Isek Kingelez, *Mickaël*,
2001, mixed media, 79 x 19 x 19 cm, loan/buikleen,
© The Artist/De kunstenaar & Ferdinand Fabre



Bodys Isek Kingelez, *Armstrong Ville*,
2001, mixed media, 98 x 49 x 29,3 cm, loan/buikleen,
© The Artist/De kunstenaar & Ferdinand Fabre



Bodys Isek Kingelez, *Sète en 3009*,
2000, Mixed media, 89 x 300 x 210 cm, loan/buikleen
© The Artist/De kunstenaar & MIAM



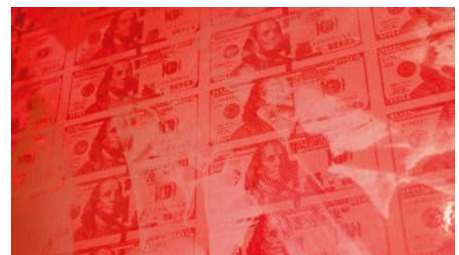
Jean Katambayi, *MM/ Afrolampe*,
2021, Mixed media, 400 x 240 x 250 cm,
commission/nieuwe creatie,
© The Artist/De kunstenaar



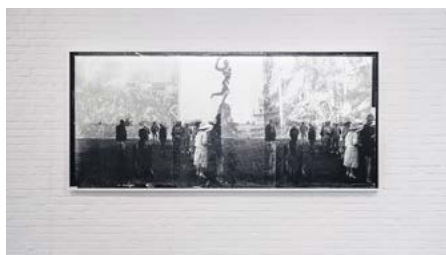
Sven Augustijnen, *AWB 082-3317 7922*,
2012, Mixed media, Variable dimensions/
Variabele dimensies, loan/buikleen,
© The Artist/De kunstenaar & SMAK



Ângela Ferreira, *Independence cha cha*,
2014 / 2021, Wood, AV materials, mixed media/
Hout, geluid, video & mixed media, Variable dimensions/
Variabele dimensies, refabrication/refabricatie,
© The Artist/De kunstenaar



Hank Willis Thomas, *500 Euros Ivory Tower*,
2019, Screenprint on retroreflective vinyl, mounted on
Dibond/Zeefdruk op retroreflectieve vinyl, gemonteerd
op Dibond, 128,5 x 99 x 4,5 cm, loan/buikleen,
© The Artist/De kunstenaar & Maruani Mercier



Hank Willis Thomas, *Antwerp, Belgium to Boma, Congo at Dakar*, 2019, Screenprint on retroreflective vinyl, mounted on Dibond/Zeefdruk op retroreflectieve vinyl, gemonteerd op Dibond, 109,4 x 243,8 x 4,5 cm, loan/buikleen, © The Artist/De kunstenaar & Maruani Mercier



Hank Willis Thomas, *Antwerpse Handjes*,
2019, Resin, plastic, foam and paint/Kunststof, plastic,
schuim & verf, 148,5 x 115,4 x 9,7 cm, loan/buikleen,
© The Artist/De kunstenaar & Maruani Mercier



Hank Willis Thomas, *Brabo and the Ivory Tower*, 2019, Screenprint on retroreflective vinyl, mounted on Dibond/Zeefdruk op retroreflectieve vinyl, gemonteerd op Dibond, 133,5 x 103 x 4,5 cm, loan/buikleen, © The Artist/De kunstenaar & Maruani Mercier



Hank Willis Thomas, *Justice, Peace, Work (Stolen Sword Punctum)*, 2019, Polished stainless steel/ Gepolijst roestvrij staal, 117,7 x 58 x 75,2 cm, loan/buikleen, © The Artist/De kunstenaar & Maruani Mercier



Simone Leigh, *No Face (cobalt)*, 2016, Porcelain, cobalt, terracotta, India ink/Porselein, cobalt, terracotta & Indische inkt, 142,2 x 48,3 x 55,9 cm, loan/buikleen, © The Artist/De kunstenaar



Sammy Baloji, *The Other Memorial*, 2015, Copper/Koper, 200 x 200 x 400 cm, loan/buikleen © The Artist/De kunstenaar, Sindika Dokolo Foundation & Imane Farès



Sammy Baloji, *Untitled*, 2015 / 2021, Copper shell castings, plants, wood/ Koper hulzen, planten & hout, Variable dimensions/ Variabele dimensies, refabrication/refabricatie, © The Artist/De kunstenaar & Imane Farès



Elisabetta Benassi, *M'FUMU*, 2015, Cast ceramic plaster, ink, steel (& performance)/ Keramische plaaster, inkt, staal (& performance), 250 x 220 x 150 cm, loan/buikleen, © The Artist/De kunstenaar & Magazzino Arte Moderna



Kapwani Kiwanga, *Flowers for Africa: Rwanda*, 2019, Wood, water tanks, eucalyptus/Hout, water tanks, eucalyptus, ca. 800 x 600 x 140 cm, exhibition copy, © The Artist/De kunstenaar



Pascale Marthine Tayou, *La Paix des Braves*, 2019 / 2021, Stones, paint/Stenen, verf, Variable dimensions/ Variabele dimensies, refabrication/refabricatie, © The Artist/De kunstenaar



Maurice Mbikayi, *Princesse Mathilde La Kinoisé*, 2018, Mixed media, 185 x 55 x 67 cm, loan/buikleen, © The Artist/De kunstenaar & Officine dell'Imagine, Milano



Maurice Mbikayi, *Mademoiselle Amputée*, 2019, Mixed media, 161 x 70 x 65 cm, loan/buikleen, © The Artist/De kunstenaar & Galila Barzilai Hollander

About the Artists

Pascale Marthine Tayou,
Kapwani Kiwanga,
Maurice Mbikayi,
Jean Katambayi,
KinAct Collective,
Pélagie Gbaguidi,
Zahia Rahmani,
Hank Willis Thomas,
Ibrahim Mahama,
Elisabetta Benassi,
Sammy Baloji,
Sven Augustijnen,
Simone Leigh,
Ângela Ferreira,
Bodys Isek Kingelez

Over de kunstenaars

Pascale MARTHINE TAYOU was born in Cameroon in 1966 and lives and works in Ghent, Belgium, and Yaounde, Cameroon. At the beginning of his career, the artist feminized his first and middle name into “Pascale Marthine” with the intention of undermining the importance given to authorship and gender in the art world. Tayou works with a multiplicity of media and topics. Whether in the form of sculptures, installations, videos, drawings, or objects, his practice centers around the hybridization of cultures, the individual journey in the globalized world, and the place and perception of his African identity in it. Tayou’s work has been presented in solo and group shows all around the world, including at the Mu.ZEE (2019), Bozar (2015), Kassel documenta 11 (2002), Venice Biennale (2005, 2009), Turin (2008), London Tate Modern (2009), Gwangju Biennale (1997 and 1999), Santa Fe (1997), Sydney (1997), and Havana (1997, 2006).

Kapwani KIWANGA was born in 1978 in Ontario, Canada, to Tanzanian parents. She lives and works in Paris, France. Kiwanga studied anthropology and comparative religion at McGill University (Montreal). Kiwanga was the inaugural winner of the 2018 Frieze Artist Award, the Sobey Prize for the Arts (Canada), and of the 2020 Marcel Duchamp Prize. Among other venues, she has held solo exhibitions at MIT List Visual Arts Center (Cambridge, MA), at the Power Plant (Toronto), and at the Jeu de Paume (Paris). Kiwanga also participated in group exhibitions at the Museu d’Art Contemporani de Barcelona, in addition to the Whitechapel and Serpentine Sackler galleries in

London. Kapwani Kiwanga is a multimedia artist working with sound, film, performance, and objects. Her practice relies on extensive research into African and African diasporic archival material, which she then turns into historical investigations. Kiwanga is not only invested in the past but also the future, telling Afrofuturist stories and creating speculative archives from future civilizations to reflect on the impact of historical events.

Maurice MBIKAYI was born in 1974 in Kinshasa, Democratic Republic of Congo, and currently lives and works in Cape Town, South Africa. He holds a BA in graphic design from the Académie des Beaux-Arts in Kinshasa. He completed his Master of Fine Arts degree at the Michaelis School of Fine Art, University of Cape Town. Mbikayi has had a number of solo exhibitions, which most recently include: *Coucou Crumble* at Gallery MOMO, (2019, Cape Town) and *Masks Of Heterotopia* at Officine dell’Immagine (2018, Milan). He has also been part of a number group shows including: *Still Here Tomorrow To High Five You Yesterday...* at Zeitz Mocca (2019, Cape Town); *Congo Stars* at Kunsthau Graz (2018, Graz, Austria); *ON/OFF* at Casa Victor Hugo (2018, Havana); *Biennale de Lubumbashi* (2017, Lubumbashi). Mbikayi’s practice focuses on contemporary technology and the dumping of its waste in Africa and in the Congo in particular. Mbikayi collects these remnants and appropriates them in his work, resulting in sculptures, photographs, and performances that link the materials back to their political contexts, namely, low-wage labor abuse, as well as to the eco-

OVER DE KUNSTENAARS

Pascale MARTHINE TAYOU werd in 1966 in Kameroen geboren en woont en werkt in Gent en Yaounde (Kameroen). Aan het begin van zijn carrière heeft de kunstenaar zijn eerste en tweede naam vrouwelijk tot ‘Pascale Marthine’; daarmee wilde hij het belang ontkrachten dat in de kunstwereld wordt gehecht aan auteurschap en gender. Tayou werkt met diverse media en rond uiteenlopende topics. Of het nu gaat om sculpturen, installaties, video’s, tekeningen of objecten, zijn kunst draait altijd om de hybride kruising tussen verschillende culturen, het parcours van het individu in de geglobaliseerde wereld, en de plaats en perceptie van zijn Afrikaanse identiteit daarin. Tayou’s werk was te zien in solo- en groepstentoonstellingen over de hele wereld, onder meer in Mu.ZEE (2019), Bozar (2015), tijdens Documenta 11 in Kassel (2002), op de Biënnale van Venetië (2005, 2009), in Turijn (2008), Tate Modern in Londen (2009), op de Biënnale van Gwangju (1997 en 1999), in Santa Fe (1997), Sydney (1997), Havana (1997, 2006).

Kapwani KIWANGA werd geboren in 1978 in Ontario (Canada) uit Tanzaniaanse ouders. Ze woont en werkt in Parijs. Kiwanga studeerde antropologie en vergelijkende godsdienstwetenschap aan McGill University (Montreal, Canada). Kiwanga was de eerste winnaar van de Frieze Artist Award (2018) en de Sobey Prize for the Arts (Canada). Haar tentoonstellingen waren onder andere te zien in het MIT List Visual Arts Center (Cambridge, VS), in de Power Plant (Toronto, Canada) en in Jeu de Paume (Parijs). Kiwanga nam deel aan groepstentoonstellingen in het Museu d’Art

Contemporani de Barcelona, en in de Whitechapel en Serpentine Sackler Gallery in Londen. Ze is genomineerd voor de Prix Marcel Duchamp 2020. Kapwani Kiwanga is een multimediakunstenares die werkt met klank, film, performance en objecten. Haar kunst is gebaseerd op uitgebreide research naar Afrikaans archiefmateriaal, ook in de diaspora. Dat onderwerpt ze vervolgens aan een historisch onderzoek. Kiwanga voelt zich niet alleen aangesproken door het verleden, maar ook door de toekomst. Ze vertelt afrofuturistische verhalen en creëert speculatieve archieven van toekomstige beschavingen om zo te reflecteren op de impact van historische gebeurtenissen.

Maurice MBIKAYI is geboren in 1974 in Kinshasa (Democratische Republiek Congo) en woont en werkt momenteel in Kaapstad (Zuid-Afrika). Hij heeft een BA in Grafisch Ontwerp van de Académie des Beaux-Arts in Kinshasa. Hij voltooide zijn Master of Fine Arts aan de Michaelis School of Fine Art (Universiteit van Kaapstad). Werk van Mbikayi was te zien op een aantal solotentoonstellingen, waaronder recentelijk: *Coucou Crumble* bij Gallery MOMO (2019, Kaapstad, Zuid-Afrika) en *Masks Of Heterotopia* bij Officine dell’Immagine (2018, Milaan, Italië). Hij werkte ook mee aan een aantal groepsprojecten waaronder: *Still Here Tomorrow To High Five You Yesterday.* in Zeitz Mocca (2019, Kaapstad, Zuid-Afrika); *Congo Stars* in Kunsthau Graz (2018, Graz, Oostenrijk); *ON/OFF* in Casa Victor Hugo (2018, Havana, Cuba) en de Biënnale van Lubumbashi (2017, Lubumbashi, DRC). De kunst

logical and health hazards of e-waste on the African continent. Equally important, this appropriation also allows for highlighting, in the artist's words, "the resilience of African people, who have found a myriad of ways to make use of limited resources."

Jean KATAMBAYI was born in 1974 in the Democratic Republic of the Congo. He lives and works in Lubumbashi, DRC. Trained as an electrician, his entire artistic practice is imbued with his fascination for mathematics, engineering, geometry, and technology. Profoundly marked by his upbringing in the workers' camp of his mining hometown and by its mechanization, Katambayi creates fragile and complex installations and drawings inspired by sophisticated electrical circuits and technological studies. His works are part of a search for solutions to social problems in current Congolese society, as well as to the country's depletion of its enormous energetic resources. Often made of recycled and impermanent material, such as cardboard and recycled electronic material, the artist's poetic pieces attempt to redress the imbalance of the world's hemispheres. Jean Katambayi has had numerous solo shows (Trampoline Gallery, Antwerp; Stroom, The Hague; and more) and group exhibitions (Palais de Tokyo, Paris; Dak'art, Havana, and Lubumbashi biennales; Museum für Völkerkunde, Hamburg; and so on). Among other places, he has been in residency at the École Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence (Aix-en-Provence, France), at WIELS (Brussels), and at the Visual Arts Network for South Africa (Johannesburg).

His work is part of the collection of Muhka (Antwerp) and Mu.Zee (Ostend, Belgium). Lately Katambayi has been participating in the ongoing *On-Trade-Off* research project, a collaboration between Enough Room for Space (Belgium) and Picha (DRC).

KinAct COLLECTIVE is a collective and an international festival of performers born in the streets of Kinshasa in 2015. Co-founded by Eddy Ekete and Aude Bertrand, this variable-geometry community of performers immerses itself yearly in the neighborhoods of the Congolese capital for six weeks. KinAct Collective creates direct actions that address the street audiences and the hyper-reactive field of the city, while continually calling into question the place of the artist in society, on an international, national, or even internal level. The collective's trademark costumes are made of salvaged waste—cans, condoms, and so forth—which draw upon the African ancestral traditions of masquerade as well as test its capacity for constant innovation. Eddy Ekete was born in Kinshasa and lives and works between Paris and his hometown. He was trained in the Académie des Beaux-Arts of Kinshasa and at the Ecole supérieure des Arts décoratifs in Strasbourg. Founding member of the collective Eza Possible (2008) and co-founder with Aude Bertrand of the artist cooperative Ndaku Ya La Vie Est Belle (2018), Ekete is also a painter and a sculptor. His work has been shown around the world, and he has co-curated "Megalopolis: Les voix de Kinshasa" for the Musée Grassi (Leipzig) in 2019. Aude Bertrand is trained in anthropology and museology and works on projects crossing art with cul-

OVER DE KUNSTENAARS

van Mbikayi richt zich op hedendaagse technologie en het dumpen van afval in Afrika en in het bijzonder in Congo. Mbikayi verzamelt deze restanten en verwerkt ze in zijn kunst. Dat resulteert in sculpturen, foto's en performances die het materiaal terugkoppelen naar hun politieke context: namelijk de uitbuiting van onderbetaalde arbeiders en de milieu- en gezondheidsrisico's van e-afval op het Afrikaanse continent. Minstens even belangrijk is dat deze manier van werken het ook mogelijk maakt om, met de woorden van de kunstenaar, 'de veerkracht van het Afrikaanse volk te belichten, het heeft oneindig veel manieren gevonden om met beperkte middelen om te gaan.'

Jean KATAMBAYI werd geboren in 1974 in de Democratische Republiek Congo. Hij woont en werkt in Lubumbashi. Hij is opgeleid als elektricien en zijn artistieke activiteit is doordrongen van zijn fascinatie voor wiskunde, engineering, geometrie en technologie. Jean Katambayi is diep getekend door zijn kindertijd in het werkkamp van zijn geboortestad en door de mechanisering. Hij creëert fragiele, complexe installaties en tekeningen geïnspireerd door gesofisticeerde elektrische circuits en technologische ontwerpen. Zijn werken maken deel uit van een zoektocht naar mogelijke oplossingen voor de sociale problemen in de huidige Congolese samenleving, en voor het leeghalen van de enorme energierijkdommen van het land. Zijn poëtische werken zijn gemaakt van gerecycleerd en vergankelijk materiaal zoals karton en gerecycleerd elektronisch materiaal. Zo probeert de kunstenaar het onevenwicht tussen de twee hemisferen van de aardbol

te herstellen. Jean Katambayi was te zien op talloze solotentoonstellingen (Trampoline Gallery in Antwerpen; Stroom in Den Haag...) en groepstentoonstellingen (Palais de Tokyo in Parijs; Dak'art; de biënnales van Havana en Lubumbashi; Museum für Völkerkunde Hamburg enzovoort). Hij verbleef onder meer in residentie bij de École Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence (Frankrijk), in WIELS (Brussel) en bij het Visual Arts Network voor Zuid-Afrika (Johannesburg). Zijn werk maakt deel uit van de collectie van Muhka (Antwerpen, België) en Mu.ZEE (Oostende). Recent heeft hij deelgenomen aan het lopende *On-Trade-Off* onderzoeksproject, een samenwerking tussen Enough Room for Space (België) en Picha (DRC).

KINACT COLLECTIVE is een internationaal festival en een collectief van artiesten, die allebei in 2015 in de straten van Kinshasa zijn geboren. Medeoprichters waren Eddy Ekete en Aude Bertrand. De groep performers met een variabele formatie dompelt zich jaarlijks gedurende zes weken onder in de wijken van de Congolese hoofdstad. KinAct Collective doet optredens die het publiek op straat en het hyperreactieve veld in de stad direct aanspreken. De leden stellen de plaats van de kunstenaar in de maatschappij in vraag, op internationaal, nationaal of zelfs intern niveau. Hun handelsmerk zijn de kostuums van gerecupereerde vuilnisbakken, condooms, enzovoort. De optredens putten uit de oude Afrikaanse traditie van de maskerade, maar zijn ook een experiment om te bepalen of ze opnieuw verbeeld kunnen worden. Eddy Ekete werd in 1978 in Kinshasa geboren en woont en

tural and intangible heritage (Vodou Museum in Strasbourg, Grassi Museum in Leipzig). In Paris, she works with the group of artists Belladonna. For the Middelheim Museum, KinAct Collective is collaborating with performers Louis Van Der Waal (1979, the Netherlands), Precy Numbi (b. 1990, DRC), and Charlien Adriaenssens (b. 1988, Belgium).

Pélagie GBAGUIDI was born in 1965 in Dakar, Senegal, and is of Benin origin. Since graduating from the School of Fine Arts of Liège (Belgium), she has worked and lived in Brussels. Defining herself as a contemporary griot, Gbaguidi's paintings, writings, drawings, and installations are musings of individual and collective memory. She critically engages with the misuse of history; deconstructing stereotypes, rewriting meta-narratives, and using myth as an open space to create a simulacrum of the present in flux. Among other venues, Gbaguidi has participated in numerous international exhibitions such as the Biennale of Dakar (2004, 2006, 2008, 2014, 2018), *Divine Comedy: Heaven, Hell, Purgatory Revisited by Contemporary African Artists*, MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt in 2014; the National Museum of African Art Smithsonian Institution, Washington, DC, in 2015; *Afriques Capitales*, Gare de Saint Sauveur, Lille in 2017; the documenta 14 in Athens and Kassel in 2017; *Decolonizing the Body* at the Eternal Network Gallery in Tours in 2019; and *Multiple Transmissions: Art in the Afropolitan Age* at WIELS in Brussels in 2019. In 2018, she was a fellow at Civitella Ranieri Foundation in Italy.

OVER DE KUNSTENAARS

werkt afwisselend in Parijs en in zijn geboortestad. Hij werd opgeleid in de Académie des Beaux-Arts van Kinshasa en aan de Ecole Supérieure des Arts Décoratifs in Straatsburg (Frankrijk). Hij is stichtend lid van een ander collectief Eza Possible (2008) en, samen met Aude Bertrand, ook medeoprichter van de kunstenaarscoöperatie Ndaku Ya La Vie Est Belle (2018). Ekete is ook schilder en beeldhouwer. Zijn werk is over de hele wereld te zien geweest en hij was co-curator van *Megalopolis: Les voix de Kinshasa* in het Grassimuseum (Leipzig) in 2019. Aude Bertrand is opgeleid als antropologe en museologe; ze werkt vooral op het breukvlak tussen cultureel en immaterieel erfgoed (Vodou Museum in Straatsburg, Grassimuseum in Leipzig). In Parijs werkt ze samen met de groep kunstenaars Belladonna. Voor het Middelheim werkt KinAct Collective samen met de performers Louis Van Der Waal (*1979, Nederland), Precy Numbi (*1990, DRC) en Charlien Adriaenssens (*1988, België).

Pélagie GBAGUIDI werd geboren in 1965 in Dakar (Senegal) en is van Beninse afkomst. Ze heeft een diploma aan de École des Beaux-Arts Saint-Luc van Luik, en werkt en woont in Brussel. Gbaguidi ziet zichzelf als een hedendaagse griot; haar schilderijen, geschriften, tekeningen en installaties zijn overpeinzingen van het individuele en collectieve geheugen. Ze staat kritisch tegenover een fout gebruik van de geschiedenis; ze deconstrueert stereotypen, herschrijft metaverhalen en gebruikt mythes als een vrije ruimte om een beeld te creëren van het altijd voortschrijdende heden. Gbaguidi heeft deelgenomen aan tal van internationale tentoonstel-

Zahia RAHMANI was born in Algeria in 1962 and educated in France. She is a writer, an art historian, and a curator. Rahmani teaches at the Institut National d'Histoire de l'Art (Paris), where she directs the program "Histoire de l'art mondialisée" ("Global Art History"). From 1999 to 2003, she created and directed the post-diploma Research Program for the École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris. She has worked at the Villa Arson / National School of Art in Nice and at the National Gallery of the Jeu de Paume. In 2012, she set up at INHA, "Made in Algeria", a program dedicated to colonial mapping and capture, and she co-curated the eponymous exhibition at MuCem in Marseille (2016). In 2015, she launched the "Observatory: Global Art Prospective" program at INHA, with a group of researchers and exhibition curators. A regular lecturer in France and abroad, Rahmani is the author of several books, including *France, récit d'une enfance* (Sabine Wespieser, 2006), and *Made in Algeria, généalogie d'un territoire* (Mucem, 2016). She is a member of the Collège de la Diversité and Chevalier des Arts et Lettres. She developed and designed the installation *Sismographie des Luites – Towards a global history of critical and literary reviews*, first presented in the off-program of the 2018 Dakar Biennale (RAW Material Company). This work is the result of a long process of collective, multilingual, and decentralized research led by the INHA within the framework of the program "Observatoire: Globalisation, Art et Prospective" and the project "Global Art & Cultural Periodicals."

lingen, zoals de Biënnale van Dakar (2004, 2006, 2008, 2014, 2018), *Divine Comedy: Heaven, Hell, Purgatory Revisited by Contemporary African Artists* (MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt (2014) & het National Museum of African Art Smithsonian Institution, Washington (2015)); *Afriques Capitales* (Gare de Saint Sauveur, Lille in 2017); Documenta 14 in Athene en Kassel in 2017; *Decolonizing the Body* in de Eternal Network Gallery (Tours, 2019) en *Multiple Transmissions: Art in the Afropolitan Age* in WIELS (Brussel, 2019). In 2018 was ze als fellow verbonden aan de Civitella Ranieri Foundation in Italië.

Zahia RAHMANI werd in 1962 geboren in Algerije en volgde een opleiding in Frankrijk. Ze is schrijfster, kunsthistorica en curator. Rahmani geeft les aan het Institut National d'Histoire de l'Art in Parijs, waar ze aan het hoofd staat van het programma 'Histoire de l'art mondialisée'. Van 1999 tot 2003 een onderzoeksprogramma aan de École Nationale Supérieure des Beaux-Arts van Paris. Ze was ook verbonden aan École Nationale Supérieure d'Arts à la Villa Arson in Nice en aan het Jeu de Paume in Parijs. In 2012 lag ze bij Institut Nationale de l'Histoire d'Art (INHA) aan de basis van Made in Algeria, een programma rond de koloniale geschiedenis en de representatie ervan binnen een regionale en mondiale context. Ze was ook co-curator van de gelijknamige tentoonstelling in MuCem in Marseille (2016). In 2015 initieerde ze het programma *Observatoire: Globalisation, Art et Prospective* bij het INHA. Rahmani doceert geregeld in Frankrijk en in het buitenland en is de auteur van verschillende boeken, waaronder *France*,

Hank WILLIS THOMAS was born in New Jersey (USA) in 1976 and lives and works in New York City. He holds a BFA from New York University, New York, NY, an MA/MFA from the California College of the Arts, San Francisco, CA, and he has received several honorary doctorates. Thomas is a conceptual artist working primarily with themes related to perspective, identity, commodity, media, and popular culture.

His work has been exhibited throughout the United States and the world including: the International Center of Photography, New York; Guggenheim Museum Bilbao; Hong Kong Arts Centre; and the Witte de With Center for Contemporary Art, the Netherlands. Solo exhibitions of his work have been featured at the California African American Museum, Los Angeles, CA; Cleveland Museum of Art, Cleveland, OH; Corcoran Gallery of Art, Washington, DC; Brooklyn Museum, Brooklyn, NY; among others. Major group exhibitions of his work include the 2017 inaugural show at Zeitz Museum of Contemporary Art Africa, Cape Town; P.S. 1 Contemporary Art Center, Long Island City, NY; The Studio Museum in Harlem, New York, NY. Thomas' work is included in numerous public collections including the Museum of Modern Art, New York, NY; Whitney Museum of American Art, New York, NY; and the National Gallery of Art, Washington, DC, among others. His collaborative projects include *For Freedoms*, which was awarded the ICP Infinity Award for New Media and Online Platform in 2017. Thomas is a recipient of numerous fellowships, such as the Gordon Parks Foundation Fellowship (2019) and the Guggenheim Fellowship (2018).

Ibrahim MAHAMA was born in Tamale, Ghana in 1987, and he lives and works in Accra, Kumasi, and Tamale. Mahama obtained a MFA in painting and sculpture in 2013, and a BFA in painting in 2010, at Kwame Nkrumah University of Science and Technology, Kumasi. His solo shows include: *Parlement of Ghosts*, The Witworth, The University of Manchester, UK (2019); *Labour of Many*, Norval Foundation, Cape Town (2019); *On Monumental Silences*, ExtraCity KunstHall, Antwerp (2018); *Fracture*, Tel Aviv Art Museum (2016); *Material Effects*, Eli and Edythe Broad Art Museum, Michigan State University (2015); *Factory machines and trucks*, Kumasi (2013); and *Cannon Wax*, Jamestown, Accra (2013). His work has appeared in numerous collective international exhibitions such as: the 22nd Sydney Biennale (2020); the 6th Lubumbashi Biennale (DRC, 2019); *documenta 14*, Athens and Kassel (2017); the 56th Venice Biennale (2015); *Artist's Rooms*, K21, Dusseldorf (2015); *An Age of Our Own Making*, Kunsthall Charlottenborg, Copenhagen and Holbæk (2016). Mahama's work has also been featured in Ghana's first national pavilion at the 58th Venice Biennale in 2019. The artist is furthermore the founder of the Savannah Centre for Contemporary Art (SCCA) in Tamale. The artist is best known for his large-scale installations using jute sacks, once used to carry cocoa and now employed as containers for coal. Stitched together and often draped over architectural structures, these materials are used by Mahama to explore themes of commodity, migration, globalization, and economic exchange.

