

Filip De Boeck

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

Congoville–Putuville:
voorbij de spiegel-
beelden 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.” (1971: 324) As Said reminds us, Gramsci considered it therefore to be “imperative at the outset to compile such an inventory” (1979: 25), 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



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.’ (Gramsci 1971, 324). Said herinnert er ons aan dat Gramsci het om die reden ‘noodzakelijk [vond] om van in het begin een dergelijke inventaris op te maken’ (Said 1979, 25). 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

house where I spent the first three years of my life. I 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. 1) 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



FIG. 1, P.??

inventaris van mijn persoonlijke *Congoville* ligt toevallig slechts 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. 1) 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.

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

FIG. 1, P.??

existed as such in precolonial Congo, but which was conjured 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 Tippu 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 Ibrahima 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

van de koloniale ideologie en mythologie van Leopold. Volgens deze ideologische constructie vond de koloniale dynamiek, die in beweging gezet was door koning Leopold II en die heel Congo overspoelde in de laatste decennia van de negentiende eeuw, haar legitimatie in een beschavingscampagne en humanitaire strijd tegen 'Arabische' slavenhandelaars zoals de legendarische Tippu Tip. Het hoogtepunt daarvan was de *Campagne arabe* of Congolese-Arabische oorlog van 1892-1895. De fake adobestijl (in kleisteen) van het Afrikaanse Dorp van 1930 was een verzonnen en denkbeeldig architecturaal memento aan deze periode. Zoals in het werk van de Ghanese kunstenaar Ibrahima 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

itself and of the colonial subjects, whose agency was being muted 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 Bhabha (1994) 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 (Mudimbe 1988), which the mirror of colonialism has continued to contort long after the formal Belgian colonization came to an end and the "Suns of Independence" (Kourouma 1970) 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

agency. (Zoals de werken van Zahia Rahmani op basis van anti-koloniale 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) 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 geasimileerd, denkbeeldig en – met de woorden van de Congolese filosoof Mudimbe – 'uitgevonden' Afrika (Mudimbe 1988). 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' (Kourouma 1968) over Congo was beginnen 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,

as elsewhere, invent the mirroring image of *Putuville*.^{01,02} If Africa, in the metropole as on the African continent itself, was 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” (Hunt 2016) 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.⁰³ 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 cosmopoli-

01 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: 13-61.

02 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. Led by Diogo Cao, Portuguese sailors and explorers were the first Europeans to explore the Congo River at the end of the 15th century.

03 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?

in Congo en elders, het spiegelbeeld *Putuville*.^{01,02} Afrika werd voortdurend ‘verzonnen’ en gereconstrueerd – door de metro-pool maar ook op het Afrikaanse continent zelf – via een Europese spiegeling. Maar die koloniale reflectie werd op haar beurt bij de (post)koloniale bevolking beantwoord met een Europees spiegelbeeld. Antikoloniale protesten, opstanden en revoltes, maar ook meer verdoken vormen van verzet waren onlosmakelijk verbonden met de onstabiele en ‘nervuze toestand’ (Hunt 2016) 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 paradisijselijk wonderland waar het makkelijk en rijkelijk leven is. Ook dat is een illustratie van de niet-aflatende en soevereine kracht van de koloniale spiegel.⁰³ 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

01 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, 13-61.

02 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.

03 Onvermijdelijk maken deze sporen onlosmakelijk deel uit van de persoonlijke dimensie in de inventaris waar Gramsci en Said toe opriepen. 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?

tan, opening up dreams of accessing an idealized Europe in Technicolor. Seemingly unhindered by the economic and political 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. 2)

FIG.2, P.??



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 (cf. De Boeck 2012).

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 colo-

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’, kuiert de Sapeur in zijn designkledij over de Champs Élysées van Parijs. (fig. 2)

FIG.2, P.??

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 (zie De Boeck 2012).

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

nial administration tried hard to build the kind of ‘model colony’ it had already staged in the 1930 Antwerp World 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. 3) Completed in 1946, and soon to be followed by other, even more impressive high-rise buildings of tropical modernist signature (see Lagae 2002), 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.⁰⁴ Perhaps not surprisingly, after independence, the Mobutist state copied this model and constructed another skyscraper, the Sozacom

⁰⁴ 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.

FIG. 3, P.??



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. 3) De toren was klaar in 1946 en was met zijn tien verdiepingen de eerste wolkenkrabber van Centraal Afrika. Al snel volgden er nog andere torengedebouwen met een tropische modernistische inslag (zie Lagae 2002). Naar verluidt was de Forescom-toren een bron van fierheid voor zowel kolonisatoren als gekoloniseerden. Voor de eersten verzinnebeelde 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. Misschien is het daarom ook niet verwonderlijk dat het Mobu-

FIG. 3, P.??