OVER DE KUNSTENAARS

récit d'une enfance (Sabine Wespieser, 2006); en *Made in Algeria, généalogie d'un territoire* (Mucem, 2016). Ze is lid van het Collège de la Diversité en Chevalier des Arts et Lettres. Ze bedacht en ontwierp de installatie *Sismographie des luttes. Vers une histoire globale des revues critiques et culturelles*, voor het eerst te zien in het nevenprogramma van de Biënnale van Dakar in 2018 (RAW Material Company). Dit werk is het resultaat van een lang proces van collectieve, meertalige en gedecentraliseerde research van het INHA in het kader van het programma *Observatoire: Globalisation, Art et Prospective* en het project *Global Art & Cultural Periodicals*.

Hank WILLIS THOMAS werd in 1976 in New Jersey (VS) geboren; hij woont en werkt in New York City. Hij heeft een Bachelor of Fine Arts van de New York University en een Master of Fine Arts van het California College of the Arts (San Francisco); hij heeft ook verschillende eredocorten ontvangen. Thomas is een conceptueel kunstenaar die voornamelijk werkt rond perspectief, identiteit, consumptie, media en populaire cultuur.

Hij nam deel aan tentoonstellingen in de Verenigde Staten en over de hele wereld: bijvoorbeeld in het International Center of Photography (New York); Guggenheim Museum Bilbao (Spanje); Hong Kong Arts Centre (Hong Kong) en het Witte de With Center for Contemporary Art (Rotterdam). Solotentoonstellingen van zijn werk waren te zien in onder meer het California African American Museum (Los Angeles); Cleveland Museum of Art (Cleveland); Corcoran Gallery of Art (Washington DC) en het Brooklyn Museum

(New York). Grote groepstentoonstellingen van zijn werk zijn onder andere de openingstentoonstelling in 2017 van het Zeitz Museum of Contemporary Art Africa (Kaapstad); P.S. 1 Contemporary Art Center (New York); The Studio Museum in Harlem (New York). Het werk van Thomas is opgenomen in talrijke openbare collecties, waaronder het Museum of Modern Art (New York), het Whitney Museum of American Art (New York) en de National Gallery of Art (Washington DC). Samenwerkingsprojecten waarin hij betrokken was, zijn onder andere *For Freedoms*, dat in 2017 werd bekroond met de ICP Infinity Award for New Media en Online Platform. Aan Thomas werden ook fellowships toegekend, zoals het Gordon Parks Foundation Fellowship (2019) en The Guggenheim Fellowship (2018).

Ibrahim MAHAMA werd in 1987 geboren in Tamale, Ghana. Hij woont en werkt in Accra, Kumasi en Tamale. Mahama behaalde een MFA in painting and sculpture in 2013 en een BFA in painting in 2010 aan de Kwame Nkrumah University of Science and Technology in Kumasi. Enkele van zijn solotentoonstellingen: *Parlement of Ghosts*, The Witworth, The University of Manchester, UK (2019); *Labour of Many*, Norval Foundation, Kaapstad (2019); *On Monumental Silences*, ExtraCity KunstHal, Antwerpen (2018); *Fracture*, Tel Aviv Art Museum (2016); *Material Effects*, Eli and Edythe Broad Art Museum, Michigan State University (2015); *Factory machines en trucks*, Kumasi (2013) en *Cannon Wax*, Jamestown, Accra (2013). Zijn werk was te zien op talloze internationale groepstentoonstellingen, zoals de 22e Biënnale van

Elisabetta BENASSI was born in Rome, Italy, in 1966. In her work she critically observes the cultural, political, and artistic legacy of modernity, as well as broader, often controversial political and cultural themes of our time. Using diverse media – installation, photography, video – she thus emotionally engages and questions the viewer while tracing troubled and contested timelines. From the background of her pieces emerges a questioning of contemporary identity and of the conditions of the present. Her work has been featured in several solo shows: Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps (Rome, 2019); MOSTYN (Llandudno, Wales, UK, 2019); Magazzino (Rome, 2016, 2010, 2006); Grand Palais (Paris, 2011); Museo d'Arte Contemporanea (Rome, 2004); École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, (Paris, 2003). Her work has been included in numerous collective exhibitions around the world, such as the *Vidéo et après*, Cinéma 2, Centre George Pompidou (Paris, 2017); *More Than Just Words [On the Poetic]*, Kunsthalle Wien (Vienna, 2017); *The Raft. Art is (not) Lonely*, Mu.ZEE and various locations (Ostend, Belgium, 2017); *D'une Méditerranée – L'autre*, FRAC (Marseille, 2016); *NERO SU BLANCO*, American Academy in Rome (Rome, 2015); *Retour à l'intime, la collection Giuliana et Tommaso Setari*, La maison rouge (Paris, 2012). Her work has been presented at the 2011, 2013, and 2015 Venice Biennale, this last time as part of the Belgian Pavilion.

Sammy BALOJI (1978) was born and raised in Lubumbashi, DRC, and lives and works between Brussels (Belgium) and his hometown. He studied computer and information science

and communication at the University of Lubumbashi, and continued with photography and video at Ecole Supérieure des Arts Décoratifs, in Strasbourg. A visual artist and a photographer, Baloji has been exploring the memory and history of the Democratic Republic of Congo. His work is a perpetual investigation into the cultural, architectural, and industrial heritage of the Katanga region, as well as an inquiry into the effects of Belgian colonization. His most recent solo shows include *Sammy Baloji, Other Tales*, Lund Konsthall and Aarhus Kunsthall (2020); *Congo, Fragments d'une histoire*, Le Point du Jour, Cherbourg (2019); *A Blueprint for Toads and Snakes*, Framer Framed, Amsterdam (2018); *Urban Now: City Life in Congo, Sammy Baloji and Filip de Boeck*, The Power Plant, Toronto, and WIELS, Brussels (2016-2017). Among other venues, his work has been shown in collective exhibitions such as the Fotofest Biennial 2020, Houston; the Palais de Tokyo, France (2020); the 2019 Chicago Architecture Biennial; the 22nd Sydney Biennale (2020); the Kassel/Athens documenta 14 (2017); The Garage Museum of Contemporary Art, Moscow (2017); the Smithsonian National Museum of African Art, Washington, DC (2017); the Venice Biennale (2015). A Chevalier des Arts et des Lettres, Baloji has received numerous prizes and was a 2019-2020 resident at the French Academy of Rome-Villa Medici. In 2008 Sammy Baloji co-founded the Biennale de Lubumbashi.

Sven AUGUSTIJNEN (1970) was born in Mechelen, Belgium, and he lives and works in Brussels. Working primarily in film and installation, Augustijnen's practice has long been

OVER DE KUNSTENAARS

Sydney (2020); de 6e Biënnale van Lubumbashi (DRC, 2019); Documenta 14, Athene en Kassel (2017); de 56e Biënnale van Venetië (2015); *Artist's Rooms*, K21, Düsseldorf (2015); *An Age of Our Own Making*, Kunsthall Charlottenborg, Kopenhagen en Holbæk (2016). Zijn werk was ook te zien in Ghana's eerste nationale paviljoen op de 58e Biënnale van Venetië in 2019. Mahama is ook de oprichter van het Savannah Centre for Contemporary Art (SCCA) in Tamale (Ghana).

De kunstenaar is vooral bekend om zijn grootschalige installaties met jutezakken, die vroeger werden gebruikt voor het vervoer van cacao en nu worden gebruikt voor het transport van allerhande exportgoederen. De zakken worden aan elkaar genaaid en gedrapeerd over architecturale constructies. Zo verkent Mahama thema's als consumptie, migratie, globalisering en economische uitwisseling.

Elisabetta BENASSI werd geboren in Rome in 1966. In haar werk kijkt ze kritisch naar de culturele, politieke en artistieke erfenis van de moderniteit, maar ook naar bredere, vaak controversiële politieke en culturele thema's van onze tijd. Via diverse media – installaties, fotografie, video – betreft ze de toeschouwer emotioneel bij het opsporen van onrustige en omstreden tijdlijnen, en ze stelt die ook in vraag. In haar stukken komt een bevraging van de hedendaagse identiteit en condities aan de oppervlakte. Haar werk was in verschillende solotentoonstellingen te zien: in het Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps (Rome, 2019); MOSTYN (Llandudno, Wales, 2019); Magazzino (Rome, 2016, 2010, 2006); Grand Palais (Parijs, 2011); Museo d'Arte

Contemporanea (Rome, 2004); École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, (Parijs, 2003). Haar werk werd ook getoond in talrijke groepstentoonstellingen over de hele wereld, zoals *Vidéo et après*, Cinéma 2, Centre George Pompidou (Parijs, 2017); *More Than Just Words [On the Poetic]*, Kunsthalle Wien (Wenen, 2017); *The Raft. Art is (not) Lonely*, Mu.ZEE en diverse locaties (Oostende, 2017); *D'une Méditerranée – L'autre*, FRAC (Marseille, 2016); *NERO SU BLANCO*, American Academy (Rome, 2015); *Retour à l'intime, la collection Giuliana et Tommaso Setari*, La maison rouge (Parijs, 2012). Haar werk was te zien op de Biënnale van Venetië in 2011, 2013 en 2015, de laatste keer in het Belgisch paviljoen.

Sammy BALOJI (1978) is geboren en getogen in Lubumbashi (DRC) en woont en werkt afwisselend in Brussel en zijn geboortestad. Hij studeerde Computer- en Informatiewetenschappen en Communicatie aan de Universiteit van Lubumbashi. Later volgde hij een opleiding fotografie en video aan de Ecole Supérieure des Arts Décoratifs in Straatsburg. Als beeldend kunstenaar en fotograaf verkent Baloji de nagedachtenis en de geschiedenis van de Democratische Republiek Congo. Zijn werk is een permanent onderzoek naar het culturele, architecturale en industriële erfgoed van de regio Katanga, maar hij bevaart ook de gevolgen van de Belgische kolonisatie. Zijn meest recente solo-projecten: *Sammy Baloji, Other Tales*, Lund Konsthall en Aarhus Kunsthall (2020); *Congo, Fragments d'une histoire*, Le Point du Jour, Cherbourg (2019); *A Blueprint for Toads and Snakes*, Framer Framed, Amsterdam (2018);

exploring political, historical, and social themes, constantly challenging the genre of the documentary and reflecting a wider interest in historiography and a predilection for the nature of storytelling. He has had solo shows at the following institutions, among others: Cultuurcentrum Strombeek Grimbergen (2019); The Hugh Lane, Dublin (2016); Kunsthall Trondheim, Trondheim (2015); CCS Bard & Hessel Museum of Art, Annandale-on-Hudson, NY (2014); VOX, Centre pour l'Image contemporaine, Montreal (2013); Malmö Konsthall, Malmö (2013); Kunsthalle Bern, Bern (2011); De Appel, Amsterdam (2011); WIELS, Brussels (2011). Recent group shows include: *The Unfinished Conversation: Encoding and Decoding*, Museo Coleção Berardo, Lisbon (2016), and *The Power Plant*, Toronto (2015); *Gestures and Archives of the Present, Genealogies of the Future*, Taipei Biennial (2016); *Art in the Age of ... Asymmetrical Warfare*, Witte de With, Rotterdam (2015); *Europe – The Future of History*, Kunsthau Zürich (2015); *Ce qui ne sert pas s'oublie*, CAPC, Bordeaux (2015); *Enthousiasme!, Rencontres Picha – Biennale de Lubumbashi, Lubumbashi* (2013). Sven Augustijnen teaches at ERG (École de Recherche Graphique), in Brussels, and is one of the founding members of the production and distribution platform August Orts.

Simone LEIGH was born in Chicago in 1967, and lives and works in Brooklyn, NY. Leigh received a BA in fine arts with a minor in philosophy from Earlham College, Richmond, IN, in 1990. She works primarily with sculp-

ture, ceramics, installation, and video, as well as with Social Practice, to foreground black female experience and reframe stereotypes associated with it. The artist's practice is imbued with references and sensibilities sourced from Pan-African vernacular culture, ranging from early Egyptian terracotta vessels and the rammed-earth dwellings of the Cameroonian Mousgoum to Nigerian *ibeji* figures and 19th-century African American face jugs. She held recent solo exhibitions at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2019); the High Line, New York (2019); the Hammer Museum, Los Angeles (2016); Studio Museum in Harlem in Marcus Garvey Park, Harlem, New York (2016); Tate Exchange at Tate Modern, London (2016); New Museum, New York (2016), among other institutions. Leigh has participated in numerous group exhibitions including *The Future As Disruption*, Kitchen (2008); *30 seconds off an Inch*, Studio Museum in Harlem, New York (2009); Whitney Biennial, Whitney Museum of America Art, New York (2012 and 2019); *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*, Contemporary Arts Museum Houston (2013); Dak'art Biennial, Dakar, Senegal (2014); *Greater New York*, MoMA P.S. 1, Long Island City, NY (2015); *Trigger: Gender as a Tool and a Weapon*, New Museum of Contemporary Art (2017); Berlin Biennial (2018); and Vancouver Biennial (2019). Simone Leigh has been the recipient of numerous prizes, including a Creative Capital Award (2012), a John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship (2016), and the 2018 Hugo Boss Prize.

OVER DE KUNSTENAARS

Urban Now: City Life in Congo, Sammy Baloji en Filip de Boeck, The Power Plant, Toronto en WIELS, Brussel (2016-2017). Zijn werk was onder meer te zien in groepstentoonstellingen zoals de Fotofest Biënnale 2020, Houston; het Palais de Tokyo, Parijs (2020); de Architectuurbiënnale van Chicago 2019; de 22e Biënnale van Sydney (2020); documenta 14 in Kassel/Athene (2017); het Garage Museum voor Hedendaagse Kunst, Moskou (2017); het Smithsonian National Museum of African Art, Washington DC (2017) en de Biënnale van Venetië (2015).

Sammy Baloji is Chevalier des Arts et des Lettres, en hij ontving talrijke prijzen. In 2019-2020 verbleef hij in de Académie de France-Villa Medici in Rome. In 2008 was Sammy Baloji medeoprichter van de Biënnale van Lubumbashi.

Sven AUGUSTIJNEN (1970) werd geboren in Mechelen en hij woont en werkt in Brussel. Augustijnen is vooral bezig met film en installatiekunst; in zijn werk richt hij zich op diverse politieke, historische en sociale thema's. Hij verkent de grenzen van het documentaire genre en heeft een grote interesse in de geschiedschrijving en storytelling. Hij heeft onder meer solotentoonstellingen gehad in de volgende instellingen: Cultuurcentrum Strombeek Grimbergen (2019); The Hugh Lane, Dublin (2016); Kunsthall Trondheim, Trondheim (2015); CCS Bard & Hessel Museum of Art, Annandale-on-Hudson (2014); VOX, Centre pour l'Image contemporaine, Montréal (2013); Malmö Konsthall, Malmö (2013); Kunsthalle Bern, Bern (2011); De Appel, Amsterdam (2011); WIELS, Brussel

(2011). Recente groepstentoonstellingen zijn onder andere *The Unfinished Conversation: Encoding and Decoding*, Museo Coleção Berardo, Lissabon (2016) en *The Power Plant*, Toronto (2015); *Gestures and Archives of the Present, Genealogies of the Future*, Taipei Biennial (2016); *Art in the Age of ... Asymmetrical Warfare*, Witte de With, Rotterdam (2015); *Europe – The Future of History*, Kunsthau Zürich (2015); *Ce qui ne sert pas s'oublie*, CAPC, Bordeaux (2015); *Enthousiasme! Rencontres Picha – Biënnale van Lubumbashi* (2013). Sven Augustijnen geeft les aan de École de Recherche Graphique (ERG) in Brussel, en is een van de oprichters van het productie- en distributieplatform August Orts.

Simone LEIGH werd in 1967 in Chicago geboren en woont en werkt in Brooklyn, New York, VS. Leigh behaalde in 1990 een BA in beeldende kunst met een minor in filosofie aan het Earlham College in Richmond (Indiana). Ze is vooral actief op het vlak van beeldhouwkunst, keramiek, installatie en video, maar ze houdt zich ook bezig met sociale acties, bijvoorbeeld rond de reframing van de stereotypes in verband met zwarte vrouwen. Haar oeuvre is doordrongen van referenties aan de Pan-Afrikaanse volkscultuur, gaande van vroeg-Egyptische terracotta kruiken en de huizen in aangestampte aarde van de Kameroense Mousgoum tot Nigeriaanse *ibeji*-figuren en negentiende-eeuwse Afrikaans-Amerikaanse kruiken in de vorm van een gezicht. Haar recente solotentoonstellingen waren te zien in onder meer het Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2019); de High Line, New York (2019); het Hammer Museum, Los Angeles (2016); Studio Museum

Ângeila FERREIRA was born in 1958 in Maputo, Mozambique. In 1975 she settled in Cape Town, South Africa, where she studied sculpture at Michaelis School of Fine Arts, obtaining a Master in Fine Arts degree in 1983. In the early 1990s she moved to Lisbon, where she has been a teacher at the School of Fine Arts of the University of Lisbon since 2003. Ferreira's sculptural practice has been the starting point leading to installations which combine other media, such as videos, drawings, photographs, and written texts. Through thorough research and frequent use of architectural elements and structures, Ferreira's practice explores the effects that colonialism and post-colonialism have had on contemporary society. The artist's work has been shown in numerous exhibitions around the world. Notable among her recent solo exhibitions are: *Murais, Makeba e Moçambique*, Arte d'Gema Gallery, (Maputo, 2019); *Ângeila Ferreira. Pouco a Pouco*, CGAC (Santiago de Compostela, 2019); *Zip Zap and Zumbi*, DePaul Art Museum (Chicago, 2017); *Messy Colonialism, Wild Decolonization*, Zona Maco SUR (Mexico City, 2015); *Political Cameras*, Stills (Edinburgh, 2013); "*Ângela Ferreira-Stone Free*", Marlborough Contemporary (London, 2012). In 2007 Ferreira represented Portugal at the 52nd Venice Biennale with *Maison Tropicale*. Some of her recent group exhibitions include: *After the End: Timing Socialism in Contemporary African Art*, Wallach Art Gallery, Columbia University (New York, 2019); 12th Gwanju Biennale / Imagined Borders (Gwanju, South Korea, 2018); 10th Taipei Biennale / Gestures and Archives of the Present, Genealogies of the Future (Taipei, Taiwan, 2016); 3rd

Lubumbashi Biennial (2013); *Between Walls and Windows*, Haus der Kulturen der Welt (Berlin, 2012); "*Appropriated Landscapes*", The Walther Collection (Neu-Ulm, Germany, 2011); *Monument und Utopia II*, Steirischer Herbst (Graz, Austria, 2010) and *Modernologies*, Museum of Modern Art (Warsaw, 2010) / MACBA (Barcelona, 2009).

Bodys ISEK KINGELEZ was born in 1948 in the village of Kimbembe Ihunga in the Belgian Congo, now the Democratic Republic of the Congo. In 1970, he relocated to Kinshasa—the capital of the newly independent nation renamed Zaire—to pursue an education at the University of Lovanium. After learning some concepts about industrial design there, he felt the strong urge to start creating models with the materials available at hand, and all his production is made of recycled cardboard, paper, plastic, commercial packaging, straws, and more. After some years working as a restorer of traditional sculpture at the National Museums Institute of Zaire, he devoted himself to making art full-time in the early 1980s. His participation in the 1989 blockbuster exhibition *Magiciens de la Terre* at the Centre Pompidou Paris marked the beginning of an international career, and since then his work has been shown in numerous worldwide exhibitions. Some of his recent group shows include *Art/ Afrique: le nouvel atelier – Les Initiés: un choix d'oeuvres (1989-2009) de la collection d'art contemporain africain de Jean Pigozzi*, Fondation Louis Vuitton, Paris (2017); *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko*, Fondation Cartier, Paris (2015-2016); *100% Africa*, Guggenheim Museum, Bilbao

OVER DE KUNSTENAARS

in Harlem, New York (2016); Tate Exchange in Tate Modern, Londen (2016); New Museum, New York (2016). Simone Leigh heeft deelgenomen aan talrijke groepstentoonstellingen, waaronder *The Future As Disruption*, Kitchen (2008); *30 seconds off an inch*, Studio Museum in Harlem, New York (2009); Whitney Biënnale, Whitney Museum of American Art, New York (2012 en 2019); *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*, Contemporary Arts Museum Houston (2013); Dak'art Biënnale, Dakar, Senegal (2014); *Greater New York*, MoMA P.S. 1, New York (2015); *Trigger: Gender as a Tool and a Weapon*, New Museum of Contemporary Art, New York (2017); de Biënnale van Berlijn (2018) en van Vancouver (2019). Simone Leigh ontving talrijke prijzen, waaronder een Creative Capital Award (2012), een John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship (2016) en de Hugo Boss Prijs (2018).

Ângela FERREIRA werd geboren in 1958 in Maputo (Mozambique). In 1975 vestigde ze zich in Kaapstad, waar ze beeldhouwkunst studeerde aan de Michaelis School of Fine Arts; in 1983 behaalde ze er een Master in Fine Arts. Begin jaren negentig verhuisde ze naar Lissabon, waar ze sinds 2003 docent is aan de Faculdade de Belas Artes van de Universiteit van Lissabon. Ferreira's beeldend werk is het uitgangspunt geweest voor installaties waarin diverse media gecombineerd worden: video's, tekeningen, foto's en geschreven teksten. Door grondige research en het veelvuldige gebruik van architecturale elementen en structuren onderzoekt Ferreira's praktijk de effecten die het kolonialisme en

postkolonialisme hebben gehad op de hedendaagse samenleving. Haar werk was te zien in talloze tentoonstellingen over de hele wereld. De volgende recente solotentoonstellingen zijn het vermelden waard: *Murais, Makeba e Moçambique*, Arte d'Gema Gallery, (Maputo, 2019); *Ângela Ferreira. Pouco a Pouco*, CGAC (Santiago de Compostela, 2019); *Zip Zap and Zumbi*, DePaul Art Museum (Chicago, 2017); *Messy Colonialism, Wild Decolonization*, Zona Maco SUR (Mexico, 2015); *Political Cameras*, Stills (Edinburgh, 2013); *Ângela Ferreira-Stone Free*, Marlborough Contemporary (Londen, 2012). In 2007 vertegenwoordigde Ferreira Portugal op de 52e Biënnale van Venetië met *Maison Tropicale*. Enkele van haar recente groepstentoonstellingen zijn: *After the End: Timing Socialism in Contemporary African Art*, Wallach Art Gallery, Columbia University (New York, 2019); 12e Gwanju Biennale / Imagined Borders (Gwanju, Zuid-Korea, 2018); 10e Biënnale van Taipei / *Gestures and Archives of the Present, Genealogies of the Future* (Taipei, Taiwan, 2016); 3e Biënnale van Lubumbashi (2013); *Between Walls and Windows*, Haus der Kulturen der Welt (Berlijn, 2012); *Appropriated Landscapes*, The Walther Collection (Neu-Ulm, 2011); *Monument und Utopia II*, Steirischer Herbst (Graz, 2010) en *Modernologies*, Museum voor Moderne Kunst in Warschau (2010) / MACBA (Barcelona, 2009).

Bodys ISEK KINGELEZ werd geboren in 1948 in Kimbembe Ihunga in Belgisch Congo, nu de Democratische Republiek Congo. In 1970 verhuisde hij naar Kinshasa, de hoofdstad

(2006-2007). Kingelez presented solo exhibitions at the Haus der Kulturen der Welt, Berlin (1992); at the MAMCO Contemporary and Modern Art Museum, Geneva (1996), among others. In 2018 he received a retrospective at the Museum of Modern Art in New York.

Bodys Isek Kingelez' thirty-year career entirely revolved around the creation of what he called "extreme maquettes", phantasmagorical models blending architecture, sculpture, and design, ranging from individual buildings to complex cities. A life-long resident of the DRC capital Kinshasa, the city, its bombastic chaos, rapid transformations, creative resourcefulness, and inventive spirit have been the artist's inexhaustible source of inspiration and of the transfiguration of a bleak urban reality.

Kingelez passed away in 2015.

OVER DE KUNSTENAARS

van de nieuwe onafhankelijke natie die omgedoopt werd tot Zaïre. Daar volgde hij een opleiding aan de Lovanium-universiteit. Nadat hij daar enkele noties van industrieel ontwerp had opgedaan, wilde hij objecten gaan maken met alle denkbare materialen, zoals gerecycleerd karton, papier, plastic, commerciële verpakkingen, rietjes, en dies meer. Na enkele jaren te hebben gewerkt als restaurateur van traditionele beeldhouwkunst in het Nationaal Museum van Zaïre, werd hij in de vroege jaren 1980 voltijds kunstenaar. Zijn deelname aan de blockbuster *Magiciens de la Terre* in het Centre Pompidou Parijs in 1989 was het begin van een internationale carrière. Sindsdien exposeerde hij wereldwijd, bijvoorbeeld in de volgende groepstentoonstellingen: *Art/Afrique: le nouvel atelier met de deexpo Les Initiés: un choix d'oeuvres (1989-2009)* de la collection d'art contemporain africain de Jean Pigozzi, Fondation Louis Vuitton, Parijs (2017); *Beauté Congo - 1926-2015 - Congo Kitoko*, Fondation Cartier, Parijs (2015-2016); *100% Africa*, Guggenheim Museum, Bilbao (2006-2007). Kingelez had ook solotentoonstellingen in onder meer het Haus der Kulturen der Welt, Berlijn (1992) en in het MAMCO Contemporary and Modern Art Museum, Genève (1996). In 2018 kreeg hij een overzichtstentoonstelling in het Museum of Modern Art in New York. De carrière van Bodys Isek Kingelez stond dertig jaar lang in het teken van wat hij 'extreme maquettes' noemde: fantasmagorische schaalmodellen van gebouwen tot volledige steden, waarin architectuur, beeldhouwkunst en design samenkwamen. De kunstenaar leefde zijn hele leven in Kinshasa. De stad, haar bombastische chaos, de snelle transformaties, de

creatieve vindingrijkheid en de inventieve sfeer waren een onuitputtelijke bron van inspiratie voor de kunstenaar en voor transfiguratie van een sombere stedelijke realiteit.

Kingelez overleed in 2015.

Screen capture from the film *En Belgique, Les Notables congolais* (around 07'), 1956
(Collection AfricaMuseum, Tervuren; © AfricaMuseum, Tervuren; Photo: Paul Lonchay for INFORCONGO).



Filmstill van de film *En Belgique, Les Notables congolais* (omstreeks 07'), 1956
(Collectie AfricaMuseum, Tervuren; © AfricaMuseum, Tervuren; Photo: Paul Lonchay voor INFORCONGO).

In the summer of 2020 Pieter Boons
interviewed the participating artists who
made a new commission for *Congoville*.

Artist Interviews

Ângela Ferreira,
Pascale Marthine Tayou,
KinAct Collective,
Maurice Mbikayi,
Pélagie Gbaguidi,
Jean Katambayi,
Ibrahim Mahama

In de zomer van 2020 interviewde Pieter
Boons de kunstenaars die voor *Congoville*
een nieuw kunstwerk maakten.

Interviews
met de kunstenaars

P.B.—The first questions discuss the exhibition *Congoville*. According to Sandrine Colard's concept, Congoville represents the dense urban layer that results from the colonial history in Belgium: its buildings, monuments, imperial myths, and its African-descendant population. What was the first thing that came to mind while reading the title of the show?

A.F.—Searching online for traces of Congoville, I came across the song produced by the Liberian music band 'The Soulful Dynamics' in 1972, entitled "Coconuts from Congoville". Their music, and this song especially, is echoing a strange kind of poppy exoticism greedily working with clichés of coconuts and dancing cheerful black people performing for an overly white audience. I really wonder how people would react to the use of this kind of stereotype today. On the other hand *Congoville* sounds to me like a postcolonial constructed title that seeks a connection to another urban space which is the bidonville; a particularly evocative term that carries with it a history of racial and economic issues. In France, the bidonvilles around Paris were very important when Algeria was struggling for independence. They were situated at the crossroads between the colonial legacy and constraints associated with the Algerian War. So the bidonville is not only phonetically but also conceptually connected to Congoville: They both share a history of liberation, and they highlight societal problems as the result of harsh colonial regimes.

P.B.—De eerste vragen gaan over de tentoonstelling *Congoville*. Volgens Sandrine Colard is Congoville een hedendaagse stad, gebouwd op fundamenten uit de koloniale geschiedenis in België: op monumenten, gebouwen, imperialistische mythes en zelfs ook op de mensen van Afrikaanse afkomst. Wat was uw eerste gedachte toen u die titel zag?

A.F.—Toen ik online op zoek ging naar sporen van Congoville stootte ik op een song uit 1972 van de Liberiaanse muziekgroep The Soulful Dynamics met de titel *Coconuts from Congoville*. In hun muziek, en zeker in deze song, klinkt een vreemd soort van *poppy* exotisme. Alle clichés worden gretig gebruikt – de kokosnoten, vrolijk dansende zwarten en een hoofdzakelijk wit publiek. Ik vraag me echt af hoe mensen vandaag zouden reageren als ze zulke stereotypes zouden zien. Anderzijds klinkt de titel *Congoville* voor mij als een postkoloniale constructie, die een verband zoekt met een andere stedelijke ruimte, de *bidonville*. Dat is een term die veel herinneringen oproept aan raciale en economische kwesties. In Frankrijk waren de *bidonvilles* rond Parijs heel belangrijk tijdens de onafhankelijkheidsstrijd in Algerije. Ze lagen op het kruispunt van de koloniale erfenis en de problematiek van de Algerijnse oorlog. *Bidonville* is dus niet alleen fonetisch maar ook conceptueel gelinkt aan Congoville. Ze delen een geschiedenis van ontvoogding en ze belichten maatschappelijke problemen die voortvloeien uit wrede koloniale regimes.

P.B.—In her essay Sandrine Colard speaks about "unlearning an imperial mindset". What can this mean to you?

A.F.—For myself *unlearning* can only happen through my art practice. I'm looking at the history of colonialism in general and specifically at the pivotal moment where colonialism is followed by a new independence. I try to understand the complexities and the horrors of the colonial project, and I proceed to imagine what we, as Africans, don't want our continent to be. Through my own work, I try to decipher colonial pasts and open up avenues for thinking in another way. My work doesn't intend to offer solutions, but at least it offers tools that could enable us to build a new approach for our continent. Maybe this could be the start of a so-called unlearning process. Strangely enough, unlearning is not becoming less educated; on the contrary, it has a lot to do with criticality and reflexivity.

P.B.—*Congoville* unfolds the untold colonial history of the 'Middelheim' in a vast exhibition that will run for almost five months. What could be the long-term preferred impact of this project, or how can we consolidate the knowledge that will appear?

A.F.—Nowadays there are a lot of 'decolonization' projects. It has turned into a 'trend' although we must recognize the positive effects as well; people are willing to pay attention to postcolonial issues. But when I look at my own work, which has been dealing with this topic since 1991, primarily, I cannot allow it to become

P.B.—In haar essay heeft Sandrine Colard het over het 'aferen van een imperialistisch gedachtegoed'. Wat betekent dit voor u?

A.F.—*Aferen* kan voor mij alleen via het scheppen van mijn eigen kunst. Ik kijk naar de geschiedenis van het kolonialisme in het algemeen en specifiek naar het omslagpunt waarop het kolonialisme gevolgd wordt door een nieuwe onafhankelijkheid. Ik probeer de complexiteit en de horror van het kolonialisme te begrijpen en vervolgens stel ik me voor wat wij als Afrikanen zeker níet willen voor ons continent. Via mijn werk probeer ik het koloniale verleden te ontcijferen en wegen te openen om op een andere manier te denken. Mijn werk biedt geen oplossingen maar reikt wel handvatten aan om ons continent op een andere manier te benaderen. Dat zou misschien het begin kunnen zijn van een proces van aferen. Vreemd genoeg betekent aferen niet dat je minder geleerd wordt. Het heeft intendeel veel te maken met zin voor kritiek en reflectie.

P.B.—*Congoville* legt de niet-vertelde koloniale geschiedenis van het Middelheim bloot in een grote tentoonstelling die bijna vijf maanden zal lopen.

Wat kan daarvan de impact zijn, bij voorkeur op de lange termijn? Hoe kunnen we de inzichten die zullen ontstaan, ook verankeren aan de toekomst?

A.F.—Tegenwoordig zijn er veel projecten rond 'dekolonisatie'. Het lijkt een 'trend' geworden, maar er zijn zeker ook positieve effecten, want er is meer aandacht voor postkoloniale kwesties. In mijn werk hou

appropriated by a trend. Thirty years ago, all we hoped for was that more people became familiar with the postcolonial discourse and that ‘the word’ would spread. And it has spread, so much so that it became fashion. But how do we carry on? A lot of artists are posing this question right now. My approach is that you have to keep the discourse serious, and you don’t allow things to get trendy. Also, institutions can play a role here, as I really believe that institutions like yours should implement projects like *Congoville* throughout their program on a regular basis. It’s also important to unfold the current decolonization debate in its own right, for instance, by bringing homage to its pioneers. This ‘fashion’ has its own long history, and all the spreading is fantastic, but we have to invest seriously in the discourse as well.



FIG. 1, P. 248, 249

ik me sinds 1991 met het thema bezig, dus heb ik liever niet dat het gekaapt wordt door een trend. Dertig jaar geleden koesterden we de hoop dat meer mensen over het postkoloniale discours zouden praten en het begrip zouden leren kennen. Dekolonisatie is nu inderdaad een ‘hot topic’, in die mate dat het een mode is geworden. Maar wat nu? Veel kunstenaars stellen zich die vraag. Ik vind dat je in het discours een zekere ernst moet bewaren, deze kwesties mogen niet trendy worden. Instellingen kunnen hier zeker een rol in spelen. Ik ben ervan overtuigd dat organisaties als het Middelheimmuseum geregeld projecten zoals *Congoville* zouden moeten opnemen in hun programmatie. Het is belangrijk om het huidige debat rond dekolonisatie bekend te maken, bijvoorbeeld door de pioniers ervan alle eer te betuigen. Er gaat een lange geschiedenis vooraf aan die huidige ‘mode’. Dat er veel over gesproken wordt is fantastisch, maar we moeten ook diepgaand investeren in het discours.

P.B.—Kunt u een visuele representatie (of een beeld) van het concept Congoville geven?

A.F.—Dan denk ik aan een van de eerste werken die ik ooit gemaakt heb, in 1991. Elk woord van het concept Congoville kun je toepassen op *Sites and Services*, behalve het woord ‘België’. Het werk is een urbanisatieplan van het Zuid-Afrikaanse apartheidregime; daarin werden werfplaatsen en toiletten ter beschikking gesteld aan de zwarte bevolking om niet-officiële woonplekken te construeren. (FIG. 1)

P.B.—Wat zijn de achterliggende ideeën bij uw werken in *Congoville*?

P.B.—Can you share with us a visual representation (or an image) of the concept of Congoville?

A.F.—This reminds me of one of the first works I ever made in 1991, *Sites and Services*, (FIG. 1) every word of the concept of Congoville applies, except for the word ‘Belgium’. The work depicts an urbanization plan run by South Africa’s apartheid government where they provided sites and toilets to dwellers in order for them to build informal housing.

P.B.—To continue, let’s talk about your work in the *Congoville* exhibition. What are the ideas behind the works you show here?

A.F.—*Independence cha cha* is a rather complex work, as it is the second phase of a long process, which started in Lubumbashi (DRC) in 2013. The first iteration of the work was presented at the Third Biennial of Lubumbashi. I used a modernist 1950s building, designed by the Belgian architect Claude Strebelle, as a plinth for a sculpture and I thereby transformed the building into a public artwork using performance and projection. The sculpture on the roof of the (still up and running) gas station is inspired by both the work of Dan Flavin and the Russian constructivist Vladimir Tatlin, who created a (never realized) tower monument for the revolution to challenge the Eiffel Tower as modernity’s famous symbol. The combination of my sculpture and the modernist building evokes a strange encounter where ideologies clash and fail. On the opening night,

A.F.—*Independence cha cha* is is een vrij complex werk, want het is de tweede fase van een lang proces dat van start ging in 2013 in Lubumbashi (DRC). De eerste versie werd gepresenteerd op de derde biënnale van Lubumbashi. Ik gebruikte een modernistisch gebouw uit de jaren 1950, ontworpen door de Belgische architect Claude Strebelle, als sokkel voor een sculptuur en transformeerde het gebouw zo tot een publiek kunstwerk door middel van performance en projectie. De sculptuur op het dak van het (nog steeds gebruikte) benzinstation is geïnspireerd op het werk van Dan Flavin en van de Russische constructivist Vladimir Tatlin. Die laatste maakte ooit een ontwerp voor een (nooit gerealiseerde) toren ter ere van de revolutie, waarmee hij de Eiffeltoren als symbool van de moderniteit wilde uitdagen. De combinatie van mijn sculptuur en het modernistische gebouw is een vreemde ontmoeting waarbij ideologieën botsen en tekortschieten. Op de openingsavond werd aan twee jonge *Lusbois*, inwoners van Lubumbashi, gevraagd om een traditioneel mijnwerkerslied te zingen. Daarin komen de angsten en de verschrikkingen aan bod van de mijnbouwactiviteiten, die nu nog altijd de economie en het stadsleven bepalen in Lubumbashi. In Lissabon maakte ik daarna een nieuwe versie van het werk, die minder sitespecifiek is: die versie bestaat uit een kopie van de gevel van Strebelle’s gebouw in hout, waarin twee videoschermen verwerkt zijn. De versie die in het Middelheimmuseum te zien is, is een buitenvariant van het werk. De eerste video is een registratie van het optreden

two young Lushois were invited to perform a traditional mining song, unfolding the fears and horrors of mining activities that still dominate the economic and urbanistic conditions of nowadays Lubumbashi. Back in Lisbon, I developed a next, less site-specific, version of the work: It copies the façade of Strebelle's building in wood, and it implements two videos. This version which we are working on now, for the first time presented as an outdoor variant, can be seen in Middelheim Museum. The first video is a recording of the performance of the opening night of the Lubumbashi Biennial. The second video depicts the hotel band of Lubumbashi's Park Hotel playing the famous *Indépendance Cha Cha*. The musicians perform the song in its saddest and most depressing way, mirroring the exhaustion and failure of the independence project for Congo and other African nations. Although the work unfolds several lost utopias, I am also interested in finding or imagining new utopias and strategies to deal with our past.

P.B.—What position does your work (or your oeuvre) take in the more general current theme of decolonization?

A.F.—The first time I've heard the word decolonization was around 1990, coming from the Kenyan writer Ngũgĩ wa Thiong'o's *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature* (1986). People often think decolonization is a new word, although it has a long history. Firstly, artists and thinkers started using the term 'postcolonial discourse' in the eighties to differ

from the colonial discourse. At that time, there was a communal ambition for a liberation, and we wanted to advance in time. At the coming of the 21st century, people were getting tired of this postcolonial discourse as a term because I think it did not deliver what was hoped for. So I guess people started, cleverly, looking for a new word that was more pro-active and more regenerative. Decolonization is just another approach on liberating yourself from racism, the burdens of colonialism, etc ... Actually my practice is nothing but that.

P.B.—To what thinking or writing is your work related, and why?

A.F.—The African thinker that has occupied most of my recent time is probably Achilles Mbembe. But funnily enough, I've just finished rereading Ngũgĩ wa Thiong'o's *Decolonising the Mind*:

The Politics of Language in African Literature. He wrote this book just before I started my artistic practice, and I wanted to refresh the principal ideas on the term decolonization. He explains why African writers shouldn't write in colonial languages, which is an interesting and courageous proposal. The importance of ideas like this is to understand how structures like language are all colonial tools, difficult and very complex to unpack.

P.B.—As this exhibition has its starting point in a shared colonial history, how do you engage with the concept of time in this work, or in your practice? How can we use the past as a point of reference to move into a future of which nothing is known?

tijdens de openingsavond van de biënnale van Lubumbashi. De tweede video toont de muziekband van het Park Hotel Lubumbashi, die de beroemde *Indépendance Cha Cha* speelt. De muzikanten voeren het uit op de meest trieste en deprimerende manier – een weerspiegeling van de uitputting en het falen van het onafhankelijkheidsproject voor Congo en andere Afrikaanse staten. Hoewel het werk vooral verloren utopieën laat zien, ben ik ook geïnteresseerd in het vinden of verbeelden van nieuwe utopieën en strategieën om met ons verleden om te gaan.

P.B.—Welke positie neemt uw werk (of oeuvre) in binnen de globale thematiek van de dekolonisatie?

A.F.—Rond 1990 kwam ik voor het eerst het woord 'dekolonisatie' tegen, in *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature* (1986) van de Keniaanse schrijver Ngũgĩ wa Thiong'o. Mensen denken vaak dat dekolonisatie een nieuw woord is, maar het heeft een lange geschiedenis. Eerst gebruikten kunstenaars en denkers in de jaren 1980 de term 'postkoloniaal discours' om zich te onderscheiden van het koloniale discours. In die tijd hunkerden we allemaal naar bevrijding en wilden vooruit. Bij het begin van de 21ste eeuw was men de term 'postkoloniaal discours' beu, volgens mij omdat het niet opleverde waarop men gehoopt had. Dus ik vermoed dat de mensen wijselijk op zoek gingen naar een nieuw woord dat meer proactief en regeneratief was. Dekolonisatie is gewoon een andere aanpak om jezelf te bevrijden van racisme, de lasten van het kolonialisme enzovoort. Eigenlijk doet mijn kunst niets anders.

P.B.—Aan welke schrijvers en denkers is uw werk gerelateerd, en waarom?

A.F.—De Afrikaanse denker waar ik de laatste tijd het meest mee bezig ben geweest, is wellicht Achilles Mbembe. Grappig genoeg ben ik net klaar met het herlezen van *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature* van Ngũgĩ wa Thiong'o. Hij schreef dit boek vlak voordat ik als kunstenaar begon te werken en ik wilde de belangrijkste ideeën rond dekolonisatie oprispen.

De auteur legt uit waarom Afrikaanse schrijvers niet in de taal van de kolonisatoren zouden mogen schrijven, een interessant en moedig voorstel. Zulke ideeën doen ons inzien dat structuren als de taal eigenlijk allemaal instrumenten van het kolonialisme zijn, en dat het moeilijk en zeer complex is om die te ontmantelen.

P.B.—Het startpunt van deze tentoonstelling is een gedeelde koloniale geschiedenis. Welke plaats heeft het concept tijd in uw werk als kunstenaar? Kunnen we het verleden als referentiepunt gebruiken om een toekomst binnen te stappen waarover we niets weten?

A.F.—Eerst en vooral is het een vergissing om te denken dat we het verleden kunnen kennen. Ik vraag me altijd af waarom ik in het verleden duik als ik research doe. En elke keer realiseer ik me hoe weinig ik weet van het verleden, of erger nog: hoeveel foute veronderstellingen ik erover heb. Op school leerde ik geschiedenis uit de koloniale handboeken en nu, als volwassene, heb ik genoeg kritische zin om te begrijpen dat veel van die dingen waarschijnlijk verkeerd waren. Maar hoe breng je

A.F.—First of all I would like to say that assuming we know the past is an error. I always wonder why I dive into the past when I do research. But every time I realize how little I know or even worse, I realize how wrongly I know of the past.

At school I learned history from a colonial book, and now as an adult I have developed some kind of criticality that made me understand that a lot of things I learned were probably wrong. But how do you balance that, and where do you get that ‘other’ knowledge that you need to complement your wisdom? And only when you start building another kind of history, you realize that different things and thoughts would have come to you. Maybe you would have become a different person. It’s clear that the relationship between past and present is very rich and important. The relation between the past and the future is more difficult to grasp. But when thinking about the future, I’m fascinated by Afrofuturism as a strong strategy for liberation. Imagine the power of a radical jump from one situation to another to emancipate your life into a better society. Although utopian, it’s a perfectly useful approach. However, my problem is that I have found that much of the so-called Afrofuturist art that is being produced is disappointing.

And that realization makes me think again and re-equate the idea of Afrofuturism as a strategy.

P.B.—How do you engage with art as a possible strategy for healing?

A.F.—If I would say that art can heal, then one might

presume that I understand how art influences society. Unfortunately I don’t. I can only speak for myself and I know, art is important and vital, but I don’t understand how it permeates our society. For sure, my artistic practice saved me or has healed me, but I don’t have a solution for the burdens of the past. I can only hope my work can be read as a strategy for healing, but how do I know if it heals?

P.B.—Which book(s) do you suggest to read within the context of your work in this exhibition?

A.F.—Angela Davis, *An Autobiography* (New York: International Publishers, 1996).

dat alles in evenwicht en hoe kom je aan die ‘andere’ kennis die je nodig hebt om je kennis aan te vullen? Pas als je een andere soort geschiedenis begint op te bouwen, besef je dat er zich misschien andere dingen en gedachten zouden kunnen aangediend hebben. Misschien zou je dan een ander mens zijn geworden. De relatie tussen verleden en heden is erg rijk en belangwekkend. De relatie tussen het verleden en de toekomst is moeilijker te doorgronden. Als ik aan de toekomst denk, ben ik gefascineerd door het afrofuturisme, dat is een krachtige bevrijdingsstrategie. Stel je de kracht voor van een radicale sprong van de ene situatie naar de andere om je leven te emanciperen naar een betere samenleving. Dat is misschien een utopische benadering, maar daarom niet minder nuttig. Problematisch is echter dat in mijn ogen veel van de zogenaamde afrofuturistische kunst teleurstelt. En dat besef zet me aan om de strategie van het afrofuturisme te herbekijken en herdefiniëren.

P.B.—Hoe ziet u kunst als een strategie voor herstel, voor genezing?

A.F.—Als ik zou zeggen dat kunst kan genezen, dan zou je kunnen vermoeden dat ik begrijp hoe kunst de samenleving van vandaag beïnvloedt. Jammer genoeg is dat niet zo. Ik kan alleen voor mezelf spreken en ik weet hoe belangrijk en levensnoodzakelijk kunst is, maar ik weet niet hoe kunst in de samenleving doordringt. Mijn werk als kunstenaar heeft me zeker gered of geheeld maar ik heb geen uitweg voor de last van het verleden. Ik kan alleen maar hopen dat mijn

werk gelezen wordt als een verzoeningsstrategie, maar hoe weet ik dat ze ook een helende kracht heeft?

P.B.—Welke boek zou u willen aanraden als aanvulling bij uw werk op deze tentoonstelling?

A.F.—Angela Davis (1996). *An Autobiography*. New York: International Publishers.

P.B.—The first questions discuss the exhibition *Congoville*. According to Sandrine Colard's concept, Congoville represents the dense urban layer that results from the colonial history in Belgium: its buildings, monuments, imperial myths, and its African-descendant population. What was the first thing that came to mind while reading the title of the show?

P.M.T.—Since the 1990s I have been evolving as a young artist in Belgium, and I got the impression that every year there has been a Congo celebration somewhere. It seems like there has been created a kind of trend or exotic product that we love to keep on consuming. It's a seemingly typical Flemish intellectual desire to speak on the former colony, as a strange continuation of power. A lot of cultural 'products' that come out are rather exclusive in terms of the knowledge or language required to participate in them. For instance: the series *Kinderen van de Kolonisatie* (Kids from the Colony) was broadcasted only in Flemish language, as if Congolese or French-speaking Belgians were not addressed. Therefore a lot of these projects reflect an atmosphere of 'mea culpa' without really engaging with all the people involved. In a way I felt that *Congoville* is like a theater play performed on the same familiar stage. I really hope we can make something else from *Congoville*. Imagine that you want to remove a tree, therefore you also realize that shuffling the leaves will not do, you'll have to dig to its roots.

P.B.—De eerste vragen gaan over de tentoonstelling *Congoville*. Volgens Sandrine Colard is Congoville een hedendaagse stad, gebouwd op fundamenten uit de koloniale geschiedenis in België: op monumenten, gebouwen, imperialistische mythes en zelfs ook op de mensen van Afrikaanse afkomst. Wat was uw eerste gedachte toen u die titel zag?

P.M.T.—In de jaren negentig ben ik in België beginnen werken als jonge kunstenaar en ik heb de indruk dat er sindsdien elk jaar wel ergens een Congo-viering is geweest. Het lijkt alsof er een soort trendy exotisch product is ontstaan en dat we dat maar al te graag willen blijven consumeren. Er is blijkbaar een typisch Vlaams intellectueel verlangen om het over de voormalige kolonie te hebben, alsof men vreemd genoeg een soort zeggenschap wil voortzetten. Veel culturele 'producten' zijn bovendien nogal exclusief, als het gaat over de kennis of de taal die nodig is om eraan deel te nemen. Zo was de tv-serie *Kinderen van de Kolonie* alleen in het Nederlands te zien, alsof er geen Congolese of Franstalige Belgen aan meegewerkt hadden. Veel van dergelijke projecten ademen dan ook een 'mea culpa' uit, zonder evenwel rekening te houden met alle betrokkenen. *Congoville* voelde enigszins aan als een theaterstuk dat op een vertrouwd podium wordt opgevoerd. Maar ik hoop echt dat we er iets anders van kunnen maken. Als je een boom wilt verwijderen, is het niet genoeg om wat aan het bladerdek te schudden, je moet ook de wortels uitgraven.

P.B.—In hoeverre sluit uw werk aan bij het concept van *Congoville*?

P.B.—To what extent is your work related to the concept of *Congoville*?

P.M.T.—At first my work was totally not related to *Congoville*, and I wasn't invited by the curator herself but directly by the museum's curator and director during a studio visit in Ghent. Based on this discussion, we started eventually to collaborate, as I am always fascinated by the conversations I have with others and where they bring me. However, I'm not interested in the intellectual system this exhibition proposes, which is to prove 'a' curatorial statement by performing my work as an artist. I am certainly not participating because I am an African-born artist or black. I see 'Congo' as a metaphor: It's a nation facing many problems, and its struggle is comparable to many other situations across the globe. My artistic practice is founded in my multi-ethnicity and in the specific conditions (and limitations) of this world today, so of course I have been directly and indirectly working with postcolonial issues in my work. Making these works is my personal way of dealing with societal problems and suggesting ways to look at them evoking possible solutions.

P.B.—In her essay Sandrine Colard speaks about "unlearning an imperial mindset". What can this mean to you?

P.M.T.—This question brings a lot of other questions to the front: What is unlearning? Who has to unlearn what? Is it the imperialist? The human being? The colonizer or the colonized? If this question of 'who'

P.M.T.—Aanvankelijk was mijn werk totaal niet gerelateerd aan *Congoville*. Het was ook niet de curator die mij uitgenodigd heeft maar wel de museumdirecteur, tijdens een atelierbezoek in Gent. Na deze ontmoeting zijn we gaan samenwerken – ik ben altijd gefascineerd door de gesprekken die ik met anderen heb en waar ze me mee naartoe nemen. Ik ben echter niet geïnteresseerd in het intellectuele systeem achter deze tentoonstelling, namelijk een statement van een curator onderbouwen via mijn werk als kunstenaar. Ik doe zeker niet mee omdat ik van Afrikaanse afkomst of zwart ben. Ik zie 'Congo' als een metafoor: het is een land dat met veel problemen te kampen heeft en zijn strijd is vergelijkbaar met vele andere plekken op de wereld. Mijn artistieke praktijk is gebaseerd op mijn multi-ethniciteit en op de specifieke omstandigheden (en beperkingen) van de wereld van vandaag. Zodoende heb ik natuurlijk al rechtstreeks en onrechtstreeks gewerkt rond postkoloniale kwesties. Mijn artistiek werk is mijn manier om met maatschappelijke problemen om te gaan en om mogelijke oplossingen te suggereren.

P.B.—In haar essay heeft Sandrine Colard het over het 'aferen van een imperialistisch gedachtegoed'. Wat betekent dit voor u?

P.M.T.—Deze vraag leidt naar een heleboel andere vragen: wat is aferen? Wie moet wat aferen? Is het de imperialist? De mens? De kolonisator of de gekoloniseerde? Als deze vraag over het 'wie' gelieerd is aan ras, waarom nodigt de tentoonstelling dan zwarte Afrikaanse kunstenaars of kunstenaars van Afrikaanse origine uit? Want zij moeten het gesprek aangaan met een

relates itself to race, then why is the exhibition inviting black African or Afro-descendant artists that have to relate themselves to an overly white audience? Is the project's ambition to show that a black knowledge exists and that it is an integral part of all existing knowledge? Please let's stop confronting one thing with its so-called opposite and think[ing] in extremes. We'll need to be careful not to replace one form of imperialism by another new form of the same old thing. If you look to Africa, that's exactly what is happening there right now, but I don't believe that all the problems the continent is facing are caused by white people. Black African leaders have become the imperialism's accomplices or the new imperialists if you want. So starting a revolution, you should firstly know your enemy. According to me, the problem lies elsewhere and goes far beyond race in terms of color; it has to do with the human race as a whole. Here for I believe the question of imperialism should also address smaller conflicts between for instance the Flemish and Walloon people. Why addressing big questions like race, while this is 'just' one of the many big and small conflicts surrounding us? If you really want to talk on a 'deconstruction of imperialism' (and I use the word deconstruction as to me this is more appropriate) there lacks the word 'human'. I think we can counter imperialism by reducing it to the scale from one human being to another. So if we find ourselves in the museum amongst artists and especially amongst other people, this can be a place

grotendeels wit publiek? Is het de ambitie om te laten zien dat er zwarte kennis bestaat en dat deze een integraal deel uitmaakt van alle bestaande kennis? Laten we alstublieft ophouden met het confronteren van één ding met zijn zogenaamde tegendeel; laten we stoppen met in uitersten te denken. We moeten oppassen dat we de ene vorm van imperialisme niet vervangen door een andere, nieuwe vorm van hetzelfde. Dat is precies wat nu in Afrika gebeurt. Maar ik geloof niet dat alle problemen waar het continent mee te maken heeft, veroorzaakt worden door witten. De zwarte Afrikaanse leiders zijn medeplichtig geworden aan het imperialisme of ze zijn, als u wil, de nieuwe imperialisten. Als je een revolutie begint, moet je dus eerst je vijand kennen. Volgens mij ligt het probleem elders en gaat het veel verder dan ras en kleur. Het heeft eerder te maken met het menselijk ras als geheel. De kwestie van het imperialisme moet ook over kleinere conflicten gaan, bijvoorbeeld tussen Vlamingen en Walen. Waarom de grote vragen rond de rassenproblematiek aanpakken, terwijl dat 'slechts' een van de vele grote en kleine conflicten is? Als je echt wilt spreken over een 'deconstructie van het imperialisme' – ik vind het woord deconstructie hier beter gepast –, ontbreekt het woord 'mens'. Imperialisme kunnen we tegengaan door het terug te brengen tot de schaal van mens tot mens. In het museum bevinden we ons tussen kunstenaars en vooral tussen andere mensen. Het kan een plek zijn waar we elkaar ontmoeten, waar we ideeën uitwisselen en waar we iets leren – het museum is dus een belangrijke plaats. Maar we moeten ons hoeden voor al te

where we can meet, exchange, and learn; so the museum is an important place in these questions. But we must take enough distance towards big statements involving imperialism, and foremost I think we have to stay calm and think or feel with our brains instead of solely with emotions. Before you can be a man, you have to be a child, and you have to be educated and learn. P.B.— *Congoville* unfolds the untold colonial history of the 'Middelheim' in a vast exhibition that will run for almost five months. What could be the long-term preferred impact of this project or how can we consolidate the knowledge that will appear? P.M.T.— I found it interesting to hear from you in our discussions that there is a colonial story linked to the site of Middelheim. This surely needs to be told; it's a form of education as I think the people of Antwerp are totally unaware. So participating in this project can be a way of going to the origin of things. Watch out we don't scare people, but let's allow them to touch fire, and then we'll treat them after. (laughs) *Congoville* can be a way of education, but please let's see the works as a laboratory on many levels and not only as an intellectual or aesthetic experience. Engaging with just one way of looking could be read as a new form of imperialism. So, according to me the institution has the responsibility to go beyond the works and the system of this project and go to the basis of these topics, to touch common ground and implement this as a relation between everyday people. We will see; I'm curious to evolve in this project.

grote uitspraken over imperialisme. Laten we vooral kalm blijven en met onze hersenen denken of voelen in plaats van alleen met onze emoties. Voordat je een man kunt worden, moet je een kind zijn en moet je opgeleid worden en leren. P.B.— *Congoville* legt de niet-vertelde koloniale geschiedenis van het Middelheim bloot in een grote tentoonstelling die bijna vijf maanden zal lopen. Wat kan daarvan de impact zijn, bij voorkeur op de lange termijn? Hoe kunnen we de inzichten die zullen ontstaan, ook verankeren aan de toekomst? P.M.T.— Dat er een koloniaal verhaal gekoppeld is aan de Middelheimsite, is heel interessant. Dit moet zeker verteld worden, het is een vorm van onderwijs, want ik denk dat de mensen in Antwerpen zich daar totaal niet van bewust zijn. Deelnemen aan dit project kan dus een manier zijn om naar de oorsprong van de dingen te gaan. Pas op, we maken de mensen niet bang, maar dat ze maar even de hand in het vuur steken, daarna verzorgen we ze wel. (Lacht) *Congoville* kan een manier van opvoeden zijn, maar laten we de kunstwerken opvatten als een veelzijdig laboratorium en niet alleen als een intellectuele of esthetische ervaring. Louter één, unieke manier van kijken kun je beschouwen als een nieuwe vorm van imperialisme. Dus, volgens mij heeft de instelling de verantwoordelijkheid om verder te gaan dan de kunstwerken en het systeem achter het project. De diepere grondslag van al deze kwesties moet opgezocht worden, om zo een gemeenschappelijke basis te vinden en die te implementeren als een relatie

P.B.—Can you share with us a visual representation (or an image) of the concept of Congoville?