Tower, alongside the colonial Forescom Tower. Higher and more imposing than its colonial predecessor, it became the city's new 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 (see De Boeck 2011). 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 (De Boeck 2018). As its name suggests, the skyscraper here represents the kind of specular modernity and powerful political theatricality of "modernization as spectacle" (Bloom, Miescher, and Manuh 2014) 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 2006.⁰⁵ (fig. 4)

FIG.4, P.??



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

tu-regime na de onafhankelijkheid dit model kopieerde en ook een toren bouwde, de Sozacom-toren, op een steenworp van de Forescom-toren. Die nieuwe toren was hoger en nog imposanter dan zijn koloniale voorganger en werd een nieuw baken voor de stad, een symbool voor de overwinning van het Zaïrese nationalisme op het Belgische kolonialisme.⁰⁴

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 (zie De Boeck 2011). 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 (De Boeck 2018). Zoals de naam suggereert vertegenwoordigt het gebouw een soort van spectaculaire moderniteit en een krachtige politieke theatraalsering van modernisering als een haast onirisch schouwspel (zie Bloom, Miescher en Manu 2014). Daardoor wordt het beeld gecreëerd van een 'neoliberaale stad' in volle ontwikkeling, een denkbeeld dat kenmerkend is voor alle stadsvernieuwingenplannen van de overheid sinds de verkiezing van Kabila in 2006.⁰⁵ (fig. 4)

FIG.4, P.??

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

05 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.

04 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 wachttorens denken, 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.

05 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.

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 and often remain in the dark.⁰⁶

The same continuing fascination marks the work of Kinshasa based artists such as Kingelez Bodys Isek, 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. 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

⁰⁶ 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.

herneming van het koloniale erfgoed en oude modellen uit de metropool 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.⁰⁶ Diezelfde fascinatie kenmerkt ook het werk van kunstenaars als Kingelez Bodys Isek. 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. 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

⁰⁶ 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 infrastructuurele gebreken die zozeer deel uitmaken van het dagelijkse stadsleven in Congo: zijn *Afrolampe* straalt dan ook eerder duisternis uit dan licht.

worlds consist of the garbage piles that urban authorities ceased to collect a long time ago. Similarly, the upward verticality of the modern city is often transformed into a downward “vertical noir” (Graham 2016), 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

en de realiteit van een doordeweeks leven in de schaduw van (post)koloniale torengebouwen. Die realiteit verbrijzelt de belofes 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’ (Graham 2016): 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

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 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. (1998: 61-62; *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

om hun vaak precaire overleven in de stad te omschrijven. In de 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. (Labou Tansi 1998, 61-62)

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

well described by Mwanza Mujila in his novel *Tram 83* (Mwanza Mujila 2015). *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 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. (1996: 156)

What Lefebvre touches upon here is the danger of understanding hole, chasm, and void solely in terms of incompleteness and "deconstruction". Indeed, discourses

verdwijnen. 'Gat' is een metafoor om alle schimmige deals te omschrijven waar stedelingen moeten op terugvallen om de 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 (Mwanza Mujila, 2014). *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 destructureering van de stad maakt duidelijk hoe diep een fenomeen als sociale en culturele desintegratie

of holes may become problematic in their suggestion that urban existence is only defined by depletion, as if these holes “were not, themselves, productive in any sense besides the depletive” (Walker, 2014: 31). 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” (Stewart 1996: 158) 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* (2016), 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

kan gaan. Beschouwd als een geheel ziet deze samenleving zichzelf als *lacuneus*. Tussen de subsystemen en 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.’ (Lefebvre 2009, 105).

Wat Lefebvre hier aanstipt is het gevaar om gat, holte, kloof en leemte alleen te interpreteren als onvolledigheid en ‘destruc-turering’. 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 (Walker 2014, 31). 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 hiaat (Stewart 1996, 158) 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

FIG. 5, p.??



kind of urban environment that Congo's cities offer—into a possibility, a something else, a surplus. (fig. 5) Differently put, the zero or void of a situation is the suture to its own being: The void itself is “subtractive suture to being” (Badiou 2005: 66), and the zero number is “the suturing stand-in for the lack” (Miller 2012: 99). 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.” (2014: 76)

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

‘het licht te laten schijnen in het gat’ (*illuminer le trou*), zoals de *Kinois* zeggen, en hoe deze dynamische en voortdurende veranderende stadsbiotoop naar zijn hand te zetten. Op die manier kan er toch nog vaak een alternatieve en productieve betekenis gelezen worden in de zwarte zwaarte van de stad.