P.M.T.—You ask me the impossible, I want to avoid closing a possible reading or interpretation of the word Congoville. I propose an extra work in the exhibition to answer this question: Install wooden voting boxes in the museum like used for elections. All visitors can describe their answer on this question and deposit this in the boxes. Afterwards you can display the answers, and you'll have a much richer image of Congoville than I can ever imagine.



FIG. 2, P. 250

P.B.—To continue, let's talk about your work in the *Congoville* exhibition. What are the ideas behind the works you show here?

tussen doodgevone mensen. We zullen zien, ik ben nieuwsgierig om actief deel uit te maken van dit project.

P.B.—Kunt u een visuele representatie (of een beeld) van het concept Congoville geven?

P.M.T.—Dat is onmogelijk, ik wil geen enkele mogelijke lezing of interpretatie van het woord 'Congoville' uitsluiten. Om deze vraag te beantwoorden zou je in een extra kunstwerk moeten voorzien: installeer houten kisten in het museum, zoals die gebruikt worden voor de stembiljetten bij de verkiezingen. Alle bezoekers kunnen hun antwoord op deze vraag opschrijven en in de kisten deponeren. Na afloop zou je alle reacties kunnen tonen. Dat zou een veel rijker beeld geven van Congoville dan ik me ooit kan voorstellen. (FIG. 2)

P.B.—Laten we het even hebben over uw werk op de tentoonstelling. Welke ideeën schuilen daarachter?

P.M.T.—De twee werken die te zien zijn, vertonen een visuele verwantschap: in beiden werk ik met stenen en met kleuren. *Le Chemin du Bonheur* heeft het over geluk, want bij de creatie werd ik dagelijks geconfronteerd met allerlei soorten crisis. Toen ik dit werk in 2012 voor het eerst realiseerde op het terrein van het Castello di Ama (Italië), was de uitdaging om een werk te maken in een ruimte die eigenlijk al bezet was door andere kunstenaars. Op zoek naar een evenwicht tussen alle 'bewoners' van deze plek kwam ik op het idee om in te grijpen op de weg van de hoofdingang naar de wijngaarden, die men zou kunnen beschouwen als een 'paradijs' – het domein levert de eigenaar immers veel inkomsten en plezier

P.M.T.—The two works included in *Congoville* are visually familiar, as they both include bricks and colors. *Le Chemin du Bonheur* talks about happiness, as I found myself being confronted on a daily basis with all kinds of crisis. When I first realized this work in 2012 on the grounds of the Castello di Ama (Italy), I was challenged of contributing with a work in a space that was actually already occupied by other artists. Looking for a balance between all the 'inhabitants' of this place, I came up with the idea of intervening on an existing road leading from the main entrance to the vineyards, that one could regard as a 'paradise'; the land is providing the owner's income and pleasure. That's also what the title expresses. *Le Chemin du Bonheur* is, like other works I've made, a way (literally) of bringing some light in the darkness. *La Paix des Braves*, the other work presented in *Congoville*, expresses more or less the same idea. Their titles share a linguistic similarity and speak directly about the work's meanings.

La Paix des Braves for instance states that all people are right, they all matter, so we can cease fire and end the revolution. Every color represents a different person, a different story, a different pain. As a black artist I refer to 'the people of color' by using these colored bricks. The work invites to make peace, not just as a festive moment but as a fire that starts burning out from your own soul. This standstill or surrender, represented by the white flag, is the only moment in combat I really like. All the rest is bollocks and unnecessary.

op. Vandaar ook de titel: *Le Chemin du Bonheur* is een manier om (letterlijk) wat licht in de duisternis te brengen, net zoals ik in andere werken gedaan heb.

La Paix des Braves, het andere werk, drukt min of meer hetzelfde idee uit. Beide titels hebben een taalkundige overeenkomst en verwijzen rechtstreeks naar de betekenis van het werk. *La Paix des Braves* stelt bijvoorbeeld dat alle mensen gelijk hebben, dat ze er allemaal toe doen, zodat we de strijd kunnen staken en een einde kunnen maken aan de revolutie. Elke kleur staat voor een andere persoon, een ander verhaal, een andere pijn. Als zwarte kunstenaar refereer ik aan 'gekleurde mensen' door gekleurde stenen te gebruiken. Het werk nodigt uit tot vrede, niet alleen als een feestelijk moment, maar als een vuur dat begint te branden vanuit je eigen ziel. Deze stilstand of overgave, vertegenwoordigd door de witte vlag, is het enige moment in een gevecht dat mij echt bevalt. De rest is onzin en overbodig.

Mijn voorstel is dus niet om diverse problemen en standpunten samen te vatten of boven elkaars hoofden te bespreken, maar om eindelijk tot rust te komen en met elkaar in gesprek te gaan. De vrede (of het geluk) waar ik over spreek, moet universeel zijn – ze begint bij mezelf maar verspreidt zich dan over de hele wereld. Beide werken spreken over revolutie als een verandering, niet door ermee te beginnen, maar door er een einde aan te maken.

P.B.—Het startpunt van deze tentoonstelling is een gedeelde koloniale geschiedenis. Welke plaats heeft het concept tijd in uw werk als kunstenaar? Kunnen

So my proposal is not for problems and discourses to be summed up or negotiated above each other but for us to finally settle down and to go into a dialogue with each other. The peace (or happiness) I speak about needs to be universal, starting from myself but spreading all over the globe. So these two works talk about revolution as a change not by starting it, but by ending it.

P.B.—As this exhibition has its starting point in a shared colonial history, how do you engage with the concept of time in this work, or in your practice?

How can we use the past as a point of reference to move into a future of which nothing is known?

P.M.T.—We must inspire ourselves through the past, this will help us to make progress in the future. But we must be careful that the negativity of the past doesn't weigh too much when we're moving forward through a time machine towards the future. Our generation is a generation of parasites; this generation doesn't reflect or think: It consumes. Thinking implies reflecting on human values, not on material values. Me as well, I struggle every day, yet I try to be the fertilizer of tomorrow's plant. In recognizing our own mistakes, we can only do better the next day.

P.B.—How do you engage with art as a possible strategy for healing?

P.M.T.—A curator is like a doctor, the word itself implies a certain 'cure'. But the healing is not to be found in words alone, therefore we need other engagements as well. Using only words to heal, or to

cause change, will not work. Again, let's be humble and realize from which position we can move forwards. The reason why we are still discussing the postcolonial condition is because the problems haven't been solved yet. So if you want to address problems, I believe you need to come along with solutions and not with sticks or accusations. To heal we need a method, I guess embracing colonial history as a shared history that belongs to all of us could be a first step. And this attitude could be a step on the way to the happiness of future generations, a possible *chemin de bonheur*.

P.B.—Which book do you suggest to read within the context of your work in this exhibition?

P.M.T.—Thomas Bärnthaler, *Do It Yourself: 50 Projects by Designers and Artists* (London: Phaidon Press, 2015)

we het verleden als referentiepunt gebruiken om een toekomst binnen te stappen waarover we niets weten?

P.M.T.—We moeten inspiratie zoeken in het verleden, dit zal ons helpen om vooruitgang te boeken in de toekomst. Maar als we met een tijdsmachine op weg zijn naar de toekomst, moeten we oppassen dat de negativiteit van het verleden niet te veel doorweegt. Onze generatie is een generatie van parasieten, ze reflecteert niet of denkt niet na: ze consumeert. Nadenken impliceert reflecteren over menselijke waarden, niet over materiële waarden. Ook ik worstel daar elke dag mee, maar toch probeer ik de meststof te zijn van de plant van morgen. Door onze eigen fouten te erkennen, kunnen we het de volgende dag alleen maar beter doen.

P.B.—Hoe ziet u kunst als een strategie voor herstel, voor genezing?

P.M.T.—Een curator is als een dokter, het woord zelf impliceert een zekere 'genezing'. Maar de genezing is niet met woorden alleen te vinden, daarom hebben we ook een andere betrokkenheid nodig. Alleen met woorden kun je geen verzoening, geen verandering brengen. Nogmaals, laten we nederig zijn en bekijken vanuit welke positie we verder kunnen gaan. De reden waarom we nog steeds discussiëren over het postkolonialisme is omdat de problemen die ermee samenhangen nog niet zijn opgelost. Dus als je problemen wilt aanpakken, moet je met oplossingen voor de dag komen en niet met stokken of beschuldigingen. Om te verzoenen hebben we een methode nodig: de koloniale geschiedenis omarmen als een gedeelde geschiedenis die ons

allen toebehoort, zou een eerste stap kunnen zijn. En deze houding zou een stap kunnen zijn op weg naar het geluk van toekomstige generaties, een mogelijke *chemin de bonheur*.

P.B.—Welk boek zou u willen aanraden als aanvulling bij uw werk op deze tentoonstelling?

P.M.T.—Thomas Bärnthaler (2015).

Do It Yourself: 50 Projects by designers and artists. Londen: Phaidon Press.

P.B.—The first questions discuss the exhibition *Congoville*. According to Sandrine Colard's concept, Congoville represents the dense urban layer that results from the colonial history in Belgium: its buildings, monuments, imperial myths, and its African-descendant population. What was the first thing that came to mind while reading the title of the show?

K.C.—It made us think of colonial cities like Léopoldville or Elisabethville, where the colonizers renamed existing and new cities in honor of the pioneers who 'discovered' them. For instance, Stanleyville is named after Henry Morton Stanley; so we wondered who or what is this 'Congo' in the word Congoville? Strangely enough, we felt like we already heard it before somewhere. Congoville raises so many questions that it can't be a newly invented word. Maybe it's a word that has been hanging in the air for some time but nobody dared to pronounce it. We see this project and its title as an invitation to play in between fiction and reality.

P.B.—To what extent is your work related to the concept of Congoville?

K.C.—Like other works we've made, our approach to the *Congoville* project is to experiment in creating a fictitious space in real-time. Specifically in this work we want to question all things related to a Congolese presence in Belgium.

We choose to take position between the folds of imagination, history, theory, and concrete reality. Often artists and intellectuals create statements based on theoretical or historic ideas as 'ghosts' in the air,

P.B.—De eerste vragen gaan over de tentoonstelling *Congoville*. Volgens Sandrine Colard is Congoville een hedendaagse stad, gebouwd op fundamenten uit de koloniale geschiedenis in België: op monumenten, gebouwen, imperialistische mythes en zelfs ook op de mensen van Afrikaanse afkomst. Wat was uw eerste gedachte als je die titel zag?

K.C.—Het deed ons denken aan koloniale steden als Léopoldville of Elisabethville – de kolonisten gaven bestaande en nieuwe steden een andere naam ter ere van de pioniers die ze 'ontdekt' hadden. Zo is Stanleyville vernoemd naar Henry Morton Stanley. We vroegen ons dus af wie of wat 'Congo' betekent in het woord 'Congoville'? Vreemd genoeg hadden we het gevoel dat we het al eerder gehoord hadden. 'Congoville' roept zoveel vragen op dat het geen nieuw verzonnen woord kan zijn. Misschien is het een woord dat al een tijdje in de lucht hangt, maar dat niemand durfde uit te spreken. We zien dit project en de titel ervan als een uitnodiging om de speelruimte tussen fictie en werkelijkheid in te nemen.

P.B.—In hoeverre sluit uw werk aan bij het concept van Congoville?

K.C.—Net als bij onze andere realisaties creëren we voor *Congoville* een fictieve ruimte in real-time. Hierbij stellen we alles wat te maken heeft met de Congolese aanwezigheid in België in vraag. We kiezen voor een positie tussen de plooiën van de verbeelding, de geschiedenis, de theorie en de concrete realiteit. Vaak creëren kunstenaars en intellectuelen uitspraken die gebaseerd zijn op theoretische of historische

intangibile for most. We want to do the opposite by confronting our ideas and theory with the 'present' and with 'reality' as directly as possible. Therefore we use live performance and different interaction with the visitors. According to Sandrine Colard, *Congoville* can be the creation of a map for a future postcolonial utopia. The Middelheim Museum, as a free and open-air art museum, has the democratic potential to invite very diverse visitors to build together a new form of society by engaging with the artists, their work, and each other. This dialogue and exchange with the visitor and the social dimension of the sculpture park is crucial to develop our project.

P.B.—In her essay Sandrine Colard speaks about "unlearning an imperial mindset". What can this mean to you?

K.C.—Within the practice of KinAct Collective, we tend to disarm the past as we've known it, and we try to locate where we can find tension. Can we create openings to alternative readings of our past and release tension? Can we enhance a better understanding of the present? We work primarily with performances in public space as an unannounced active moment that incorporates the visitors reaction as a crucial creative element. Within the performance there is a mutual influence, and the outcome is unknown. This creates a 'togetherness' that is also necessary to reflect about the unlearning of imperialism. It can only happen as a collective endeavor. Performance could play a crucial role in this process, as it is a dynamic art form that includes the body, the voice, and gesture of

ideeën, als 'geesten' in de lucht, die voor de meeste mensen ongreepbaar zijn. We willen het tegenovergestelde doen door onze ideeën en theorie zo direct mogelijk te confronteren met het 'heden' en met de 'realiteit'. Daarom doen we live performances in interactie met de bezoekers.

Volgens Sandrine Colard kan *Congoville* een kaart ontwerpen voor een toekomstige postkoloniale utopie. Het Middelheimmuseum is als openluchtmuseum een vrijplaats en heeft het democratisch potentieel om met haar zeer diverse bezoekers samen een nieuwe vorm van samenleving op te bouwen door in dialoog te gaan met de kunstenaars, hun werk en elkaar. Deze dialoog en uitwisseling met de bezoeker en de sociale dimensie van het beeldenpark is cruciaal voor ons project.

P.B.—In haar essay heeft Sandrine Colard het over het 'afleren van een imperialistisch gedachtegoed'. Wat betekent dit voor u?

K.C.—Met het KinAct Collective proberen we het verleden te ontwapenen zoals we het kennen, en we proberen eventuele spanningsvelden te lokaliseren. Kunnen we openingen creëren voor alternatieve lezingen van ons verleden, om de spanning te verminderen? Kunnen we het heden beter begrijpen? We werken vooral met performances in de openbare ruimte: het zijn onaangekondigde actieve momenten waarin de reactie van de bezoekers een cruciaal creatief element is. Binnen de performance is er voortdurend wisselwerking, de uitkomst ligt nooit vast. Hierdoor ontstaat een 'samenhorigheid' die ook nodig is bij het afleren van het imperialisme;

the artist but also the other, the spectator. Collaborating and exchanging with each other feels very natural to us; that's also the reason why we formed a collective.

P.B.—Can you share with us a visual representation (or an image) of the concept of Congoville?

K.C.—KinAct performance festival in Kinshasa: Francois Knoetze & les sans tarifs de Bebson de la rue, 2018.



FIG. 3, P. 251

P.B.—To continue, let's talk about your work in the *Congoville* exhibition. What are the ideas behind the works you show here?

K.C.—Our project is entitled “Ndaku ya Mokonzi / La maison du chef”; it exists of an installation representing

dat kan alleen als collectief gebeuren. Een performance kan een cruciale rol spelen in dat proces, omdat het een dynamische kunstvorm is die het lichaam, de stem en de tussenkomst van de kunstenaar omvat, maar ook de andere, de toeschouwer. Voor ons voelen die samenwerking en die onderlinge uitwisseling heel natuurlijk aan – dat is ook de reden waarom we een collectief hebben gevormd.

P.B.—Kunt u een visuele representatie (of een beeld) van Congoville geven?

K.C.—KinAct performance festival in Kinshasa: Francois Knoetze & les sans tarifs de Bebson de la rue, 2018. (FIG. 3)

P.B.—Wat zijn de achterliggende ideeën bij uw werken in *Congoville*?

K.C.—Ons project draagt de titel *Ndaku ya Mokonzi / La Maison du Chef*. Het bestaat uit een installatie die het huis van een traditionele Congolese chef voorstelt, performances (live en video-opnames), en een interactieve uitnodiging voor bezoekers om hun ‘Congoville-geschiedenis’ te delen in een steeds uitdijend archief van objecten, verhalen en herinneringen. Een WhatsApp-groep voegt een digitaal element toe dat het mogelijk maakt om rechtstreeks te communiceren met de leden van ons collectief. Ons hoofddoel is om een andere lezing van de Belgische koloniale geschiedenis te realiseren door op verschillende manieren in dialoog te treden met het publiek. Alle elementen in dit werk – van de liveoptredens via de installatie tot de WhatsApp-gesprekken – creëren sociale interactie, en die stellen de gedeelde geschiedenis van Congolezen en Belgen in

the house of a traditional Congolese chief, performances (live and video recordings), and an interactive invitation for visitors to share their ‘Congoville history’ in a growing archive of objects, stories and memories. A WhatsApp group is the final but digital element of the project that enables to exchange directly with all members of the KinAct Collective. Our main goal is to realize a different reading of Belgium’s colonial history by entering in various dialogues with the audience. All elements in this work, from the live performances to the installation or the WhatsApp conversation, is looking to create social interactions questioning our shared histories between Congolese and Belgian people.

We are proposing to reconsider the present, by using historical traces and images or materials from the past. For the performances we have created different characters where each performer acts as a specific protagonist in a costume produced out of waste materials that carry multiple meanings. For instance, when working with electronic hardware debris, we want to refer to the current extraction of important resources like coltan or lithium in Africa. Another example of used material is rubber, which also has a very strong colonial reference. These materials show the consequences of colonization that are still present today, in Africa as well as in the West. Minerals and riches are being taken out of African countries without any economic beneficial consequence for the miners or local inhabitants. However, we try to balance between humor and activism and use

vraag. We willen het heden her-denken, aan de hand van historische sporen, beelden of materiaal uit het verleden. Voor de performances hebben we verschillende personages uitgedacht. Elke performer treedt op als een specifieke protagonist in een kostuum dat gemaakt is van afvalmateriaal, waarin uiteenlopende betekenissen zitten. Met elektronisch afval van hardware verwijzen we naar de ontginning in Afrika van grondstoffen als coltan of lithium. Een ander materiaal is rubber, dat ook een zeer sterke koloniale referentie heeft. Deze materialen tonen de gevolgen van de kolonisatie tot op de dag van vandaag, zowel in Afrika als in het Westen. Mineralen en rijkdommen worden uit Afrikaanse landen gehaald zonder economische voordelen voor de mijnwerkers of de lokale bevolking. We proberen echter een evenwicht te vinden tussen humor en activisme. Het live-aspect gebruiken we om toeval en interactie op te wekken. De buiteninstallatie in *La Maison du Chef* is gemaakt van dezelfde materialen als de kostuums. Ze symboliseren de *cadeaux* die de stamhoofden in de beginfase van de kolonisatie ontvingen. Deze geschenken (vaak spiegels, alcohol of zelfs geweren) waren een tegemoetkoming aan de chefs om de kolonisten hun land te laten regeren en leegplunderen. De ingang is bewust heel laag gemaakt, zodat de bezoekers moeten knielen om binnen te komen, als teken van respect voor de bedrieglijk omgekochte chefs. Met het verzamelarchief van objecten, beelden en verhalen zien we Congoville als een ‘opgevoerde geschiedenis’, we spelen met waargebeurde en fictieve

the live aspect to involve chance and interaction. The outdoor installation that is part of “La maison du chef” is made of the same materials as the performance costumes. They symbolise the ‘cadeaux’ that the village elderly were given in early stages of the colonisation. These gifts (often mirrors, alcohol, or even guns) were a return to traditional chefs for letting the colonizers govern and plunder their land. We deliberately made the entrance very low, so visitors have to kneel down to enter as a sign of respect for the falsely bribed chefs. A growing archive of gathered objects, images, and stories is a proposition for Congoville as a ‘performed history’, playing with true and fictional history. As *Congoville* is an invitation to make a new utopia, we propose to play with fiction but in the most realistic way. How can we dream the past together?

P.B.—How does the context of this exhibition open up the work? Has its meaning or reading changed?

K.C.—We are very active in Kinshasa, so the reception of this work in Europe will be very different. It is interesting to ‘plant’ several works and performances that originate from inspiration and dialogues in Kinshasa, in a Belgian ‘soil’ and see if it can grow in relation with a Belgian public. It also creates the possibility to add new input from the Belgian/European perspective. In every location we create works from the same basic principles: exchanges, dialogues, direct reactions, and space for experiment and improvisation, questioning the present and the past by using elements of fiction, connecting

geschiedenis. Omdat *Congoville* een uitnodiging is om een nieuwe utopia te maken, spelen we een spel met fictie maar dan wel op de meest realistische manier. Hoe kunnen we samen het verleden dromen?

P.B.—Geeft de context van deze tentoonstelling een andere kijk op het werk? Is de betekenis of de lezing ervan veranderd?

K.C.—We zijn normaal vooral actief in Kinshasa, de ontvangst van dit werk in Europa zal zeker helemaal anders zijn. Het is interessant om werken en voorstellingen die voortkomen uit inspiratie en dialogen in Kinshasa, te verplanten naar een Belgische bodem en te kijken hoe ze daar groeien te midden van een Belgisch publiek. Het geeft ook de mogelijkheid om nieuwe input toe te voegen vanuit Belgisch/Europees perspectief. Op elke locatie vertrekken we vanuit dezelfde basisprincipes: uitwisseling, dialoog, directe reactie en ruimte voor experiment en improvisatie, het bevragen van het heden en het verleden via fictieve elementen, verbindingen leggen via een verbeeldingswereld, nieuwe verhalen creëren en live artistiek onderzoek in plaats van conferenties/lezingen. Natuurlijk verschilt de perceptie van deze projecten sterk van plaats tot plaats. Ook de institutionele context heeft een impact, want de museumbezoeker verwacht nu eenmaal om kunst te zien. Normaal gesproken gaan onze voorstellingen door op straat en gaan ze uit van een verrassingselement – de voorbijganger weet niet wat er aan de hand is. Maar de toeschouwers worden altijd deelnemers. We proberen grenzen te doorbreken en nodigen de toeschouwer in onze

through imagination, creating new stories, and engaging in live-artistic research instead of lecturing/teaching. Of course the perception of these projects differs very much from place to place, and the institutional context will also have its impact as the museum visitor expects to see art. Normally our performances happen in the street and start from an element of surprise, not knowing what is going on. In any way, we always engage the audience, making them participants; we try to break away borders, and we invite the spectator in our house to join in and change the setting.

P.B.—What position does your work (or your oeuvre) take in the more general current theme of decolonization ?

K.C.—The whole decolonization debate is currently at full speed everywhere and is causing a whole movement that becomes visible in the arts but also in social and other sciences. We understand that we are surrounded by it, but it’s also difficult to take some distance and zoom out to see where you really are. Of course, when dealing with this kind of societal issues, we would for sure like to be more radical, but we also want to be realistic and ‘do’ projects instead of only dreaming or talking about them. I would say in French: “on est au milieu du village”, and from that position we try to stay watchful with ears and eyes wide open. We believe it’s important that everyone tries to do his or her part, connected to a bigger whole.

P.B.—As this exhibition has its starting point in a shared colonial history, how do you engage with the concept of time in this work, or in your practice?

praktijk uit om mee te doen en de setting te veranderen.

P.B.—Welke positie neemt uw werk (of oeuvre) in binnen de globale thematiek van de dekolonisatie?

K.C.—Er woedt nu een hevig debat rond dekolonisatie. Zo is er een hele beweging op gang gekomen in de kunsten maar ook in de sociale en andere wetenschappen. We zitten daar pal in, en het is moeilijk om daar afstand van te nemen en uit te zoomen om te weten te komen welke je positie werkelijk is. Natuurlijk willen we bij dit soort maatschappelijke vraagstukken radicaler zijn, maar tegelijk willen we ook een zeker realisme bewaren: we willen dingen ‘doen’ in plaats van er alleen maar over te dromen of te praten. In het Frans zou je kunnen zeggen: *on est au milieu du village*. Vanuit die positie proberen we met open oren en ogen te kijken. Iedereen moet zijn ding doen, maar wel in verbondenheid met een groter geheel.

P.B.—Het startpunt van deze tentoonstelling is een gedeelde koloniale geschiedenis. Welke plaats heeft het concept tijd in uw werk als kunstenaar? Kunnen we het verleden als referentiepunt gebruiken om een toekomst binnen te stappen waarover we niets weten?

K.C.—Eerlijk gezegd houden we ons nog niet echt bezig met de toekomst; het verleden en dus ook het heden vergen al genoeg. De toekomst vind je wel terug in de manier waarop we omgaan met gebruikt materiaal – een strategie voor het recyclen van vorm en inhoud. Het proces om met onze *matière* om te gaan is zeer actief en daarom ook gekoppeld aan onze performances. In Lingala betekent het woord voor gisteren ook morgen, *lobi*. Alleen het werkwoord maakt de

How can we use the past as a point of reference to move into a future of which nothing is known?

K.C.—To be honest we don't literally engage with the future yet, as it's taking already a lot to engage with the past and therefore also the present. The futurist aspect might be seen in how we deal with the used material as strategies for recycling forms and also content. The process of dealing with our '*matière*' is very active and therefor also linked to the performances we do. In Lingala the word for yesterday means also tomorrow, *lobi*. Only the adjacent verb makes the specific time clear. So the 'act' of the performance is the verb or the action that defines the time.

P.B.—To what thinking or writing your work is related, and why?

K.C.—The habitants of Kinshasa, the *Kinois* and *Kinoises*, are our first point of reference where our practice originates and always returns to. As a dense African metropolis with more than 16 million people, Kinshasa is not only the Congo's capital but probably the largest city on the African continent. The current political and economic situation makes the daily lives of her inhabitants utterly hard and nevertheless the *Kinois* succeed to keep on being optimistic, creative, and inventive. They continue to fight the demons that caused this harsh reality and manage to develop techniques for resilience and resistance that offer a key in case one would get lost. This specific attitude but also the small stories and gossips that spread amongst the streets of this megalopolis is an important inspiration to us.

specifieke tijd duidelijk. De 'handeling' van de performance is dus het werkwoord of de handeling die de tijd bepalen.

P.B.—Aan welke schrijvers en denkers is uw werk gerelateerd, en waarom?

K.C.—De bewoners van Kinshasa, de *Kinois* en *Kinoises*, zijn ons eerste referentiepunt: daar begint onze artistieke praktijk en daar keren we altijd naar terug. Als dichtbevolkte Afrikaanse metropool met meer dan zestien miljoen inwoners is Kinshasa niet alleen de hoofdstad van Congo, maar waarschijnlijk ook de grootste stad van het Afrikaanse continent. De huidige politieke en economische situatie maakt het dagelijks leven van haar inwoners uiterst moeilijk. Toch slagen de *Kinois* erin om optimistisch, creatief en vindingrijk te blijven. Ze blijven vechten tegen de demonen die deze harde realiteit hebben veroorzaakt en slagen erin veerkracht en verzet te ontwikkelen, dat biedt een sleutel voor het geval je verdwaalt. Deze attitude, maar ook alle verhaaltjes en roddels die zich in de straten van deze megalopool verspreiden, zijn een belangrijke inspiratiebron.

P.B.—Hoe ziet u kunst als een strategie voor herstel, voor genezing?

K.C.—We geloven niet dat een kunstenaar een genezer is, een persoon die genoeg kennis heeft vergaard om de ziekte van een ander te overwinnen. Onze kunstpraktijk wordt in grote mate gevoed door uitwisselingen: tussen Congo en Europa, tussen kleine en grote verhalen, tussen formeel en informeel en tussen de kunstenaar en de toeschouwer. Kunst kan functioneren als een vorm van helderziendheid en kan bepaalde kennis aanbieden of doorgeven aan

P.B.—How do you engage with art as a possible strategy for healing?

K.C.—We don't believe that the artist can act as a healer, as a person that has incorporated all the knowledge to overcome another person's disease. Although our practice is very much informed by terms of exchange: between Congo and Europe, between small and big stories, formal and informal, and between the artist and the spectator.

Art can function as a clairvoyance and can offer or transmit certain knowledge to the spectator, but the latter also has agency towards the artist. In our performance practice, the work is suddenly created in a specific moment in a specific interaction. The artist and the spectator develop and learn together. If you have questions as an artist, it is the people watching your work who give you the answer.

de toeschouwer, maar vanuit die laatste is er ook een dynamiek naar de kunstenaar. Tijdens onze performances ontstaat een werk plots, op een specifiek moment, in een specifieke interactie. Kunstenaar en toeschouwer creëren samen, ze leren samen. Als je als kunstenaar met vragen zit, geven de toeschouwers je het antwoord.

P.B.—The first questions discuss the exhibition *Congoville*. According to Sandrine Colard's concept, Congoville represents the dense urban layer that results from the colonial history in Belgium: its buildings, monuments, imperial myths, and its African-descendant population. What was the first thing that came to mind while reading the title of the show?

M.M.—I thought of an imaginary and conceptual city, a city that is heterotopic or an interspace between two concepts. Congoville could emerge from the idea of a futuristic city that has learnt from its past.

P.B.—To what extent is your work related to the concept of Congoville?

M.M.—In my work the specific usage of certain materials links the past to the present. I formulate artistic proposals for the future by re-using obsolete technological materials like old computer mice and keyboards. These aesthetics might look like a playful visual appearance but have in fact become a weapon to protest against Western civilization.

To this day, the West uses the African continent as zone for mining wealth and as a dumping ground for hazardous waste. More generally speaking, the materiality of my work links both Africa or the global South, and the West.

P.B.—In her essay Sandrine Colard speaks about “unlearning an imperial mindset”.

What can this mean to you?

M.M.—Both Africans and Europeans, living in today's commodity culture, are able to rethink their concepts about identity. There is a mutual need for a clear

understanding of human freedom, which can result in a shared public voice that constructs tomorrow's global civil society. This could be a first step to understand better the clashes of our current diverse society.

In his book *Identity and Violence: The Illusion of Destiny*, the Indian philosopher Amartya Kumar Sen argues that “we are becoming increasingly divided along lines of religion and culture, ignoring the many other ways in which people see themselves, from class and profession to morals and politics. When we are put into narrow categories the importance of human life becomes lost”. So talking about ‘unlearning’ also anticipates on different forms of challenging our stubborn ideas of identity, destiny, Eurocentrism, and supremacy.

P.B.—*Congoville* unfolds the untold colonial history of the ‘Middelheim’ in a vast exhibition that will run for almost five months. What could be the long-term preferred impact of this project, or how can we consolidate the knowledge that will appear?

M.M.—If you want to be able to have a public impact on the long term, I would suggest to extend the exhibition period to a whole year or even more.

Congoville deals with many important issues, resulting from the legacy of a shared past between Belgium and its former colony. It's such an important topic, as it involves a heavy history of two countries and the effects on how we currently live together.

P.B.—Can you share with us a visual representation (or an image) of the concept of Congoville?

P.B.—De eerste vragen gaan over de tentoonstelling *Congoville*. Volgens Sandrine Colard is Congoville een hedendaagse stad, gebouwd op fundamenten uit de koloniale geschiedenis in België: op monumenten, gebouwen, imperialistische mythes en zelfs ook op de mensen van Afrikaanse afkomst. Wat was uw eerste gedachte als je die titel zag?

M.M.—Ik dacht aan een denkbeeldige en conceptuele stad, een stad die heterotopisch is, een tussenruimte op de grens van twee concepten. Congoville zou ook kunnen oprijzen vanuit een futuristische stad die lessen geleerd heeft uit het verleden.

P.B.—In hoeverre sluit uw werk aan bij het concept van Congoville?

M.M.—Door specifieke materialen te gebruiken leg ik een verband tussen verleden en heden. Ik formuleer artistieke toekomstprojecten door verouderde technologische objecten te hergebruiken, zoals oude computermuizen en toetsenborden. De esthetiek ziet er misschien speels uit, maar het is een wapen om te protesteren tegen de westerse beschaving. Tot vandaag gebruikt het Westen de bodemrijkdom van het Afrikaanse continent en is Afrika ook de stortplaats voor gevaarlijk afval uit Europa. Algemeen gesproken verbindt de materialiteit van mijn werk Afrika of het Zuiden, met het Westen.

P.B.—In haar essay heeft Sandrine Colard het over het ‘aferen van een imperialistisch gedachtegoed’. Wat betekent dit voor u?

M.M.—Zowel Afrikanen als Europeanen, die vandaag allebei leven in een commodificatiecultuur, kunnen hun concept van identiteit opnieuw bedenken. Ze hebben allebei de behoefte naar een beter begrip van wat menselijke vrijheid is. Dat kan leiden tot een gedeelde publieke stem die vorm zal geven aan de toekomstige globale burgermaatschappij. Dit zou een eerste stap kunnen zijn om de botsingen in onze huidige diverse samenleving beter te begrijpen.

In zijn boek *Identity and Violence: The Illusion of Destiny* stelt de Indiase filosoof Amartya Kumar Sen: ‘We raken steeds meer verdeeld langs de breuklijnen van religie en cultuur. We negeren de vele andere manieren waarop mensen zichzelf zien, op het vlak van sociale klasse, beroep, ethiek en politiek. Wanneer we in strikte categorieën worden ingedeeld, gaat het belang van het menselijk leven verloren.’ Als je dus over ‘aferen’ spreekt, ga je ook de confrontatie aan met onze vastgeroeste ideeën over identiteit, lotsbestemming, eurocentrisme en suprematie.

P.B.—*Congoville* legt de niet-vertelde koloniale geschiedenis van het Middelheim bloot in een grote tentoonstelling die bijna vijf maanden zal lopen. Wat kan daarvan de impact zijn, bij voorkeur op de lange termijn? Hoe kunnen we de inzichten die aan de oppervlakte zullen komen, ook verankeren aan de toekomst?

M.M.—Als je een publieke impact wilt hebben op de lange termijn, zou ik de tentoonstellingsperiode verlengen tot een heel jaar of zelfs meer. *Congoville* behandelt veel belangrijke kwesties, die vloeien allemaal



FIG. 4, P. 252

M.M.—As Congoville bridges the past and the present, Africa and the West, I selected an image where I represent myself as a *Techno Dandy*. This character expresses rebirth and regeneration: from a techno trash man, exposed to e-waste dangers, to a techno dandy—from waste to style. It draws from diverse ideologies to represent similar personas, and to subtly insert a mark of resistance against race, technology, and capitalism's existential crisis in Africa.

P.B.—To continue, let's talk about your work in the *Congoville* exhibition. What are the ideas behind the works you show here?

voort uit de erfenis van een gedeeld verleden tussen België en zijn voormalige kolonie. Het is zo'n belangrijk onderwerp, omdat het de beladen geschiedenis van twee landen met zich meedraagt. Maar het gaat ook over de manier waarop wij nu samenleven.

P.B.—Kunt u een visuele representatie (of een beeld) van het concept Congoville geven?

M.M.—Omdat Congoville een brug slaat tussen het verleden en het heden, tussen Afrika en het Westen heb ik een beeld gekozen waarbij ik mezelf als *Techno Dandy* voorstel. (FIG. 4) Dit personage drukt de wedergeboorte en de regeneratie uit: van een techno trash man, blootgesteld aan de gevaren van e-waste, tot een techno dandy – van afval tot stijl. Zulke personages gaan terug op uiteenlopende denkbeelden: zo tekenen ze subtiel verzet aan tegen kwesties als de rassenproblematiek, de technologie en de existentiële crisis van het kapitalisme in Afrika.

P.B.—Wat zijn de achterliggende ideeën bij uw werken in *Congoville*?

M.M.—Er zijn verschillende werken te zien, maar slechts één beeld is een opdrachtwerk voor *Congoville: The Aesthetic Observer*. Bij het ontwerp ben ik vertrokken van de vraag naar verschillende mogelijke perspectieven: hoe moet ik het concept Congoville opvatten als kunstenaar en/of als Congolees? Hoe kan ik Congoville bekijken als een Afrikaan? En hoe zal de voornamelijk Europese of Belgische bezoeker ernaar kijken? Zo is het idee van 'de waarnemer' ontstaan: het is

M.M.—I present several works in the exhibition, but only one sculpture is especially commissioned for the project: *The Aesthetic Observer*. In conceiving the work, I started from the question of different perspectives: How can I look at the concept of Congoville as an artist and/or as a Congolese? How can I look at Congoville as an African? And how will the mainly European or Belgian visitor look at it? This is how the idea of the observer arose: He is a character that looks to the Congo as a country with a number of major problems, originating in colonial times. Nevertheless he also sees a country with an unstoppable will to overcome any problem. My observer is a dandy who has no race, no boundaries, and he is multicultural. His head is a globe that symbolizes our current global society. His eyes can focus on unseen parts of the past through their zoom lenses. He can even look into the future and, by doing so, he questions the concept of destiny. My other works in the show are existing sculptures that are female characters. Their titles evoke a relation with the Belgian royal family and their history in the Congo: *Princess Mathilde*, *La Kinois* and *Mademoiselle Amputée*. I will also present a new filmwork that will capture a performance I do in Antwerp where I started from archival propaganda films depicting Congolese 'visitors' in Belgium before 1960.

P.B.—How does the context of this exhibition open up the work or influence its meaning?

M.M.—The concept of the exhibition helped to

een personage dat naar Congo kijkt als een land met een aantal grote problemen, die hun oorsprong vinden in de koloniale tijd. Toch ziet hij ook een land met een onstuitbare wil om al die problemen te overwinnen. Mijn waarnemer is een dandy die geen ras heeft, geen beperkingen kent en multicultureel is. Zijn hoofd is een wereldbol die symbool staat voor onze huidige geglobaliseerde samenleving. Zijn ogen richten zich door hun zoomlens op onbekende delen van het verleden. Hij kan zelfs in de toekomst kijken en stelt het concept van het lot in vraag. Mijn andere werken in de tentoonstelling zijn bestaande sculpturen, allemaal vrouwelijke figuren. De titels leggen een link naar de Belgische koninklijke familie en hun geschiedenis in Congo: *Princess Mathilde*, *La Kinois* en *Mademoiselle Amputée*. Ik presenteer ook nieuw filmwerk met een performance die ik in Antwerpen plan, op basis van oude propagandafilms van Congolese 'bezoekers' in België in de periode vóór 1960.

P.B.—Geeft de context van deze tentoonstelling een andere kijk op het werk? Is de betekenis of de lezing ervan veranderd?

M.M.—Het concept van de tentoonstelling heeft de betekenis van mijn werk helpen uitdiepen. Toen ik het tentoonstellingsconcept voor het eerst las, heb ik een link gelegd met mijn werk en mijn discours als kunstenaar.

P.B.—Welke positie neemt uw werk (of oeuvre) in binnen de globale thematiek van de dekolonisatie?

M.M.—Ik zie mezelf als een 'politieke estheet'. Via

strengthen the meaning of my work. When I first read the exhibition concept, it related to my work in general and to my artist's statement in particular.

P.B.—What position does your work (or your oeuvre) take in the more general current theme of decolonization?

M.M.—I see myself as a 'political aesthete', promoting aesthetics through my works as a liberating and empowering act. I use all kinds of political thinking, including decolonial ideas, to overcome the color lines drawn by a racialized Western system. You could see my practice as an aesthetic representation that goes beyond a mere confrontation of questions about race and boundaries.

In a way, my work can be regarded Afrofuturistic as a form of creative expression that researches the conventional limits of black subjectivity. I attempt to engage in the process of a 'mobility of blackness' and therefore convey ideas of the body as a vehicle that reinvents and transforms blackness, not only the black body as such, but Africa in general, metaphorically seen as a body that is representative of futuristic ideas of blackness. Because Africa is changing, the way I use e-waste in my work can be seen as a proposal of those futuristic ideas. Therefore my performance-based works like *Techno Dandy* express not just a 'rebirth', but they intendedly reinvent new forms of our societal commodity culture.

P.B.—As this exhibition has its starting point in a shared colonial history, how do you engage with the

mijn werk propageer ik esthetiek als een bevrijdende en versterkende dynamiek. Ik gebruik allerlei vormen van politiek denken, waaronder de ideeën van de dekolonisatie; zij kunnen de krijtlijnen wegwissen die door een raciaal westers systeem werden getrokken. Je zou mijn praktijk kunnen zien als een esthetiek die verder gaat dan een louter confrontatie met vragen over ras en beperkingen. In zekere zin kan mijn werk worden beschouwd als een afrofuturistische vorm van creatieve expressie, een onderzoek van de conventionele grenzen van zwarte subjectiviteit. Ik wil me inschrijven in een proces van 'zwarte mobiliteit' en breng daarom ideeën van het lichaam over als een middel om zwartheid opnieuw uit te vinden en te transformeren – niet alleen het zwarte lichaam maar Afrika in het algemeen, als een metaforisch lichaam dat toekomstige ideeën over zwartheid incorporeert. Omdat Afrika aan het veranderen is, kan de manier waarop ik e-waste in mijn werk gebruik gezien worden als een voorstel van die toekomstideeën. Daarom drukken mijn op performances gebaseerde werken als *Techno Dandy* niet alleen een 'wedergeboorte' uit. Ze zijn ook bedoeld om een nieuw soort consumptiemaatschappij uit te vinden.

P.B.—Het startpunt van deze tentoonstelling is een gedeelde koloniale geschiedenis. Welke plaats heeft het concept tijd in uw werk als kunstenaar? Kunnen we het verleden als referentiepunt gebruiken om een toekomst binnen te stappen waarover we niets weten?

M.M.—In het verleden zijn er tal van referentiepunten

concept of time in this work, or in your practice?

How can we use the past as a point of reference to move into a future of which nothing is known?

M.M.—In the past there are numerous references that can help us build a solid basis for our present world.

I see our world has become a global village that is always connected through internet and other electronic ways of communication. As contemporary technology is making modern cities across the globe 'smarter' and more cosmopolitan, we have to rethink concepts of boundaries and time. It's the people who make history and not the other way round. The progress towards a possible future is completely depending on how we engage with the past.

P.B.—To what thinking or writing your work is related, and why?

M.M.—I read a lot of different texts on topics that relate to my work and sustain my narratives, such as: identity, virtual societies, contemporary technologies, consumerism, smart cities and global society, cosmopolitanism, electronic waste, fashion, and much more.

P.B.—The tradition of writing history is based on a process of inclusion and exclusion. For every story that is told, there is a story untold. How can we evolve to a different approach of history writing and how can artistic practices anticipate on this? How can we go beyond the dichotomy between science and arts, objectivity versus subjectivity?

M.M.—In my opinion, we can only have a different approach by 'inclusion'. Those who write history can allow an antithesis. In terms of decolonization as a

om een solide basis te leggen voor onze huidige wereld. Ik zie dat onze wereld een global village is geworden, waar we altijd verbonden zijn via het internet en andere elektronische communicatiemiddelen. Nu de hedendaagse technologie de moderne steden over de hele wereld 'slimmer' en kosmopolitisch maakt, moeten we de concepten grenzen en tijd opnieuw uitdenken. Het zijn de mensen die de geschiedenis maken en niet omgekeerd. De vooruitgang naar een mogelijke toekomst is volledig afhankelijk van de manier waarop we met het verleden omgaan.

P.B.—Aan welke schrijvers en denkers is uw werk gerelateerd, en waarom?

M.M.—Ik lees veel over onderwerpen die betrekking hebben op mijn werk en die mijn discours ondersteunen. Die teksten gaan dan over identiteit, virtuele samenlevingen, hedendaagse technologie, consumentisme, *smart cities* en de geglobaliseerde samenleving, kosmopolitisme, elektronisch afval, mode en nog veel meer.

P.B.—Traditionele geschiedschrijving is gebaseerd op een proces van inclusie en exclusie. Voor elk verhaal dat verteld wordt, blijft er een onuitgesproken.

Hoe kunnen we op een andere manier aan geschiedschrijving doen? En hoe kan artistiek werk daarop anticiperen? Hoe kunnen we de dichotomie overstijgen tussen wetenschap en kunst, tussen objectiviteit en subjectiviteit?

M.M.—Naar mijn mening kan een andere aanpak alleen

main contemporary theme, the teaching curriculum can also be decolonized, dropping its Eurocentric point of view. As for the African continent, I think this question is not applicable as the European culture is still pre-eminent in African teachings.

P.B.—How do you engage with art as a possible strategy for healing?

M.M.—When art asks pertinent questions, reduces global tensions, and brings people together in a relational approach, one might consider this a strategy for healing.

P.B.—Which book(s) do you suggest to read within the context of your work in this exhibition?

M.M.—Monica L. Miller, *Slaves to Fashion: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity* (Durham, NC: Duke University Press, 2009).

Amartya Sen, *Identity and Violence: The Illusion of Destiny* (New York: W.W. Norton, 2006).

Filip De Boeck, and Marie-Françoise Plissart, *Kinshasa: Tales of the Invisible City* (Ghent/Tervuren: Ludion/Royal Museum of Central Africa, 2005).

‘inclusief’ zijn. Wie geschiedenis schrijft, kan een antithese toestaan. Dekolonisatie is een belangrijke kwestie vandaag. Onderwijsprogramma’s zouden kunnen gedekoloniseerd worden door de eurocentrische invalshoek te laten vallen. Deze vraag is niet van toepassing op het Afrikaanse continent, aangezien de Europese cultuur nog steeds prominent aanwezig is in het Afrikaanse onderwijs.

P.B.—Hoe ziet u kunst als een strategie voor herstel, voor genezing?

M.M.—Als kunst pertinente vragen stelt, mondiale spanningen vermindert en mensen dichter bij elkaar brengt, zou je dit kunnen beschouwen als een strategie voor genezing.

P.B.—Welke boek zou u willen aanraden als aanvulling bij uw werk op deze tentoonstelling?

M.M.—Monica L. Miller (2009). *Slaves to Fashion: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*. Durham: Duke University Press.

Amartya Sen (2005). *Identity and Violence: The Illusion of Destiny*. New York: W.W. Norton.

Filip De Boeck & Marie-Françoise Plissart (2005). *Kinshasa: Tales of the Invisible City*. Ludion/Royal Museum of Central Africa: Ghent/Tervuren.

P.B.—The first questions discuss the exhibition *Congoville*. According to Sandrine Colard's concept, Congoville represents the dense urban layer that results from the colonial history in Belgium: its buildings, monuments, imperial myths, and its African-descendant population. What was the first thing that came to mind while reading the title of the show?

P.G.—Congoville evokes to me a traumatic past, a tainted history, an affected area in our collective memory.

P.B.—To what extent is your work related to the concept of Congoville?

P.G.—My line of research is the observation of the 'contemporary collective trauma' and the writing of history. To make trauma visible and to work towards its acceptance involves learning from our past mistakes and connecting them. By doing so, we can understand better our today's society and enter the present together.

I see my work as part of the continuity of a decolonial process that began long before independence and still runs through today in a political and poetic awareness. The establishment of a system of slavery for centuries has caused a systematic fracture in our collective unconscious mind, and the fracture is still gaping. My work is an activation of our collective memory in the present, a ritual of unmaking. To finally know the history of Africa, and of ourselves, in the sense of "*mondialité*" (according to Edouard Glissant) is to understand that this history doesn't begin with slavery and colonization.

P.B.—In her essay Sandrine Colard speaks

P.B.—De eerste vragen gaan over de tentoonstelling *Congoville*. Volgens Sandrine Colard is Congoville een hedendaagse stad, gebouwd op fundamenten uit de koloniale geschiedenis in België: op monumenten, gebouwen, imperialistische mythes en zelfs ook op de mensen van Afrikaanse afkomst. Wat was uw eerste gedachte als je die titel zag?

P.G.—Congoville doet me denken aan een traumatisch verleden, een bedorven geschiedenis, een aangetaste plek in ons collectief verleden.

P.B.—In hoeverre sluit uw werk aan bij het concept van Congoville?

P.G.—Mijn onderzoeksterrein is de observatie van het 'hedendaagse collectieve trauma' en de geschiedschrijving. Om trauma's zichtbaar te maken en om ze te kunnen aanvaarden moeten we leren van onze fouten uit het verleden en deze met elkaar in verband brengen. Zo kunnen we onze huidige samenleving beter begrijpen en samen het heden binnenstappen. Ik zie mijn werk binnen een continu proces van dekolonisering; dat is lang voor de onafhankelijkheid begonnen en loopt vandaag nog steeds door in een politiek en poëtisch bewustzijn. De eeuwenlange slavernij heeft een systeembreuk veroorzaakt in ons collectieve onderbewustzijn, en die breuk gaapt nog steeds. Mijn werk activeert ons collectieve geheugen van vandaag als een ritueel van ontmaskering. Om finaal de geschiedenis van Afrika, en van onszelf, te kennen in de zin van '*mondialité*' (volgens Edouard

about "unlearning an imperial mindset".

What can this mean to you?

P.G.—To 'unlearn' an imperial mentality would be an invitation to look at our society with a brave and responsible filter. This challenges us to consider that everything revolving around colonialism, even in the collective memory, is always present and in motion. From this point of view, you could compare colonialism with a human body, breathing and alive. It's producing a repetitive story about people and economic expansion, but framed in different words and expressions. We could schematically try to reflect on these incredibly complex questions:

- What can economic servitude mean?
- Do you need more Human Capital?
- How to exist without dominating others?

No, imperialism is not over. The colonial imagination is always present, manifest in a kind of grotesque anachronism.

P.B.—*Congoville* unfolds the untold colonial history of the 'Middelheim' in a vast exhibition that will run for almost five months. What could be the long-term preferred impact of this project, or how can we consolidate the knowledge that will appear?

P.G.—It's time for Action, Responsibility, and Courage. It seems to me that *Congoville* is a pilot project from which a large-scale task of self-examination and self-criticism can be initiated on colonialism and on the transmission of history.

Glissant), moeten we weten dat deze geschiedenis niet begint met de slavernij en kolonisatie.

P.B.—In haar essay heeft Sandrine Colard het over het 'aferen van een imperialistisch gedachtegoed'. Wat betekent dit voor u?

P.G.—Een imperialistische mentaliteit 'aferen' zou een uitnodiging zijn om met een stoutmoedige en verantwoordelijke filter naar onze samenleving te kijken. Alles wat rond het kolonialisme draait, ook in het collectieve geheugen, is altijd aanwezig en in beweging. Vanuit dit oogpunt zou je het kolonialisme kunnen vergelijken met een menselijk lichaam, dat ademt en leeft. Het levert een repetitief verhaal op over mensen en economische expansie, maar geformuleerd in steeds verschillende woorden en uitdrukkingen. We zouden kunnen proberen schematisch te reflecteren op deze ongelooflijk complexe vragen:

- Wat kan economische dienstbaarheid betekenen?
- Heb je meer menselijk kapitaal nodig?
- Hoe kan je bestaan zonder anderen te domineren?

Nee, het imperialisme is nog niet voorbij.

De koloniale denkbeelden zijn nog altijd manifest aanwezig in een grotesk anachronisme.

P.B.—*Congoville* legt de niet-vertelde koloniale geschiedenis van het Middelheim bloot in een grote tentoonstelling die bijna vijf maanden zal lopen. Wat kan daarvan de impact zijn, bij voorkeur op de lange termijn? Hoe kunnen we de inzichten die aan de oppervlakte zullen komen, ook verankeren aan de toekomst?

It's very clear to me we'll have to work on the causes that generated the colonial and racial issues. From an educational perspective, it's necessary to develop a plan that would help to learn reflecting on the impact of those tragedies in today's world, through new teaching formats. The key lies in the transmission of history through the creation of research departments on the systems of dominant powers, on the psychological consequences of wars, on systematic tragedies, and on social devastation. We urgently need to encourage the deconstruction of prejudices by means of analysis, the critical approach to colonial archives, the circulation of knowledge, and the development of work on representation. This can enable the cultural and creative sector to develop the deployment of new collective narratives in progress. The arduous task involving working on memory and conscience is essential, as a process of ecology of thought for our future generations in the light of this new decade.

P.B.—Can you share with us a visual representation (or an image) of the concept of Congoville?

P.G.—This collage is composed out of material resulting from visits to different memorials. The drawing *Harmonie* is made in 2016, after my consultation at the Mandela Museum in Johannesburg, and the two quotations are Ancient Greek oracle fragments from a sacred oak tree. For me these texts are related to the *Manumissio* wall sculptures I've seen in Delphi in 2017, when visiting the Polygonal Wall archeological site. *Manumissio* means the act of liberating a slave in antiquity.

P.B.—Can you share with us a visual representation (or an image) of the concept of Congoville?

This collage is composed out of material resulting from visits to different memorials. The drawing *Harmonie* is made in 2016, after my consultation at the Mandela Museum in Johannesburg, and the two quotations are Ancient Greek oracle fragments from a sacred oak tree. For me these texts are related to the *Manumissio* wall sculptures I've seen in Delphi in 2017, when visiting the Polygonal Wall archeological site. *Manumissio* means the act of liberating a slave in antiquity.

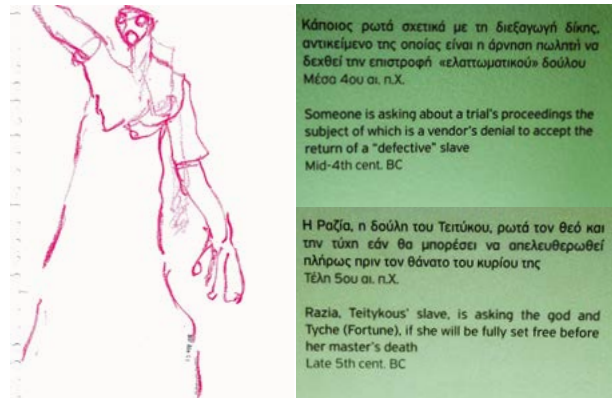


FIG. 5, P. 253

P.B.—To continue, let's talk about your work in the *Congoville* exhibition. What are the ideas behind the works you show here?

P.G.—Het is tijd voor Actie, Verantwoordelijkheid en Moed.

Congoville lijkt me een grootschalig proefproject dat kan leiden tot zelfonderzoek en zelfkritiek op het gebied van kolonialisme en geschiedenisoverdracht. We moeten absoluut werken aan de oorzaken achter alle koloniale en raciale kwesties. Vanuit een educatief perspectief is het nodig om een plan te ontwikkelen dat helpt om via nieuwe didactische methodes te leren nadenken over de impact van die tragedies op de wereld van vandaag. De sleutel ligt in de overdracht van historische kennis. Dat kan door de oprichting van onderzoekscentra die zich toeleggen op dominantie machtssystemen, op de psychologische gevolgen van oorlogen, op steeds weerkerende tragedies en op het verschijnsel van sociale verwoesting. We moeten vooroordelen dringend deconstrueren door middel van analyse, een kritische benadering van koloniale archieven, kennisuitwisseling en representatieonderzoek. Zo is de culturele en creatieve sector in staat om een nieuw collectief narratief te ontwikkelen. In dit nieuwe decennium wacht ons de zware en essentiële taak om te werken aan het geheugen en het geweten, als een ecologie van het denken voor de toekomstige generaties.

P.B.—Kunt u een visuele representatie (of een beeld) van het concept Congoville geven?

P.G.—Het materiaal voor deze collage verwijst naar twee herdenkingsmonumenten die ik ooit bezocht. De tekening *Harmonie* maakte ik in 2016 na mijn bezoek aan het Mandela Museum in Johannesburg; de twee

citaten zijn oude Griekse fragmenten van een orakel bij een heilige eikenboom. Voor mij zijn deze teksten gerelateerd aan de *manumissio*-inscripties die ik in 2017 heb gezien bij de slavenmuur op de archeologische site van Delphi in Griekenland. In de oudheid betekende *Manumissio* de vrijlating van een slaaf. (FIG. 5)

P.B.—Wat zijn de achterliggende ideeën bij uw werken in *Congoville*?

P.G.—Het werk is een nieuwe versie van een installatie die in 2017 tijdens Documenta 14 in Kassel en in Athene te zien was. Voor *The Missing Link: Dicolonization of Education by Mrs Smiling Stone* vond ik inspiratie tijdens een bezoek aan de erfgoed site *The Cradle of Humankind* nabij Johannesburg. Maar ook verschillende archiefbronnen over de apartheid en mijn bezoek aan andere gedenkplaatsen inspireerden mij. Na een lange periode van reflectie kwam ik tot het volgende statement: Hoe zou het onderwijs kunnen helpen om concepten als 'Untermenschen' weg te zuiveren uit ons bewustzijn? De geboorte van een leven is een waarde op zich en ieder mens heeft recht op een wieg. Een specifieke historische gebeurtenis trok mijn aandacht: op 16 juni 1976 begonnen zwarte schoolkinderen in Johannesburg te protesteren en demonstreren tegen de apartheid. Hoe breng je de tragedie van deze Soweto-opstand in herinnering? Of de opofferingszin van deze kinderen, die een collectief ideaal in zich droegen? *The Smiling Stone* leek mij een emblematische fictieve figuur, een allegorie voor de ingrijpende ontdekking van een

P.G.—The work I present in this exhibition is the next version of an installation that I've shown in 2017 at the documenta 14 in Kassel and Athens.

The Missing Link: Dicolonization of Education by Mrs Smiling Stone was initially inspired on a visit to the heritage site the *Cradle of Humankind* near Johannesburg, different sources of documentation on apartheid, and my visits to other memorial sites. After a long time of reflection, I developed my statement for this project:

How might education contribute to purge concepts like 'under-beings' from our consciousness? The birth of a life is a value in itself, and every human has a right to a cradle. A specific historic event caught my attention: on June 16, 1976, black school children started a series of protests and demonstrations against apartheid in Johannesburg. How to recollect the tragedy of this Soweto uprising? Or the sacrifice of these children, who carried an ideal for all? The Smiling Stone appeared to me as an emblematic fictitious figure, an allegory of a large-scale discovery of a female hominid species that liberates a traumatic past and carries a new area: decolonization of education and teaching.

P.B.—What can we learn from this work?

P.G.—Alone we cannot contribute to change. This is a collective and participative work, so from the beginning I mobilized several partners, including the Hector Pieterse Museum in Johannesburg and Dr. Peter Magubane's photo archive, and a group of students from Kassel. They were

invited to produce content for my work in a workshop by drawing and writing. Together, we discussed important historical archive objects such as *Le Code Noir* as a part of our collective excavation of history. The discussions with the students and their contribution towards the construction of human history [are] significant, deserving of more acknowledgement in our community.

P.B.—To what thinking or writing your work is related, and why?

P.G.—I am interested in the oral tradition of storytelling. In West-Africa, the *Griot* is an important figure performing as a historian-troubadour. Using his voice to speak, sing, shout, or rhyme, he is a primary storyteller that can share and reflect upon history. In relation to my work, I identify myself with the role of the griot as a means to transcend the burdens of our past. I often started from an almost symbolic deconstruction of the archival photographs that I found in museums like Tervuren or the Mandela Museum. I am researching to create a visual database of contemporary traumas and its consequences. But separate from these historical 'icons', I understood that I had to talk about my own visions, experiences, and pain, as well to make trauma visible and to accept it. My work is made in a process of transformation: The toxic material is being treated through rhymes that are sung, painted, drawn, and ritualized. Every drawing is a celebration that escapes the trauma, a small victory over the psychological horror of our times.

vrouwelijk menselijk wezen dat een traumatisch verleden vrijlaat en een nieuw tijdsbestek in zich draagt: de dekolonisatie van het onderwijs en de opvoeding.

P.B.—Wat kunnen we uit dit werk leren?

P.G.—Dat je alleen geen verandering kunt teweegbrengen. Het is een collectief en participatief werk, dus ik heb vanaf het begin verschillende partners gemobiliseerd, waaronder het Hector Pieterse Museum in Johannesburg en het fotoarchief van Dr. Peter Magubane, en een groep studenten uit Kassel. Zij werden uitgenodigd om in een workshop content voor mijn werk te produceren door te tekenen en te schrijven. Samen bespraken we belangrijke historische archiefstukken zoals *Le Code Noir*, als onderdeel van onze collectieve uitdieping van de geschiedenis. De discussies met de studenten en hun belangrijke bijdrage aan de geschiedenis van de mens, verdienen meer erkenning in onze gemeenschap.

P.B.—Aan welke schrijvers en denkers is uw werk gerelateerd, en waarom?

P.G.—Ik ben erg geïnteresseerd in de orale verteltraditie. In West-Afrika is de *griot* een belangrijke figuur als historicus-troubadour. Hij gebruikt zijn stem om te spreken, te zingen, te schreeuwen of te rijmen. Hij is de oerverteller die de geschiedenis verspreidt en erover reflecteert. Via mijn werk identificeer ik mij met de rol van de griot als medium om de last van het verleden te overstijgen. Het startpunt was vaak een, bijna symbolische, deconstructie van de archiefphoto's uit

musea als dat van Tervuren of het Mandela Museum. Ik wil een visuele database maken van hedendaagse trauma's en hun gevolgen. Maar los van deze historische 'iconen' moet ik ook over mijn eigen visies, ervaringen en pijn praten om trauma's zichtbaar te maken en te accepteren. Mijn werk ontstaat in een proces van transformatie: het toxisch materiaal wordt behandeld door middel van rijmverzen die worden gezongen, geschilderd, getekend en geritualiseerd. Elke tekening is een feest dat ontsnapt aan het trauma, een kleine overwinning op de psychologische horror van onze tijd.

P.B.—Geeft de context van deze tentoonstelling een andere kijk op het werk? Is de betekenis of de lezing ervan veranderd?

P.G.—Het hercontextualiseren van *The Missing Link* leende zich goed voor het concept van Congoville. De nauwe samenwerking met Sandrine Colard en het team van het Middelheimmuseum gaf mij de gelegenheid voor een diepgaand onderzoek in de Belgische koloniale archieven. Naar mijn aanvoelen wordt met deze nieuwe versie een ander belangrijk hoofdstuk aangesneden. In de uiteindelijke installatie zie je foto's uit de archieven van het museum van Tervuren en van de Koloniale Hogeschool, samen met de tekeningen die Antwerpse jongeren in een workshop met mij maakten.

P.B.—Welke positie neemt uw werk (of oeuvre) in binnen de globale thematiek van de dekolonisatie?

P.G.—Ik benader de dekolonisatie via het prisma van het onderwijs door archieven te confronteren en

P.B.—How does the context of this exhibition open up the work or influence its meaning?

P.G.—Recontextualizing *The Missing Link* lent itself to the concept of Congoville. Here, the close collaboration with Sandrine Colard and the curatorial team of the Middelheim Museum allowed me to approach an in-depth research on Belgian colonial archives. For me it feels that, when making a next version of this work, another important chapter is opening up. In the final installation you'll see photographs from the archives of the Tervuren Museum and of the Colonial College, together with drawings made by Antwerp adolescents in a participative workshop we did.

P.B.—What position does your work (or your oeuvre) take in the more general current theme of decolonization?

P.G.—I approach decolonization through the prism of education by confronting and interpreting archives. *The Missing Link* is an invitation to 'a collaboration of thinking' on deconstruction of the ideology of race and discrimination. The work involves physical archival material *Le Code Noir*. Installed as a law by Louis XIV in 1685, *Le Code Noir* is a legal instrument considered to be the bible of slavery. It confirmed the foundations on which the master/slave relationship was to be forged over the centuries, leading to dramatic results.

P.B.—As this exhibition has its starting point in a shared colonial history, how do you engage with the concept of time in this work, or in your practice? How can we use the past as a point of reference to move into a future of which nothing is known?

interpreteren. *The Missing Link* is een uitnodiging tot 'een gezamenlijke denkoefening' over de deconstructie van de ideologie van ras en discriminatie. Het werk bevat fysiek archiefmateriaal zoals *Le Code Noir*, die in 1685 door Lodewijk XIV als wet uitgevaardigd werd. Dit juridisch instrument wordt beschouwd als de bijbel van de slavernij. Het is een bevestiging van de fundamenteën van de verhouding tussen slaaf en meester, door de eeuwen heen gesmeed en de bron van veel drama.

P.B.—Het startpunt van deze tentoonstelling is een gedeelde koloniale geschiedenis. Welke plaats heeft het concept tijd in uw werk als kunstenaar? Kunnen we het verleden als referentiepunt gebruiken om een toekomst binnen te stappen waarover we niets weten?

P.G.—Als hedendaagse griot activeer ik ruimtelijkheid en tijdelijkheid als een vitale bron van energie. Historische gebeurtenissen worden verpletterd in een soort tijdloos syncretisme waarbij de toekomst steeds opnieuw wordt gevormd door ons handelen in het verleden. Maar de notie van tijd wordt steeds meer samengeperst met informatie die onze ruimte opsplijt en ons leven indeelt in verspreide cellen. Dematerialisatie kenmerkt onze tijd. Bovendien is het belangrijk om de prekoloniale periode te beschouwen als een inspiratiebron voor een nieuw kennisrepertoire en de uitwisseling van kennis als een gemeengoed.

P.B.—Hoe ziet u kunst als een strategie voor herstel, voor genezing?

P.G.—Dat impliceert dat de samenleving ziek is en... ik vraag me ook af: wil ze wel genezen?

P.G.—As a contemporary *griot*, I activate spatialities and temporalities as a source of vital energy. Historical events are crushed in a kind of timeless syncretism where the future is perpetually reshaped by our past actions. But the notion of time becomes more and more compressible with data that confine our space into pieces and our lives into scattered cells. Dematerialization becomes a marker of our time. Furthermore, it is important to consider the pre-colonial period as a source of inspiration for a new repertoire of knowledge and the circulation of knowledge as a common matter.

P.B.—How do you engage with art as a possible strategy for healing?

P.G.—This implies that society is sick ... and I wonder: Does it want to heal?

According to me art can be considered as a social and curative practice, an unfinished quest to fight against the destruction of the planet by working on ethics of a relationship between body and mind. In a way, this relation can possibly be an economy based on solidarity and sharing, by eradicating a system of predation of natural resources.

P.B.—Which book do you suggest to read within the context of your work in this exhibition?

P.G.—Sylvia Wynter, *On being human as praxis*, ed. Katherine McKittrick (Durham, NC: Duke University Press, 2015).

Volgens mij kan kunst beschouwd worden als een sociale en helende praktijk, een onvoltooide zoektocht om te vechten tegen de vernietiging van de planeet. Dat kan door een ethiek die lichaam en geest verbindt. Deze relatie is mogelijk een economie op basis van solidariteit en participatie; het systeem waarin natuurlijke hulpbronnen leeggeplunderd worden, wordt dan uitgeroeid.

P.B.—Welke boek zou u willen aanraden als aanvulling bij uw werk op deze tentoonstelling?

P.G.—Sylvia Wynter (2015). *On being human as praxis* (ed. Katherine McKittrick). Durham: Duke University Press.

P.B.—The first questions discuss the exhibition *Congoville*. According to Sandrine Colard's concept, Congoville represents the dense urban layer that results from the colonial history in Belgium: its buildings, monuments, imperial myths, and its African-descendant population. What was the first thing that came to mind while reading the title of the show?

J.K.—The first thing that occurred to me was the question whether this title was a strategy to create awareness for Africa, in general, or for the Congo, specifically, in understanding its current reality and problems.

P.B.—To what extent is your work related to the concept of Congoville?

J.K.—*MM*, the work I show in Middelheim Museum, is related to the Congoville concept in a very broad sense. The ideas behind this work show a country faced with a non-proportional condition towards time and towards its own sovereignty. The (historical) extraction of minerals in my region keeps on taking place and keeps on spreading its political, economic, and social 'mist' over the country.

P.B.—In her essay Sandrine Colard speaks about "unlearning an imperial mindset".

What can this mean to you?

J.K.—For me, unlearning imperialism can start with facing the pain of our nation's ongoing struggles. Instead of finding ways to flourish, the Congolese people are being confronted with the opposite: Every day they get stuck more and more in uncertainty. Strangely enough, modernity and globalization presented new evolutionary

methods for societies in the last century, but until today they remain intangible for the Congo's inhabitants.

P.B.—Can you share with us the visual representation (or an image) of the concept of Congoville?

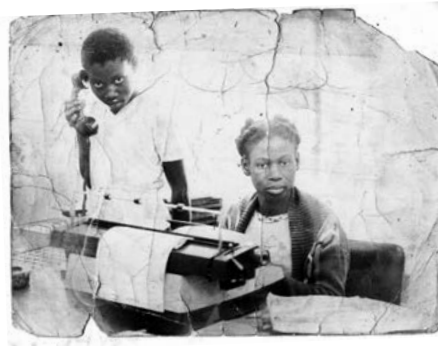


FIG. 6–7, P. 254, 255

P.B.—De eerste vragen gaan over de tentoonstelling *Congoville*. Volgens Sandrine Colard is Congoville een hedendaagse stad, gebouwd op fundamenten uit de koloniale geschiedenis in België: op monumenten, gebouwen, imperialistische mythes en zelfs ook op de mensen van Afrikaanse afkomst. Wat was uw eerste gedachte als je die titel zag?

J.K.—Allereerst vroeg ik me af of de titel een strategie was om bewustzijn te creëren voor Afrika in het algemeen, of specifiek voor de problemen van het huidige Congo.

P.B.—In hoeverre sluit uw werk aan bij het concept van Congoville?

J.K.—Het werk dat te zien is in het Middelheimmuseum, *MM*, sluit aan bij het concept van Congoville in de ruime zin. *MM* toont een land met een disproporzionele verhouding tegenover de tijd en tegenover zijn soevereiniteit. De aloude ontginning van mineralen in mijn streek gaat nog altijd voort en verspreidt nog altijd een politieke, economische en sociale 'waas' over het land.

P.B.—In haar essay heeft Sandrine Colard het over het 'afleren van een imperialistisch gedachtegoed'. Wat betekent dit voor u?

J.K.—Voor mij mag het afleren van het imperialisme beginnen door eerst de pijn van de aanhoudende conflicten in ons land onder ogen te zien. Het Congolese volk kan niet floreren, integendeel: elke dag geraken de Congolezen meer en meer verstrikt in onzekerheid. De moderniteit en de globalisering hebben in de vorige eeuw de samenleving in nieuwe richtingen doen

evolueren, maar tot op de dag van vandaag blijft zo'n evolutie onbereikbaar voor de Congolese bevolking.

P.B.—Kunt u een visuele representatie (of een beeld) van Congoville geven?

J.K.—Ik heb twee foto's gekozen uit mijn familiearchief. Mijn interventie in het Middelheimmuseum is namelijk een autobiografie, die tegelijk nostalgische en retro-futuristische vragen oproept. Weten we waardoor onze maatschappij evolueert? Wat zullen we doen als dezelfde geschiedenis zich herhaalt? In afwachting van een antwoord troost ik me door in mijn werk facetten van mijn eigen wereld te tonen als mogelijke denkpijsten. Het huis symboliseert het universum van de mijnwerkers, terwijl de lamp verwijst naar de ontginning van mineralen en naar energie. Op de zwart-witfoto is mijn moeder (Manyonga) aan het typen in haar Gécamines-kantoor, terwijl mijn zus (Musau) aan de telefoon is. De familiefoto in kleur dateert van Kerstmis 1990. Op de achtergrond staat de rokende schoorsteen van de Gécamines-fabriek. Verrassend genoeg was de fabriek toen nog in werking. We staan voor ons huis, ik ben de eerste van links naast mijn moeder. (FIGS. 6, 7)

P.B.—Wat zijn de achterliggende ideeën bij uw werken in *Congoville*?

J.K.—*MM* sluit aan bij mijn ideeën over industrie, kolonialisme, werkgelegenheid, stadsplanning en de toekomst. *MM* leert ons dat je in de wereld veel verschillende benaderingen kan zien, die allemaal samen kunnen bestaan. Hun onderlinge verschillen zullen

J.K.—I selected two images from my family archive, as my intervention in the Middelheim Museum is an autobiography, raising nostalgic and at the same time retro-futuristic questions. Could we imagine the trigger of our society's evolution? What will we do if the same history repeats itself? Waiting for an answer, I console myself by showing elements of my own world as forms of thoughts in my work. The house symbolizes the universe of the mine workers, while the lamp refers to the extraction of minerals and energy. In the black and white image you see my mother (Manyonga) typing in her Gécamines office while my sister (Musau) is on the phone. The family picture in color dates from Christmas 1990, and in the background there is the chimney of the Gécamines factory spreading its smoke. The factory was surprisingly still working at that time. We are standing in front of our house; I stand the first from left next to my mother.

P.B.—To continue, let's talk about your work in the *Congoville* exhibition. What are the ideas behind the works you show here?

J.K.—The work *MM*, is part of my general body of thought relating to industry, colonialism, employment, urban planning, and the future. *MM* teaches us that the world can contain a lot of different approaches that can coexist all together. Their differences will remain, as this is what makes them unique; on the contrary, their commonalities will enhance other forms of endless reconstruction of reality. This work shows the opposite regression between postcolonial times and the present reality in the

Congo: the absence of electricity as a modern and universal energy. Speaking about this message, I can imagine my work has a strong emotional impact on the audience. And as I encounter that all of the artists have strong messages, I hope this exhibition as a whole will continue to live in the imagination of the visitors.

P.B.—How does the context of this exhibition open up the work or influence its meaning?

J.K.—The Middelheim Museum is primarily a museum open to the sky, which is an important parameter when perceiving this work. This specific condition allows the work to entangle with other outdoor works, from the *Congoville* exhibition or from the permanent museum's outdoor collection presentation. The open-air aspect is a very determinative element in conceiving the work for an artist, and it also evokes the question in how the work can be mentally 'open'. So the consequences of working under the open sky creates a lot of possibilities for the artist and for the spectator. The interpretation of my work in this exhibition, but also in general, is taking its place in the current debate of decolonization. It always plays with a multitude of questions and perspectives on strategies that deal with our shared heritage and history.

P.B.—As this exhibition has its starting point in a shared colonial history, how do you engage with the concept of time in this work, or in your practice? How can we use the past as a point of reference to move into a future of which nothing is known?

blijven bestaan, want dat maakt hen uniek. Maar met wat ze gemeenschappelijk hebben kan de werkelijkheid op een oneindig aantal manieren gereconstrueerd worden. Dit werk toont de tegenovergestelde regressie tussen de postkoloniale tijd en het huidige Congo: het ontbreken van elektriciteit als een moderne en universele energiebron. Ik kan me voorstellen dat mijn werk een sterke emotionele impact heeft op het publiek. Dat is ook bij de andere kunstenaars het geval, dus ik hoop dat deze tentoonstelling in de verbeelding van de bezoekers zal blijven voortleven.

P.B.—Geef de context van deze tentoonstelling een andere kijk op het werk? Is de betekenis of de lezing ervan veranderd?

J.K.—Het Middelheimmuseum is een openluchtmuseum, wat een belangrijke parameter is als je naar dit werk kijkt. Deze omstandigheid laat namelijk toe dat het werk aanknopingspunten zoekt bij de andere buitenwerken (van de *Congoville*-tentoonstelling of van de permanente collectie). Het openluchtaspect is zeer bepalend bij de conceptie van een werk en het roept ook de vraag op hoe het werk mentaal 'open' kan zijn. In openlucht werken creëert dus veel mogelijkheden voor de kunstenaar én voor de toeschouwer. Mijn werk in deze tentoonstelling, maar ook in het algemeen, kadert in het huidige dekolonisatiedebat. Het is een spel met de veelvuldige vragen over en diverse perspectieven op ons gemeenschappelijke erfgoed en onze gedeelde geschiedenis.

P.B.—Het startpunt van deze tentoonstelling is een gedeelde koloniale geschiedenis. Welke plaats heeft het concept tijd in uw werk als kunstenaar? Kunnen we het verleden als referentiepunt gebruiken om een toekomst binnen te stappen waarover we niets weten?

J.K.—Artistiek gezien werk ik met drie hoofdconcepten: Tijd, Ruimte en Energie. Elk van deze elementen kan mogelijk een hoofdrolspeler worden, hoewel ik daar niet bewust voor kies; zij kiezen eerder voor mij. Een tijd geleden heb ik twee hedendaagse toekomstdenkers ontmoet die mij hun visie op de werkelijkheid uitgelegd hebben. We hebben elkaar apart gezien, maar ik was verbaasd over de complementariteit in hun individuele benaderingen. De ene gaat ervan uit dat we alleen de tijd die voor ons ligt kunnen beheersen, terwijl voor de andere de toekomst onbekend en ongrijpbaar is en daarom altijd een verrassing zal blijven.

Ik probeer deze twee visies te combineren in creaties die in een groter verhaal passen, een melkwegstelsel of kosmos waarvan onze levens slechts kleine maar cruciale bestanddelen zijn. Ik probeer vragen te stellen en mogelijkheden te creëren op verschillende niveaus en schaalgroottes – van één persoon tot de hele mensheid, van een specifieke plek op aarde tot het hele universum.

P.B.—Aan welke schrijvers en denkers is uw werk gerelateerd, en waarom?

J.K.—Bij wijze van grap wilde ik de Bijbel zeggen om het belang ervan te benadrukken binnen een breed Afrikaans denkkader. Veel Afrikanen gebruiken de Bijbel

J.K.—In my artistic practice I work with three main concepts: Time, Space, and Energy. Each of these elements can potentially become a protagonist in one of my works, although I do not intentionally choose them, they rather choose me.

Some time ago, I've met two contemporary futurist thinkers who explained to me their vision of reality. Although we had separate discussions, I was surprised to find out a complementarity in their individual approaches: The first one assumes we can only control the time that is in front of us, while for the other the future is unknown, intangible and therefore it will always be a surprise.

When I look at my own practice I try to combine these two visions in works that relate themselves to a bigger story, a galaxy or cosmos that contains our lives as small but crucial elements. I try to ask questions and create possibilities on different levels and scales, from one person to all mankind, from a specific place on earth to the whole of the universe.

P.B.—To what thinking or writing is your work related, and why?

J.K.—As a joke I was going to say the Bible to emphasize its importance within a broader African thinking. Many Africans use it as a refuge, looking for answers to justify the stigmatization of colonialism. On the other hand and completely opposite to the Bible, the quote from the French chemist Antoine Lavoisier inspires me a lot: "Nothing is lost, nothing is gained, and everything is transformed." This quote confirms to me that life is just a conjunction of approaches.

als een toevluchtsoord, op zoek naar antwoorden om de stigmatisering van het kolonialisme te rechtvaardigen. Anderzijds, en volledig tegengesteld aan de Bijbel, inspireert ook het citaat van de Franse chemicus Antoine Lavoisier mij enorm: 'Niets is verloren, niets is gewonnen, en alles ondergaat transformaties.' Dit citaat bevestigt voor mij dat het leven slechts een samengaan van diverse benaderingen is.

P.B.—Traditionele geschiedschrijving is gebaseerd op een proces van inclusie en exclusie. Voor elk verhaal dat verteld wordt, blijft er een onuitgesproken. Hoe kunnen we op een andere manier aan geschiedschrijving doen? En hoe kan artistiek werk daarop anticiperen? Hoe kunnen we de dichotomie overstijgen tussen wetenschap en kunst, tussen objectiviteit en subjectiviteit?

J.K.—De mens is een complex wezen: hij is de belangrijkste uitvinder van de kunstmatige dichotomie waarin een ding altijd zijn tegengestelde najaagt, een gewicht zijn tegengewicht. Persoonlijk zou ik deze zoektocht omschrijven als 'niet-subjectiviteit', een tussenliggende term tussen objectiviteit en subjectiviteit, die perfect verbeeld wordt door kunstenaars. Alleen kunstenaars maken door hun praktijk de verbinding tussen gekken en wetenschappers om de schijnbaar eindeloze leegte tussen allerlei tegenstellingen te overbruggen.

P.B.—Hoe ziet u kunst als een strategie voor herstel, voor genezing?

J.K.—Dat is een zeer goede vraag. Voor mij is de samenleving een wisselwerking van energiestromen.

P.B.—The tradition of writing history is based on a process of inclusion and exclusion. For every story that is told, there is a story untold. How can we evolve to a different approach of history writing and how can artistic practices anticipate on this? How can we go beyond the dichotomy between science and arts, objectivity versus subjectivity?

J.K.—The human being is a complex creature: He is the main inventor of the artificial dichotomy which always pursues a thing and its opposite, a weight and a counterweight. Personally I would describe this quest as "non-subjectivity", an intermediate term between objectivity and subjectivity and a term that is perfectly represented through artists. Only their practice can mediate between madmen and scientists to overcome the seemingly endless void between all kinds of opposites.

P.B.—How do you engage with art as a possible strategy for healing?

J.K.—This is a very good question. To me, society is an interaction of energy flows. The quantities of energies are very much connected with the qualities of energies. My commitment is double: to play on the quality and the quantity of energy. In doing so, I try to maintain the most important molecule of our cosmos. I imagine that 'the molecule of healing' is empowered through my works to a capability of crossing the most resistant planes.

P.B.—Which book do you suggest to read within the context of your work in this exhibition?

J.K.—Louis Figuier, *Les nouvelles conquêtes de la science* (Paris: La Librairie Illustrée, 1886).

De hoeveelheid energie is sterk verbonden met de kwaliteit ervan. Ik heb dus een dubbele verbintenis: de kwaliteit en de kwantiteit van de energie. Daarbij probeer ik de belangrijkste molecule van onze kosmos in stand te houden. Ik beeld me in dat mijn werk 'de molecule der verzoening' aanvuurt om de grootste weerstanden te overbruggen.

P.B.—Welke boek zou u willen aanraden als aanvulling bij uw werk op deze tentoonstelling?

J.K.—Louis Figuier (1886). *Les nouvelles conquêtes de la science*. Paris: La Librairie Illustrée.

P.B.—The first questions discuss the exhibition *Congoville*. According to Sandrine Colard's concept, Congoville represents the dense urban layer that results from the colonial history in Belgium: its buildings, monuments, imperial myths, and its African-descendant population. What was the first thing that came to mind while reading the title of the show?

I.M.—I thought it was an interesting paradox. How does titling a show situate oneself right

within a space whose very form is defined by the problem it's critiquing? Crisis can sometimes be a starting point in addressing a condition, and I think the title *Congoville* is an interesting point of departure. The shadows from the past can help us rethink ideas and can propose new ways of presentations.

P.B.—To what extent is your work related to the concept of Congoville?

I.M.—My practice has always been a critique to the failures of history, particularly colonial and post-independence legacies. The constant exploitation of labor through the circulation of global capital has created conditions that have haunted humanity within the last four centuries. How do we propose new forms, and how do we make art more democratic, given the histories together with infrastructures we have inherited? My work uses the contradictions of capital through the circulation of art on the market as a new form of establishing spaces, which re-examines these histories of inequalities within the world. A lot of my work also uses physical

colonial sites as starting point of making, with the aim of critical reflections of the past, present, and future.

P.B.—In her essay Sandrine Colard speaks about “unlearning an imperial mindset”.

What can this mean to you?

I.M.—Unlearning is important within our current state of the world. There are countless number of conversations that never go far because we process information with old ideas of the world. Unlearning has the potential of transformation of not just the material aspects of our reality but also the ideological. Within the shifts in ideology, we can find a way in dealing with the imperial mindset. Artists taking responsibility of creating new forms, which expand the democracy of forms within artistic practice, is keen within this conversation.

P.B.—*Congoville* unfolds the untold colonial history of the ‘Middelheim’ in a vast exhibition that will run for almost five months. What could be the long-term preferred impact of this project or how can we consolidate the knowledge that will appear?

I.M.—I believe critical exhibitions like *Congoville* should be worked on from time to time; it just doesn't present art on a visual level but also going into its political history.

Works presented within the exhibition challenge our notions of history and our collective place within it. I think it will leave audiences thinking long after they have departed the exhibition, not just about the visual forms they experienced but also re-

P.B.—De eerste vragen gaan over de tentoonstelling *Congoville*. Volgens Sandrine Colard is Congoville een hedendaagse stad, gebouwd op fundamenten uit de koloniale geschiedenis in België: op monumenten, gebouwen, imperialistische mythes en zelfs ook op de mensen van Afrikaanse afkomst. Wat was uw eerste gedachte als je die titel zag?

I.M.—Ik vond het een interessante paradox. Je geeft een titel aan een tentoonstelling, en zo kom je terecht in een ruimte die eigenlijk onderhevig is aan de kritiek die de tentoonstelling wil verwoorden. Een crisis kan soms een startpunt zijn om een problematische situatie aan te pakken en ik denk dat de titel *Congoville* een interessant vertrekpunt is. De schaduwen uit het verleden helpen ons bepaalde ideeën opnieuw te overschouwen en ze kunnen ook nieuwe manieren van presenteren suggereren.

P.B.—In hoeverre sluit uw werk aan bij het concept van Congoville?

I.M.—Mijn werk is altijd een kritiek geweest op het falen van de geschiedenis, met name de erfenis van het kolonialisme en van de periode na de onafhankelijkheid. De afgelopen vier eeuwen werd de mensheid opgejaagd door de continue uitbuiting van de arbeidersklasse en door wereldwijde kapitaalstromen. Hoe brengen we daar verandering? Hoe maken we kunst democratischer, rekening houdend met de overgeleverde geschiedenis en onderbouw? Mijn werk gebruikt de tegenstrijdigheid van het kapitalisme zoals die zich uit in de internationale kunstmarkt. Het is een manier om de geschiedenis van

die mondiale ongelijkheid opnieuw onder de loep te nemen. In mijn werk gebruik ik vaak fysieke koloniale sites als creatief uitgangspunt voor een kritische reflectie over het verleden, het heden en de toekomst.

P.B.—In haar essay heeft Sandrine Colard het over het ‘afleren van een imperialistisch gedachtegoed’. Wat betekent dit voor u?

I.M.—In de huidige staat van de wereld is dat ‘afleren’ belangrijk. Er worden vaak gesprekken gevoerd die nooit heel ver gaan omdat we informatie verwerken vanuit onze oude ideeën over de wereld. Als je iets afleert, krijg je de mogelijkheid tot transformatie, niet alleen van onze materiële maar ook van onze ideologische wereld. Binnen die ideologische verschuiving kunnen we een manier vinden om met de imperialistische gedachtegoed om te gaan. Centraal in dit gesprek staan de kunstenaars die nieuwe vormen van democratie creëren binnen hun artistieke praktijk.

P.B.—*Congoville* legt de niet-vertelde koloniale geschiedenis van het Middelheim bloot in een grote tentoonstelling die bijna vijf maanden zal lopen.

Wat kan daarvan de impact zijn, bij voorkeur op de lange termijn? Hoe kunnen we de inzichten die zullen ontstaan, ook verankeren aan de toekomst?

I.M.—Kritische tentoonstellingen als *Congoville* zijn van tijd tot tijd nodig. Ze tonen niet alleen het visuele aspect van kunst, maar duiken ook de politieke geschiedenis in. De werken op de tentoonstelling dagen onze notie van de geschiedenis uit, maar bevragen ook onze

questioning the material conditions of history.

P.B.—Can you share with us a visual representation (or an image) of the concept of Congoville?

I.M.—Ibrahim Mahama, *Parliament of Ghosts: pool of ideas*.



FIG. 8, p. 256, 257

P.B.—To continue, let's talk about your work in the *Congoville* exhibition. What are the ideas behind the works you show here?

I.M.—The work takes its departure from some older projects. I started the occupation series in 2012, from which many projects were produced; the idea was to engage various spaces within Ghana but later also expanded to international sites and museums. The work is inherently produced with materials used in the transportation of commodities

collectieve plaats daarin. Ik denk dat de tentoonstelling bij het publiek nog lang zal blijven nazinderen. Niet alleen door de visuele impact maar ook door het historisch perspectief op de gedeelde geschiedenis.

P.B.—Kunt u een visuele representatie (of een beeld) van het concept Congoville geven?

I.M.—Ibrahim Mahama, *Parliament of Ghosts: pool of ideas*. (FIG. 8)

P.B.—Wat zijn de achterliggende ideeën bij uw werken in *Congoville*?

I.M.—Het werk vertrekt van enkele oudere projecten. In 2012 ben ik begonnen met in-situ interventies; het idee was om een artistieke ingreep te doen op verschillende locaties in Ghana en die later ook uit te breiden naar internationale sites en musea. Dat werk is gemaakt met materialen die gebruikt worden voor het internationale goederentransport. Mijn interesse gaat uit naar restmaterialen en hun nieuwe taal/esthetiek. In *Congoville* wordt niet het hele gebouw van de voormalige Koloniale Hogeschool bedekt, zoals ik in eerdere projecten wel heb gedaan, maar ik heb gefocust op enkele details. Het microscopische aspect van het werk is leerrijk, ik geloof dat veel materialen bezielde zijn, hetzij door de gebouwen die ingepakt zijn, hetzij door de goederen die ze getransporteerd hebben.

P.B.—Geeft de context van deze tentoonstelling een andere kijk op het werk? Is de betekenis of de lezing ervan veranderd?

I.M.—De betekenis van een werk verandert voortdurend. De context van *Congoville* klopt voor mij maar de

around the world. My interest is in the residues inherent within the materials and the new language/aesthetics they propose. The work in *Congoville* doesn't cover the entire building of the former Colonial College, as I have done in previous projects, but rather concentrates on details within the work. The microscopic aspect of the work is something to learn from; I believe many ghosts are trapped within the materials either through the buildings that are covered or through the commodities they have transported.

P.B.—How does the context of this exhibition open up the work? Has its meaning or reading changed?

I.M.—Well, I think the meaning of the work changes all the time. The context is right, and I believe other works within the show might affect the reading of it, which I find exciting.

P.B.—What position does your work (or your oeuvre) take in the more general current theme of decolonization?

I.M.—I believe in independence but I also think it's important to stress on collaborations through collectives. The issue of decolonization also has to do with being conscious and critical of the invisible layered relation left behind by the colonial legacies inherited post-independence. It is still evident today through governance and the way commodities circulate globally. My concerns are with the constant exploited labor throughout history, particularly within the last century. The work I produce uses the crisis and failures of history by appropriating materials and making new juxtapositions. The act of covering is a decoy, as it allows us to reexamine

werken van andere kunstenaars zullen de lezing van mijn werk allicht beïnvloeden. Dat vind ik spannend.

P.B.—Welke positie neemt uw werk (of oeuvre) in binnen de globale thematiek van de dekolonisatie?

I.M.—Ik geloof in onafhankelijkheid, maar ik vind ook collectieve samenwerking belangrijk. Dekolonisatie heeft ook te maken met het feit dat men zich bewust is van en kritiek heeft op de onzichtbare gelaagde relatie die de koloniale erfenis na de onafhankelijkheid heeft achtergelaten. Dat is vandaag de dag nog steeds duidelijk door de manier waarop er bestuurd wordt en de wijze waarop goederen wereldwijd circuleren. Mijn bezorgdheid gaat uit naar de voortdurende uitbuiting van de arbeidersklasse doorheen de geschiedenis, maar zeker in de vorige eeuw. Mijn werk maakt gebruik van de crisis en het falen van de geschiedenis door zich materialen toe te eigenen en door zaken op een andere manier tegenover elkaar te plaatsen. Het afdekken van een gebouw is een afleidingsmanoeuvre, omdat we zo de relatie tussen architecturale vormen en vlakken opnieuw kunnen onderzoeken. Architecturale geschiedenis neemt een politieke positie in die een belangrijke rol kan spelen in de dekolonisatie. Dat gebruik ik als vertrekpunt.

P.B.—Het startpunt van deze tentoonstelling is een gedeelde koloniale geschiedenis. Welke plaats heeft het concept tijd in uw werk als kunstenaar? Kunnen we het verleden als referentiepunt gebruiken om een toekomst binnen te stappen waarover we niets weten?

I.M.—Het concept tijd is een interessant onderwerp. Hoe brengen we geesten opnieuw tot leven in tijden

the relationship between forms and surfaces within architecture. Architecture with its history occupies a political position which can play an important role in decolonization and I use that mostly as a starting point.

P.B.—As this exhibition has its starting point in a shared colonial history, how do you engage with the concept of time in this work, or in your practice? How can we use the past as a point of reference to move into a future of which nothing is known?

I.M.—The concept of time is an interesting subject. How do we resurrect ghosts within a time of crisis? What do ghosts and crisis have in common? Can failed revolutions lead us to think of crisis as a form of material to create new forms within the 21st century? What do the gift economy and crisis have in common? Is it possible to imagine a future using death and decay as a starting point? What constitutes a parliament or a place of gathering? Are ghosts implied within historical places of gathering? What is a constitution of labor and its ideological implications? These are questions which are embodied with the idea of time, we must learn to use the future that is yet to manifest to change the past and present, not just theoretically but on a material level. The past can also inspire us to rethink notions which can produce new futures. Ghosts aren't just from the past but sometimes from the uncertainties of the future to come.

P.B.—How do you engage with art as a possible strategy for healing?

I.M.—Through the act of democratization of

forms and expanding the experiences art has to offer within the context of the local. Using educational models and combining them with artistic practices for younger audiences.

P.B.—The tradition of writing history is based on a process of inclusion and exclusion. For every story that is told, there is a story untold. How can we evolve to a different approach of 'history writing / teaching', and how can artistic practices anticipate on this? How can we go beyond the dichotomy between science and arts, objectivity versus subjectivity?

I.M.—In this century the responsibility of artists is even more important than before. The act of taking responsibility through one's practice is a political decision that has to be taken seriously because of the general implications it has on both local and international communities in reading the everyday. Artists need to read beyond the spontaneous act of making objects for the art market to building communities, which aims to shift our views and experiences of art within the 21st century and beyond. Building communities with freedom as a starting point should allow for thinking between science, technology, agriculture, artificial intelligence, art, and culture.

P.B.—To what thinking or writing your work is related, and why?

I.M.—I am interested in Marxist theories and different ways to navigate the circulation of capital, the conditions they have created, and how to think through them using

van crisis? Wat hebben geesten en crises met elkaar gemeen? Kunnen mislukte revoluties er ons toe aanzetten om een crisis te zien als grondstof om nieuwe maatschappelijke vormen te creëren in de 21e eeuw? Wat hebben geef-economie en de crisis met elkaar gemeen? Kunnen we ons een toekomst voorstellen met de dood en het verval als uitgangspunt? Wat is een parlement of een verzamelplaats? Zitten er geesten verrat binnen historische ontmoetingsplaatsen? Wat is een arbeidsregeling en welke zijn de ideologische implicaties daarvan? Al die vragen worden belichaamd door de idee van de tijd. We moeten leren de toekomst die zich nog moet manifesteren, te gebruiken om het verleden en het heden te veranderen, niet alleen in theorie maar ook op materieel niveau. Het verleden kan ons ook inspireren tot het heroverwegen van begrippen die een nieuwe toekomst kunnen uittekenen. Geesten komen niet alleen uit het verleden, maar zitten soms ook in de onzekerheden van de toekomst.

P.B.—Hoe ziet u kunst als een strategie voor herstel, voor genezing?

I.M.—Kunst kan bijdragen tot genezing door kunstvormen te democratiseren en de ervaring die kunst biedt in een lokale context te plaatsen. Door educatieve modellen te combineren met artistieke activiteiten voor een jong publiek.

P.B.—Traditionele geschiedschrijving is gebaseerd op een proces van inclusie en exclusie. Voor elk verhaal dat verteld wordt, blijft er een onuitsproken.

Hoe kunnen we op een andere manier aan geschiedschrijving doen? En hoe kunnen artistieke praktijken daarop anticiperen? Hoe kunnen we de dichotomie overstijgen tussen wetenschap en kunst, tussen objectiviteit en subjectiviteit?

I.M.—In deze eeuw is de verantwoordelijkheid van kunstenaars nog belangrijker dan voorheen. Verantwoordelijkheid nemen via je artistieke praktijk is een serieuze politieke beslissing. Ze heeft immers implicaties voor de lokale en de internationale gemeenschap in het ontcijferen van het alledaagse. Kunstenaars moeten verder gaan dan in alle spontaniteit iets te creëren voor de kunstmarkt. Ze dienen een gemeenschap op te bouwen die erop gericht is om onze opvattingen over en ervaringen met kunst in de eenentwintigste eeuw en daarbuiten te wijzigen. Een gemeenschap die de vrijheid als uitgangspunt heeft, moet het mogelijk maken om de nodige overwegingen te maken tussen wetenschap, technologie, landbouw, kunstmatige intelligentie, kunst en cultuur.

P.B.—Aan welke schrijvers en denkers is uw werk gerelateerd, en waarom?

I.M.—Ik ben geïnteresseerd in marxistische theorieën en verschillende manieren om de kapitaalstromen te sturen. Wat hebben zij allemaal veroorzaakt en hoe kun je ze doorzien aan de hand van hun tegenstrijdigheden? Projecten als *Scça Tamale*, *RedClay* en het *Parliament of Ghosts* begrijp je beter via het werk van Jacques Rancière. Het bezit van de productiemiddelen creëert niet alleen

the contradictions they produce. *Scca Tamale, RedClay*, and the *Parliament of Ghosts* can be read through Jacques Rancière's work. Owning the means of production doesn't just create opportunity for a new generation of thinkers but also helps create new ideological positions which we need in the future to come.

P.B.—Which book(s) do you suggest to read within the context of your work in this exhibition?

I.M.—Maurizio Lazzarato, *The Making of the Indebted Man: An Essay on the Neoliberal Condition*, ed. Semiotext(e) / Intervention Series (13) (Cambridge, MA: MIT Press, 2012)

Walter Benjamin, "The author as producer" (1934), in: Walter Benjamin, *Reflections* (Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2019).

Okwui Enwezor, "The Artist as Producer in the Times of Crisis", lecture delivered at 16 Beaver St, on April 15, 2004, for Artists Group, (<http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/02/Enwezor.AuthorProd.pdf>), last accessed June 2, 2020.

kansen voor een nieuwe generatie denkers, maar helpt ook om nieuwe ideologische standpunten te uit te denken – en die hebben we in de toekomst nodig.

P.B.—Welke boeken kunnen we lezen aanvullend op uw werk in deze tentoonstelling?

I.M.—Maurizio Lazzarato (2012). *The Making of the Indebted Man: An Essay on the Neoliberal Condition*, (edited by Semiotext(e)). Intervention Series (13). Cambridge: MIT Press.

Walter Benjamin (1934). The author as producer. In Walter Benjamin (2019). *Reflections*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.

Okwui Enwezor (2004). *The Artist as Producer in the Times of Crisis*. Lecture delivered at 16 Beaver Street on 15 April 2004 for Artists Group, (<http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/02/Enwezor.AuthorProd.pdf>), geraadpleegd op 2 juni 2020.

ACKNOWLEDGMENTS BY PÉLAGIE GBAGUIDI

I would like to express my deepest gratitude to all the great people who have made this project possible for the first Edition at the documenta 14:
Khwezi Gule, Tau Skosana, Mpho Kumeke, Dr Peter Magubane, Dave Meyergollan, Nirox Foundation, Bongj Maswanganyi, Tamzin Lovell Miller, Christian Sulger-Buel, Adam Szymczyk, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Apostolos Vassilopoulos, Julia Martha Mueller, Fabrizia Vecchione, Nicolas Arnis, Caterina Costi, Tessa Namias, Villemin Serge, Clara Guixer Borrell, Sofia Dati and all the people who are not named but always support me.

And for the second edition at the Middelheim Museum: Sandrine Colard, Anne Welschen, Christine Bluard, Ian Coomans, Lydia Antoniou, Katerina Nikou, Obi Okigbo, Clara Guixer Borell, Fabrice Thomasseau and his students, Yao Issifou, Benedicte Moussa Yorou, Greet Stappaerts, Pieter Boons, Sara Weyns.

DANKWOORD DOOR PÉLAGIE GBAGUIDI

Mijn grootste dank gaat uit naar iedereen die de eerste versie van dit project mogelijk heeft gemaakt tijdens documenta 14:
Khwezi Gule, Tau Skosana, Mpho Kumeke, Dr. Peter Magubane, Dave Meyergollan, Nirox Foundation, Bongj Maswanganyi, Tamzin Lovell Miller, Christian Sulger-Buel, Adam Szymczyk, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Apostolos Vassilopoulos, Julia Martha Mueller, Fabrizia Vecchione, Nicolas Arnis, Caterina Costi, Tessa Namias, Villemin Serge, Clara Guixer Borrell, Sofia Dati en iedereen die ik niet vernoem maar me altijd gesteund heeft.

En voor de tweede versie in het Middelheimmuseum: Sandrine Colard, Anne Welschen, Christine Bluard, Ian Coomans, Lydia Antoniou, Katerina Nikou, Obi Okigbo, Clara Guixer Borell, Fabrice Thomasseau en zijn studenten, Yao Issifou, Benedicte Moussa Yorou, Greet Stappaerts, Pieter Boons, Sara Weyns.



Ângela Ferreira, *Sites and Services*, 1992
(Portugese State Collection, Lisboa;
© Ângela Ferreira; Photo: Ângela Ferreira).

FIG. I

Ângela Ferreira, *Sites and Services*, 1992
(Portugese State Collection, Lisboa;
© Ângela Ferreira; Foto: Ângela Ferreira).



Pascale Marthine Tayou, *Love City*, 2020
(Private Collection; © The Artist & galleria continua).

FIG. 2

Pascale Marthine Tayou, *Love City*, 2020
(Privécollectie; © De kunstenaar & galleria continua).



KinAct performance festival in Kinshasa: Francois Knoetze & les sans tarifs de Bebson de la rue, 2018 (© The Artists; Photo: Elie Mbansing).

FIG. 3

KinAct performance festival in Kinshasa: Francois Knoetze & les sans tarifs de Bebson de la rue, 2018 (© De kunstenaars; Foto: Elie Mbansing).



Maurice Mbikayi, *Bilele (Dressing Up For The Occasion)*, 2016 (© The Artist; Photo: zunis production).

FIG. 4

Maurice Mbikayi, *Bilele (Dressing Up For The Occasion)*, 2016 (© De Kunstenaar; Foto: zunis production).



Κάποιος ρωτά σχετικά με τη διεξαγωγή δίκης, αντικείμενο της οποίας είναι η άρνηση πωλητή να δεχθεί την επιστροφή «ελαττωματικού» δούλου Μέσα 4ου αι. π.Χ.

Someone is asking about a trial's proceedings the subject of which is a vendor's denial to accept the return of a "defective" slave
Mid-4th cent. BC

Η Ραζία, η δούλη του Τειτύκου, ρωτά τον θεό και την τύχη εάν θα μπορέσει να απελευθερωθεί πλήρως πριν τον θάνατο του κυρίου της Τέλη 5ου αι. π.Χ.

Razia, Teitykous' slave, is asking the god and Tyche (Fortune), if she will be fully set free before her master's death
Late 5th cent. BC

FIG. 5

Pélagie Gbaguidi, # *what we called 'democracy'*#. 2020
(© Pélagie Gbaguidi).

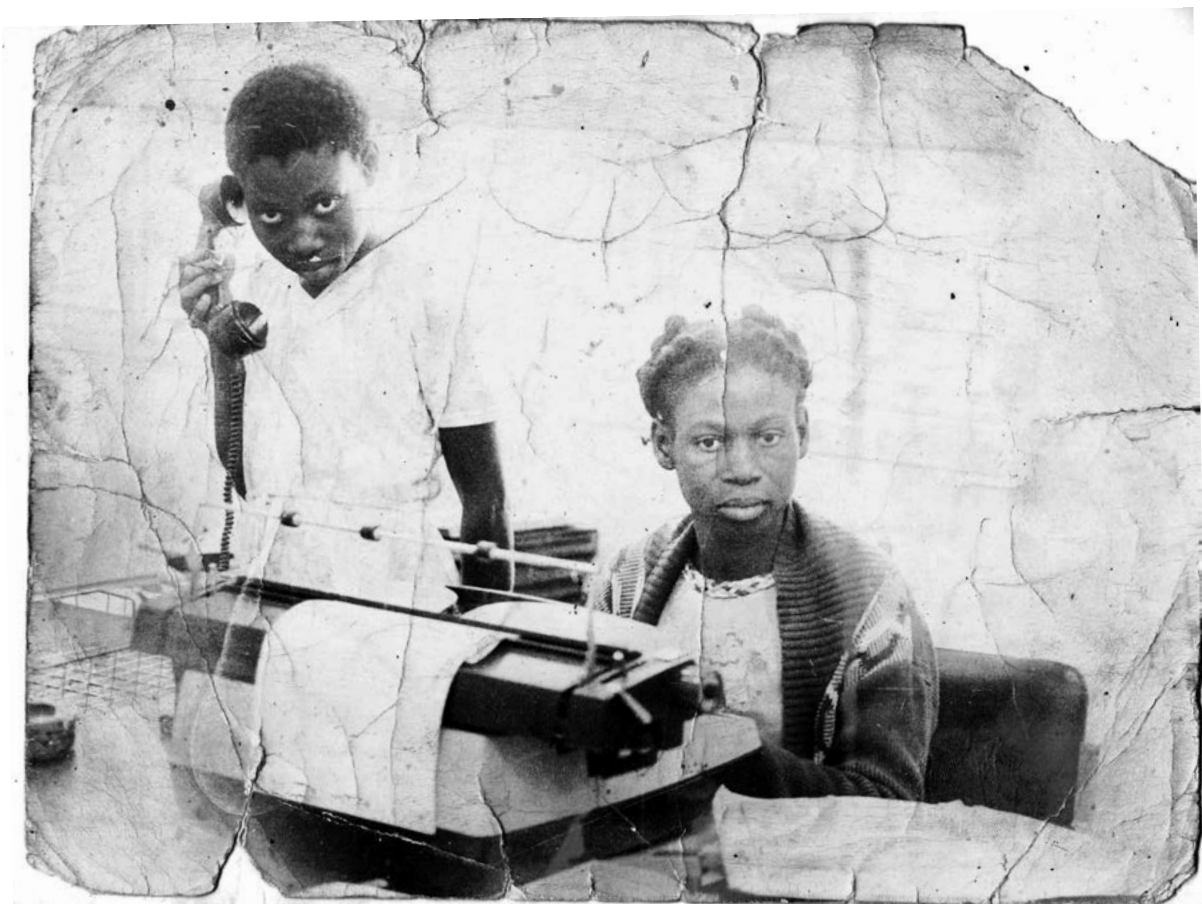
Pélagie Gbaguidi, # *what we called 'democracy'*#. 2020
(© Pélagie Gbaguidi).



Family picture from Jean Katambayi's personal archives,
Lubumbashi, 1970-1990
(© Private Collection Jean Katambayi)

FIG. 6

Familiefoto uit het persoonlijk archief van Jean
Katambayi, Lubumbashi, 1970-1990
(© Privécollectie Jean Katambayi)



Family picture from Jean Katambayi's personal archives,
Lubumbashi, 1970-1990
(© Private Collection Jean Katambayi)

FIG. 7

Familiefoto uit het persoonlijk archief van Jean
Katambayi, Lubumbashi, 1970-1990
(© Privécollectie Jean Katambayi)



Ibrahim Mahama, *Parliament of Ghosts: pool of ideas*, 2020 (© Ibrahim Mahama & White Cube, London).

FIG. 8

Ibrahim Mahama, *Parliament of Ghosts: pool of ideas*, 2020 (© Ibrahim Mahama & White Cube, London).



Sara Weyns

POSTFACE

NABESCHOUWING

The Middelheim Museum is many things at the same time.

It is an old park in a rapidly changing city. As such, it is a meeting place: oxygen, daylight, shadow, freely accessible open space, and verdant beauty bestow benefits to all who want to come and open their senses.

The Middelheim Museum is a seventy-year-old collection of artworks in a rapidly changing artistic context. New artistic perspectives wear down old ones: The logic of the collection must be sought out time and again. Changing definitions of who the artist is, of where and how the artist works, and of what can and must be preserved from that work add constantly new meanings to what there was already.

The Middelheim Museum is a bustling group of people, connected dynamically. As such, they are connected to a greater or lesser degree to the park, to the operations of the museum, and to one another. Whether and how they enter into relationships with the museum raises questions about accessibility and self-determination, about recognizing and being recognized.

By now I hope that you see the Middelheim Museum moving. In physical terms, everything here is continually coming and going, in growth and in decline. Yet even our institutional individuality is continually subject to a development process: The meanings of what a park, collection, and public are shift, and the Middelheim Museum incorporates those changes into itself. Today, then, new perspectives also grow along with the trees; in addition to sculptural arts we also collect questions; and, along with the most loyal visitors, we also get to know new partners in conversation.

This dynamic image ensures that even expectations for the museum are in motion: the expectations of our public, of people whom we have not yet been able to welcome into our museum, of our fellow museums in Belgium, and of those within an international playing field. As a public institution, we are connected to the administrative organization of our city and com-

NABESCHOUWING DOOR SARA WEYNS, DIRECTEUR MIDDELHEIMMUSEUM

Het Middelheimmuseum is veel dingen tegelijk.

Het is een oud park in een snel veranderende stad. Zo is het een ontmoetingsplaats: zuurstof, daglicht, schaduw, vrij toegankelijke open ruimte en groene schoonheid verlenen weldaad aan ieder die wil komen en zij openen de zintuigen.

Het Middelheimmuseum is een zeventig jaar oude verzameling van kunstwerken in een snel veranderende kunstcontext. De nieuwe artistieke perspectieven schuren tegen de oude: de logica van de verzameling moet telkens opnieuw gezocht worden. Veranderende begrippen van wie de kunstenaar is, waar en hoe de kunstenaar werkt, en wat daarvan bewaard kan en moet worden, voegen telkens nieuwe betekenissen toe aan wat er al was.

Het Middelheimmuseum is een wemelende groep mensen, in een dynamische verbinding. Als zodanig zijn zij in meer of mindere mate verbonden met het park, de museumwerking en elkaar. Of en hoe zij relaties aangaan tot het museum werpt vragen op over toegankelijkheid en zelfbeschikking, over herkenning en erkenning.

Ik hoop dat u het Middelheimmuseum inmiddels ziet bewegen. Fysiek is alles hier voortdurend een komen en gaan, in groei en in verval. Maar ook onze institutionele eigenheid is voortdurend onderhevig aan een ontwikkelingsproces: de betekenissen van wat een park, collectie en publiek zijn verschuiven, en het Middelheimmuseum neemt die veranderingen in zich op. Vandaag groeien er naast bomen dus ook nieuwe perspectieven, verzamelen we naast beeldhouwkunst ook vragen, en ontmoeten we naast de loyaalste bezoekers ook nieuwe gesprekspartners.

Dit beweeglijke beeld zorgt ervoor dat ook de verwachtingen aan het adres van het museum in beweging zijn: de verwachtingen van ons publiek, van mensen die we nog niet hebben kunnen verwelkomen, van onze collega-musea in België, en van organisaties binnen een internationaal speelveld. Als publieke

munity, which in a public debate entails, again, divergent expectations and suppositions as well. In that context, the museum has to make a shift, to find a new relationship between being socially connected and having specific expertise, between being dependent on resources and being independent in thinking, between the worth of doubting and the worthlessness of being noncommittal.

The Middelheim Museum moves to various rhythms at the same time. So as not to be spun apart we stretch the individuality of the institution itself to the limit with the core question: What does it mean today to be a cultural institution? What insights, stories, and objects do we want to convey to those who come after us?

For the Middelheim Museum, the answer lies in the art that we also help to make, collect, research, and preserve today, and which we bring in response to our specific heritage environment. This art is the most recent heritage, after all, the cultural inheritance, for the generations to come, and deserves a place in the long-term perspective. It brings along with it the responsibility to make room in the museum's programming for artworks that are not isolated from our rapidly changing world, but which offer a clear perspective on it and are relevant for subjects that touch upon our lives. As occasioned by our personal experiences with art, we are able to enter into dialogue with each other, gain insights in each other's views, and develop understanding for differences in them.

Both in self-study that is as rigorous as possible and in the art itself, the Middelheim Museum thus seeks answers to our questions for being dynamic in the significance of the park, the collection, and the public.

In this context, new attention towards the colonial past of the Middelheim site emerged in the Middelheim Museum a few years ago: a study that is finally unfolding today for our various publics in the form of an exhibition and this book. In this process, guest curator Sandrine Colard became our

NABESCHOUWING DOOR SARA WEYNS, DIRECTEUR MIDDELHEIMMUSEUM

instelling zijn we verbonden aan de bestuurlijke organisatie van onze stad en gemeenschap, wat in een maatschappelijk debat ook weer uiteenlopende verwachtingen en veronderstellingen met zich meebrengt. Het museum moet in die context een shift maken, een nieuwe verhouding vinden tussen maatschappelijke verbondenheid en specifieke expertise, tussen afhankelijkheid van middelen en onafhankelijkheid van denken, tussen de waarde van twijfel en de waardeloosheid van vrijblijvendheid.

Zo beweegt het Middelheimmuseum op verschillende ritmes tegelijk. Om niet uit elkaar gezwierd te worden, brengen we de eigenheid van de instelling zelf onder spanning met de kernvraag: wat betekent het vandaag om een culturele instelling te zijn? Welke inzichten, verhalen en objecten willen we doorgeven aan wie na ons komt?

Voor het Middelheimmuseum ligt het antwoord bij de kunst die we vandaag mee helpen maken, verzamelen, onderzoeken en bewaren en die we in respons brengen tot onze specifieke erfgoedomgeving. Die kunst is immers het nieuwste erfgoed, de culturele erfenis, voor de komende generaties, en verdient een plaats in dat langetermijnperspectief. Dat brengt de verantwoordelijkheid met zich mee om in het museumprogramma plaats te maken voor kunstwerken die niet losstaan van onze snel veranderende wereld, maar er een helder perspectief op bieden en relevant zijn voor onderwerpen die aan onze levens raken. Naar aanleiding van onze persoonlijke ervaringen met kunst kunnen we met elkaar in gesprek gaan, inzichten verwerven in elkaars standpunten en begrip ontwikkelen voor de verschillen daarin.

Op onze vragen naar beweeglijkheid in de betekenis van het park, de verzameling en het publiek, zoekt het Middelheimmuseum antwoorden zowel in een zo rigoureuus mogelijk zelfonderzoek als in de kunst zelf.

In die context ontstond in het Middelheimmuseum enkele jaren geleden een nieuwe aandacht voor het koloniale verleden van de Middelheimsite: een onderzoek dat zich vandaag eindelijk ontvouwt voor ons publiek in de vorm

travelling companion. She invited artists who were able also to feel out the traces of that history, the barely conscious embeddedness of it in our daily reality today, and new markers that we can set out for the future.

Sandrine introduced the image of the black flâneur, asking the artists the question of what this woman/man sees when strolling across the Middelheim site? What stories deserve to be told, yet until now have remained outside the dominant narrative? What would they want to see visualized? With the works and words that the artists contribute to this exhibition and this book, they lift new possibilities towards the light. They make special what for too long was (un)observed as unimportant, make remarkable what was considered self-evident. They do that in the awareness that it can raise difficult questions sometimes or for some people.

In the preparations for the publication of this book and the opening of this exhibition, the museum worked together with artists from African, African-American, Afro-Belgian, as well as white Belgian backgrounds. Alongside these, a second important group of partners in dialogue grew: people connected with the Congolese community in Antwerp, academics from different disciplines and universities, instructors, experts, colleagues from other museums, and experienced practitioners. Very often, these conversations brought about new possibilities and insights. What constantly proved to be the case was that art, artists or the museum on their own could not in any way offer any sufficient response to all the difficult, painful, deeply rooted questions. At all times it was clear that this book and this exhibition can only be a starting point for something, contributions to a conversation that is being held far beyond the museum site.

For us, book and exhibition will constitute the starting point for a long-running conversation with these and future partners. Afterwards, many additional projects will have to follow, including projects that look at the fraught pieces in our own collection, and the museum will have to

NABESCHOUWING DOOR SARA WEYNS, DIRECTEUR MIDDELHEIMMUSEUM

van een tentoonstelling en dit boek. Gastcurator Sandrine Colard werd in dit traject onze *compagne de route*. Zij nodigde de kunstenaars uit die mee konden peilen naar de sporen van die geschiedenis, naar de weinig bewuste verankering ervan in onze dagelijkse realiteit vandaag, en naar nieuwe markeringen die we kunnen uitzetten voor de toekomst.

Sandrine introduceerde het beeld van de zwarte *flâneur*, en stelt de kunstenaars de vraag wat deze vrouw/man ziet op een wandeling over de Middelheimsite. Welke verhalen verdienen het verteld te worden, maar bleven tot nog toe buiten het dominante narratief? Wat zouden zij er verbeeld willen zien? Met de werken en woorden die de kunstenaars bijdragen aan deze tentoonstelling en dit boek, brengen ze nieuwe mogelijkheden voor het voetlicht. Ze verbijzonderen wat te lang als onbelangrijk (on)beschouwd werd, maken markant wat vanzelfsprekend geacht werd. Dat doen ze in het bewustzijn dat dit soms of voor sommigen moeilijke vragen kan opwerpen.

Bij de voorbereiding van dit boek en deze tentoonstelling werkte het museum samen met kunstenaars van zowel Afrikaanse, Afro-Amerikaanse, Afro-Belgische als wit-Belgische achtergrond. Daarnaast groeide een belangrijke tweede groep gesprekspartners: mensen verbonden met de Congolese gemeenschap in Antwerpen, academici van verschillende disciplines en universiteiten, docenten, experts, collega's van andere musea en ervaringsdeskundigen. Heel vaak brachten die gesprekken nieuwe mogelijkheden en inzichten met zich mee. Steeds bleek ook dat de kunst, de kunstenaars of het museum alleen lang niet voldoende antwoorden kunnen bieden op alle moeilijke, pijnlijke, diepgewortelde vragen. Altijd werd duidelijk dat dit boek en deze tentoonstelling enkel een aanzet kunnen zijn van iets, bijdrages aan een gesprek dat tot ver buiten de museumsite gevoerd wordt.

Voor ons vormen boek en tentoonstelling alvast de aanzet van een langlopend gesprek met deze en toekomstige partners. Later zullen nog vele projecten moeten volgen, onder andere projecten die kijken naar de beladen stukken in

succeed in clearly bridging the temporary nature of an exhibition and the long-term engagement of the collection. In addition, we notice every day the fundamental need for paying much more attention to the basic principles of inclusivity and multiperspectivity in all aspects of the organization: from the composition of the team, to the networks and blindspots of the employees, to the provisions for sharing responsibilities and for dealing with our own position transparently, consciously, and vigilantly. It does and will for a long time yet demand a sustained effort, a slow process of growing away from what we take to be self-evident, with all the unpleasant events and learning moments that such growth involves. In that way, making both this exhibition and this publication at the same time are put into perspective *and* gain more in importance.

With this afterword, therefore, I want to convey with particular emphasis the acknowledgement and gratitude of the museum team to all these partners in dialogue: They took the time and effort to make us informed, to guide us, to warn, interrogate, examine, and challenge us. With their help and contributions, the Middelheim Museum means to bring together park, collection, and public in a shared space, an open site where different perspectives can be shared in a safe way.

NABESCHOUWING DOOR SARA WEYNS, DIRECTEUR MIDDELHEIMMUSEUM

de eigen collectie, en zal het museum erin moeten slagen een duidelijke brug te slaan tussen het tijdelijke karakter van een tentoonstelling en het langetermijnengagement van de verzameling. Daarnaast merken we dagelijks de fundamentele nood aan veel meer aandacht voor de grondbeginselen van inclusiviteit en multiperspectiviteit in alle aspecten van de organisatie: van de samenstelling van het team over de netwerken en blinde vlekken van de medewerkers tot de voorzieningen om verantwoordelijkheden te delen, en transparant, bewust en omzichtig om te gaan met de eigen positie. Het is en zal nog lang een volgehouden inspanning vragen, een traag groeiproces weg van vanzelfsprekendheden, met de ongemakken en leermomenten die dat met zich meebrengt. Het maken van deze tentoonstelling en deze publicatie worden zo tegelijk gerelativeerd én ze krijgen meer gewicht.

Met dit nawoord wil ik daarom vooral nadrukkelijk de erkenning en dankbaarheid van het museumteam overbrengen aan al deze gesprekspartners: zij namen de tijd en moeite om ons te informeren, te begeleiden, te waarschuwen, te bevragen, te onderzoeken en uit te dagen. Met hun hulp en bijdragen wil het Middelheimmuseum het park, de verzameling en het publiek samenbrengen in een gedeelde ruimte, een open plek waar verschillende perspectieven op een veilige manier gedeeld kunnen worden.

About the Authors

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

Over de auteurs

Sandrine COLARD is a Belgian-Congolese curator, researcher and writer, based in New York City and Brussels. She is a doctor of African art history (Ph.D. Columbia University), and her past curatorial projects include *The Expanded Subject: New Perspectives in Photographic Portraiture from Africa* (co-curator, Wallach Art Gallery, New York, 2016); *The Way She Looks: A History of Female Gazes in African Portraiture. Photographs from The Walther Collection* (Ryerson Image Center, Toronto, 2019); and *Multiple Transmissions: Art in the Afropolitan Age* (Wiels, Brussels, 2019). In 2019, she was the artistic director of the 6th edition of the Lubumbashi Biennale in the Democratic Republic of the Congo. Currently an assistant professor of art history at Rutgers University (USA), Colard is also an international lecturer (MoMA, EHESS, Tate Modern, European Parliament, Bozar ...) and the author of multiple publications. Based on research conducted in Belgium and the DRC, her current book project examines the history of photography in the colonial Congo (1885-1960) and has been supported by several fellowships.

Sandrine COLARD is een Belgisch-Congolese curator, onderzoekster en schrijfster. Ze is doctor in de Afrikaanse kunstgeschiedenis (PhD Columbia University) en woont en werkt afwisselend in New York en Brussel. Als curator werkte ze mee aan projecten als *The Expanded Subject: New Perspectives in Photographic Portraiture from Africa* (cocurator, Wallach Art Gallery, New York, 2016); *The Way She Looks: A History of Female Gazes in African Portraiture* (met foto's uit de Walther Collectie, in het Ryerson Image Center, Toronto, 2019); *Multiple Transmissions: Art in the Afropolitan Age* (WIELS, Brussel, 2019). In 2019 was ze artistiek leider van de 6e biënnale van Lubumbashi in de Democratische Republiek Congo (DRC). Momenteel is ze assistent-professor Kunstgeschiedenis aan Rutgers University (VS). Sandrine Colard geeft wereldwijd lezingen (MoMA, EHESS, Tate Modern, Europees Parlement, Bozar...) en is auteur van meerdere publicaties. Momenteel werkt ze aan een boek rond de geschiedenis van de fotografie in het koloniale Congo (1885-1960), op basis van research in België en de DRC en met de steun van diverse fellowships.

A Professor of Anthropology at the University of Leuven, writer, film-maker and curator Filip DE BOECK has conducted extensive field research in both rural and urban communities in the Democratic Republic of Congo. Co-authored with photographer Sammy Baloji, his most recent book is *Suturing the City. Living Together in Congo's Urban Worlds* (2016). His other book publications include the acclaimed *Kinshasa. Tales of the Invisible City*, a joint book project with photographer Marie-Françoise Plissart (2004), and *Makers and Breakers. Children and Youth in Postcolonial Africa*, co-edited with Alcinda Honwana (2005). De Boeck co-curated several exhibitions such as *Kinshasa: The Imaginary City* for the ninth International Architecture Biennial in Venice (2004), and *Urban Now. City Life in Congo* for the WIELS contemporary art center in Brussels (2016). De Boeck also directed *Cemetery State* (2010), a documentary film which examines urban youth's politics of death in a Kinshasa graveyard. More recently, in 2019, the video-installation *The Tower. A Concrete Utopia* (Baloji & De Boeck 2015) was selected for the 3rd Chicago Architecture Biennial. In December 2019 De Boeck and Baloji were elected as Adriaan Gerbrands laureates by the University of Leiden, Netherlands.

Filip DE BOECK is hoogleraar Antropologie aan de KU Leuven, maar ook schrijver, filmmaker en curator. Hij heeft uitgebreid veldonderzoek verricht in zowel de landelijke als de stedelijke gemeenschappen van de Democratische Republiek Congo (DRC). Zijn meest recente boek, dat hij samen realiseerde met fotograaf Sammy Baloji, is *Suturing the City. Living Together in Congo's Urban Worlds* (2016). Andere publicaties zijn onder meer het veelgeprezen *Kinshasa. Tales of the Invisible City*, een gezamenlijk boekproject met fotograaf Marie-Françoise Plissart (2004), en *Makers and Breakers. Children and Youth in Postcolonial Africa*, in samenwerking met Alcinda Honwana (2005). Filip De Boeck was ook medecurator van verschillende tentoonstellingen zoals *Kinshasa: The Imaginary City* voor de 9de Internationale Architectuurbiënnale in Venetië (2004), en *Urban Now. City Life in Congo* (2016) voor WIELS, het centrum voor hedendaagse kunst in Brussel. De Boeck registreerde ook *Cemetery State* (2010), een documentaire film over de jongeren die op een van de oudste kerkhoven van Kinshasa leven. Recent, in 2019, werd de video-installatie *The Tower. A Concrete Utopia* (Baloji & De Boeck, 2015) geselecteerd voor de 3e Architectuurbiënnale van Chicago. In december 2019 werden De Boeck en Baloji door de Universiteit Leiden uitgeroepen tot Adriaan Gerbrands Laureaten.

Nadia Yala KISUKIDI was born in Brussels, from a Congolese (DRC) father and a Franco-Italian mother. She is Associate Professor in philosophy at Paris 8 Vincennes-Saint-Denis University, and Adjunct Director of the research center “Les logiques contemporaines de la philosophie” (LLCP). She was vice-president of the Collège International de Philosophie (2014-2016). Member of the *Critical Time* (Duke University) editorial committee, she is now, co-curator of the Yango II Biennale, Kinshasa / RDC. Nadia Yala Kisukidi is specialized in French and African philosophy. Agrégée, she taught in Switzerland, France, contributed to the creation of a “Global South” research network between Haiti, France and Colombia. She has published many books (individual or collective works) and articles in philosophy.

Sorana MUNSYA is a Congolese curator, author and psychologist based in Brussels. She wrote texts for different publications as the 12th Bamako Encounters catalogue, the catalogue of Pascale Marthine Tayou’s exhibition in Mu.ZEE (Oostende), or art publication as *HART*. She worked as the assistant of the artistic director of the 5th Lubumbashi Biennale of Contemporary Art (2017) and is part of the editorial team of the contemporary art journal *Afrikadaa* and is also a member of the eponymous collective. She co-organized many artistic events on the African continent such as the 3rd edition of the African Art Book Fair (Fiac, Art Basel) as head of publishers and worked on the exhibition entitled “Make It Yourself” at the Dakar Biennale in 2018 during the Dakar 2016 Biennale, the artist residency as well as a series of performances and exhibitions in the Medina district of Dakar. She worked in collaboration with Mu.ZEE (Oostende) on a one-year writing project on the work of the artist Pascale Marthine Tayou. In 2019 she was invited to curate an exhibition at the International Encounters of Painting in Ouagadougou.

Nadia Yala KISUKIDI werd geboren in Brussel, uit een Congolese vader en een Frans-Italiaanse moeder. Ze is maître de conférences in de filosofie aan de Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis en is adjunct-directeur van het onderzoekscentrum Les Logiques Contemporaines de la Philosophie (LLCP). Zij was ook ondervoorzitter van het Collège International de Philosophie (2014-2016). Ze is lid van het redactiecomité van *Critical Time* (Duke University) en is medecurator van de Yango II Biennale in Kinshasa (DRC). Nadia Yala Kisukidi is gespecialiseerd in de Franse en Afrikaanse filosofie. Ze gaf les in Zwitserland en Frankrijk, en lag mee aan de basis van het Global South onderzoeksnetwerk tussen Haiti, Frankrijk en Colombia. Ze heeft talloze boeken (als hoofdauteur maar ook in samenwerking met anderen) en artikelen over filosofie gepubliceerd.

Sorana MUNSYA is Congolese curator, auteur en psycholoog, met Brussel als thuisbasis. Ze schreef teksten voor verschillende publicaties, zoals de catalogus van de 12e Bamako Encounters, de catalogus van Pascale Marthine Tayou’s tentoonstelling in Mu.ZEE (Oostende) en *HART Magazine*. Ze werkte ook als assistente van de artistiek directeur van de 5de Biennale voor Hedendaagse Kunst van Lubumbashi (2017). Sorana Munhya maakt deel uit van de redactie van het tijdschrift voor hedendaagse kunst *AFRIKADAA* en is ook lid van het gelijknamige collectief. Ze was als medeorganisator verbonden aan diverse artistieke evenementen op het Afrikaanse continent, zoals de 3e editie van de African Art Book Fair (Fiac, Art Basel) als publicatieverantwoordelijke. Ze werkte eveneens mee aan de tentoonstelling *Make It Yourself* (Biennale van Dakar, 2018). Tijdens de Biennale van Dakar in 2016 organiseerde ze de kunstenaarsresidenties, en een reeks performances en tentoonstellingen in de medina-wijk van Dakar. Ze werkte samen met Mu.ZEE (Oostende) aan een éénjarig schrijfproject over het werk van Pascale Marthine Tayou. In 2019 werd ze uitgenodigd om een tentoonstelling te cureren tijdens de International Encounters of Painting in Ouagadougou (Burkina Faso).

Léonard PONGO is a photographer and visual artist. His long-term project “The Uncanny” has earned him several international awards and world-wide recognition. Pongo’s work has been published worldwide and featured in numerous exhibitions including the recent IncarNations at the Bozar Center for Fine Arts curated by Kendell Geers & Sindika Dokolo and The 3rd Beijing Photo Biennial at CAFA Art Museum. He was chosen as one of PDN’s 30 New and Emerging Photographers to Watch in 2016, is a recipient of the Visura Grant 2017, the Getty Reportage Grant 2018 and participated in the Joop Swart Masterclass 2018. “Primordial Earth”, his latest project, was shown at the Lubumbashi Biennale and at the Recontres de Bamako where it was awarded the “Prix de l’OIF”. His work is also part of institutional and private collections. His career is shared between his long term projects in Congo DR, teaching and assignment work. He is based between Brussels and Kinshasa.

Bas DE ROO was awarded his Ph.D. from Ghent University with a dissertation on the political/economic history of the Congo Free State and the early Belgian Congo (1885-1914). Afterward he was a researcher and instructor at the universities in Ghent, Leipzig, and Antwerp. Currently he is working as a researcher at Geheugen Collectief (Memory Collective), an organization that conducts historical research and translates the results into end products suitable for a general audience (exhibitions, publications, apps, walking tours, educational projects, etc). Even at Geheugen Collectief, Belgian colonial history is never that far away. In that regard, for instance, Bas De Roo has worked or is working, among other things, on projects about: the history of the Antwerp Zoo; the shipping firm Compagnie Maritime Belge; the Zusters van Liefde van Jezus en Maria (Sisters of Charity of Jesus and Mary, a Roman Catholic cloistered religious order founded in Ghent); and colonial monuments in Antwerp. In addition, he contributed to the *Historia* series from Belgian news magazine *Knack*, writing about the history of Congo. Bas De Roo has also collaborated on the “Kinderen van de kolonie” (Kids from the Colony), a television series broadcasted by the Belgian channel Canvas.

Léonard PONGO is fotograaf en beeldend kunstenaar. Met zijn langetermijnproject *The Uncanny* behaalde hij verschillende internationale prijzen en verwierf hij een wereldwijde erkenning. Pongo’s werk is wereldwijd gepubliceerd en was al te zien in talrijke tentoonstellingen, waaronder recent *IncarNations* in BOZAR (curator Kendell Geers & Sindika Dokolo) en de 3de Biënnale voor Fotografie van Beijing in het kunstmuseum CAFA. In 2016 werd gekozen als een van de dertig New and Emerging Photographers van PDN (Photo District News). Hij ontving ook een Visura Grant (2017) en een Getty Reportage Grant (2018), en hij nam deel aan de Joop Swart Masterclass (2018). *Primordial Earth*, zijn laatste project, was te zien op de Biënnale van Lubumbashi en tijdens de Recontres de Bamako, waar het werd bekroond met de Prix de l’OIF (Organisation Internationale de la Francophonie). Zijn werk maakt deel uit van institutionele en particuliere collecties. Hij verdeelt zijn tijd tussen langetermijnprojecten in de Democratische Republiek Congo, het onderwijs en diverse opdrachtwerken. Hij is werkzaam in Brussel en Kinshasa.

Bas DE ROO doceerde aan de Universiteit Gent over de politiek-economische geschiedenis van Congo-Vrijstaat en het vroege Belgisch Congo (1885-1914). Nadien deed hij onderzoek en gaf hij les over de koloniale geschiedenis en zijn erfenissen aan de universiteiten van Gent, Leipzig en Antwerpen. Momenteel werkt hij als onderzoeker bij Geheugen Collectief, een projectbureau dat historisch onderzoek doet en dat op een publieksvriendelijke manier presenteert via tentoonstellingen, boeken, apps enzovoort. Ook bij Geheugen Collectief is de Belgische koloniale geschiedenis nooit ver weg. Zo werkt(e) Bas De Roo onder meer mee aan projecten over de geschiedenis van de Zoo van Antwerpen, de Compagnie Maritime Belge (CMB), de Zusters van Liefde van Jezus en Maria en koloniale monumenten in Antwerpen, en schreef hij mee aan een *Knack Historia* over de geschiedenis van Congo. Bas De Roo werkte ook achter de schermen mee aan de Canvas-reeks *Kinderen van de kolonie*.

Colophon

This publication has been issued on the occasion of the exhibition *Congoville*, Middelheim Museum, Antwerp, Belgium (29 May 2021 – 3 October 2021)

Very special thanks to the artists Sammy Baloji, Bodys Isek Kingelez, Maurice Mbikayi, Jean Katambayi, KinAct Collective, Simone Leigh, Hank Willis Thomas, Zahia Rahmani, Ibrahim Mahama, Ângela Ferreira, Kapwani Kiwanga, Sven Augustijnen, Pascale Marthine Tayou, Elisabetta Benassi, Pélagie Gbaguidi.

COPYRIGHT & PERMISSIONS

The artists and Galleria Continua, Maruani Mercier Gallery, White Cube, Cinematek (Royal Belgian Film Archive), The Sindika Dokolo Collection, Magazzino Roma, Collection Fabre, Galila's Collection, Officine dell'Imagine Milan, Zaklina Petrovic, Coll. Musée International des Arts Modestes (MIAM) Sète, Collection S.M.A.K. (Municipal Museum for Contemporary Art) Ghent, INHA Paris, KMMA (Royal Museum for Central Africa) Tervuren.

ACKNOWLEDGMENTS

The exhibition and the accompanying book were made possible thanks to the enthusiasm, dedication, and support of countless coworkers and colleagues. The Middelheim Museum thanks Nabilla Ait Daoud, Vice Mayor for Culture, City of Antwerp, and her staff; the volunteers, interns, guides, and heritage guards for the City of Antwerp; and everyone who was involved directly or indirectly in making the exhibition and the book possible.

TEAM MIDDELHEIM MUSEUM: Mohamed Ach-Chak, Sven Aertgeerts, Saniye Baleci, Philip Barbaix, Lucie Bausart, Francine Bettens, Robbin Bodinot, Thomas Boeykens, Pieter Boons, Tanya Bourgeois, Koen Boyden, Ian Coomans, Etienne Dams, Werner De Meester, Jasper De Ridder, Sabine De Wolf, Pieter Der Kinderen, Johan Delcroix, Jim Ghasi, Bouchra Haddaouate, Patrick Heyrman, Ama Korentang-Kumi, Simon Lambrecht, Manou Laureysen, Rafaëlle Lelièvre, Elke Lotens, Mohammad Madadi, Filip Maes, Veerle Meul, Marc Nouwync, Svetlana Rogiers, Erik Rombaut, Frank Rubbens, Samuel Saelemakers, Ali Salaam, Eric Servais, Danny Sluys, Greet Stappaerts, Peter Smekens, Bruno Snelders, Luc Surmont, Sam Tiest, Thibaud Van Agtmael, Jef Van Beurden, Lise Van Camp, Inge Van Den Brande, Wendy Van Eyck, Yannick Van Gestel, Els Van Heurck, Victor Vandyck, Marina Verhoeven, Theo Verschooten, Marc Verschuere, Toon Waroux, Sara Weyns, Werner Wuyts, Floor Wyns, Mohammad Yousouf Madadi.

SPECIAL THANKS, too, to the lenders; the referees of the essays; SB BOF Decor Atelier; Green Department, City of Antwerp; Preservation and Management, Antwerp Heritage Institutions; University of Antwerp; MAS (Museum aan de Stroom) & Els De Palmenaer, Thomas Hendriks, Pascale Obolo and all collaborators to the public program: Yao Issifou, Sarah Agyemang, Omar Ba, Lies Busselen, Judith Elseviers, Ruth Felter, Billy Kalonji, Stef Mabo, Benedicte Moussa, Steve Nzitunga, Souleymane Ouattara, Acces Global vzw, Mirandolo, Sérine Mekoun, Kabeya Bitshilualua, Primrose Ntumba.

For the acquisition of works for the collection, the Middelheim Museum enjoys the support of the Middelheim Promotors in addition to: Ackermans & van Haaren; Argo Law; Art Secure by Vanbreda Risk & Benefits; BASF; BNP Paribas Fortis; bold architecten; CMB (Compagnie Maritime Belge); Cordeel; Delen Private Bank; Deloitte; DEME; Grant Thornton; Hubo; inno.com; KBC; Laurius; Leasinvest Real Estate; L.I.F.E.; Mathieu Gijbels; Pamica; Port of Antwerp; SipWell; Soudal.

EXHIBITION

Curator: Sandrine Colard
Exhibition team: Pieter Boons, Ian Coomans & Louis Van Broekhoven
Middelheim Museum
Middelheimlaan 61
2020 Antwerp — Belgium
Tel. +32 3 288 33 60
middelheimmuseum@stad.antwerpen.be
www.middelheimmuseum.be

PUBLICATION

Editorial direction: Pieter Boons, in collaboration with Sandrine Colard and Veerle De Laet
Photography: Léonard Pongo, unless otherwise stated
Graphic design: La Villa Hermosa, Brussels
Authors: Nabilla Ait Daoud, Herman Van Goethem, Pieter Boons, Sandrine Colard, Filip De Boeck, Yala Kisikudi, Sorana Munsya & Léonard Pongo, Bas De Roo, Sara Weyns
Translation & copy-editing Dutch/English edition: Mark Van Steenkiste (D), John Eyck (E), Anne Losq (F)
Translation & copy-editing French edition: Anne-Laure Vignaux

© 2021 by Leuven University Press / Presses Universitaires de Louvain / Universitaire Pers Leuven.

Minderbroedersstraat 4, B-3000 Leuven (Belgium).

All rights reserved. Except in those cases expressly determined by law, no part of this publication may be multiplied, saved in an automated datafile or made public in any way whatsoever without the express prior written consent of the publishers.

ISBN 978 94 6270 236 3 (hardcover)
eISBN 978 94 6166 394 8 (Dutch/English)
eISBN 978 94 6166 395 5 (French)
<https://doi.org/10.11116/9789461663948>
D / 2021 / 1869 / 4
NUR: 644

The free e-book (Dutch/English) is published with the support of the KU Leuven Fair Fund for Open Access.



middelheim
museum



Vlaanderen
verbeelding werkt