Het Congolese postkoloniale stadsuniversum, wordt ook een soort hecht draad – een sluiting, verbinding, zoom. In *Suturing the City* (2016) 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. 5) Anders gezegd, het nulpunt of de leemte van een bepaalde situatie vormt zijn eigen hecht-punt: de leemte wordt zo een ‘subtractieve hechting voor het zijn’ (Badiou 2005, 66), en het nulgetal is ‘de verbindende vervanger voor het tekort’ (Miller 2012, 99). 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.’ (Mbembe 2014, 76)



FIG. 5, p.??

art to bring to the realization of urban society its long meditation on life as drama and pleasure. (...) 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. (1996: 156-157)

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 (cf. Kiripi Katembo 2015), 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".⁰⁷

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 2017.⁰⁸ (fig. 6) Sit-

⁰⁷ As quoted by Joseph Neshvatal in the online publication *Hyperallergic* of 9 August 2015: "Photographer Kiripi Katembo, Master of Reflection, Dies at 36" (<https://hyperallergic.com/228619/photographer-kiripi-katembo-master-of-reflection-dies-at-36/>).

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, vooruitzicht 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 zwaartekracht van het gat zelf, de niet-bewoonbaarheid van de stedelijke omgeving, hen daarin voortstuwt om dat te doen?

'Mind the Gap': artistieke ingrepen in de postkolonie

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

[...] *Kunst* levert een bijdrage aan de realisatie van de stedelijke samenleving door in een langdurige beschouwing het leven voor te stellen als drama en plezier. (...) Zo maken ook de wetenschap van de stad, de kunst en kunstgeschiedenis deel uit van een beschouwing over stedelijkheid die de beeldtaal ervan efficiënt wil maken. (Lefebvre 2009, 106).

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.

FIG. 6, p.??



ting in the middle of the avenue on a 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 (Lefebvre 1996: 156), 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

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 (zie Kiripi Katembo 2015). Het is een uitnodiging aan de *Kinois* om stil te staan bij hun eigen samenleving en om hun eigen levensomstandigheden te midden 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.'⁰⁷

De straat performances van KinAct Collectief 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 straat performance op een van de zwaar gehavende centrale lanen van de hoofdstad.⁰⁸ (fig. 6) 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.

FIG. 6, p.??

08 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 (<https://www.facebook.com/1283861987/videos/10213958501138326/>).

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

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

way to ‘illuminate’ the dark matter that still lies dormant 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.

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

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 (Lefebvre 1996, 156). 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 een nieuw vocabularium om de holle retoriek van institutionele ontwikkeling die de staat hanteert, te omzeilen. In plaats daarvan leggen ze de klemtoon op de mogelijkheid tot actie en opwaartse hechting die het gat biedt, van de grond af.

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

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

References / Literatuurverwijzing

- BADIOU, Alain, 2005. *Being and Event*. New York: Continuum.
- BHABHA, Homi K., 1994. *The Location of Culture*. London / New York: Routledge.
- BLOOM, Peter J., Stephen Miescher, and Takyiwaa Manuh. 2014. *Modernization as Spectacle in Africa*. Bloomington: Indiana University Press.
- DE BOECK, Filip, 2011. "The Modern Titanic: Urban Planning and Everyday Life in Kinshasa", *The Salon* (Johannesburg Workshop in Theory and Criticism), 4: 73-82.
- DE BOECK, Filip, 2012. "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. Pp. 59-85.
- DE BOECK, Filip, 2018. "Future City. Congo's Urban Worlds in the Age of the Global City", in: Dominique Malaquais (ed.), *Kinshasa Chronicles*. Editions de l'œil / MIAM, 2018. Pp. 300-307.
- DE BOECK, Filip, and Marie-Françoise Plissart, 2004. *Kinshasa. Tales of the Invisible City*. Ghent / Tervuren: Ludion / Royal Museum for Central Africa.
- DE BOECK, Filip, and Sammy Baloji, 2016. *Suturing the City. Living Together in Congo's Urban Worlds*. London: Autograph ABP.
- DEVISCH, René, 1995. "Frenzy, Violence, and Ethical Renewal in Kinshasa", *Public Culture* 7 (3): 593-629.
- GRAHAM, Stephen, 2016. "Vertical Noir. Histories of the Future in Urban Science-Fiction", *City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action* 20 (3): 389-406.
- GRAMSCI, Antonio, 1971. *Selections from the Prison Notebooks*. London: Lawrence and Wishart.
- HUNT, Nancy Rose, 2016. *A Nervous State. Violence, Remedies, and Reverie in Colonial Congo*. Durham, NC: Duke University Press.
- KIRIPI Katembo, 2015. *Transit-RDC*. Brussels: Africalia/ Stichting Kunstboek.
- KOUROUMA, Ahmadou, 1970 [1968]. *Les soleils des indépendances*. Paris: Editions du Seuil.
- KOUROUMA, Ahmadou, 1970 [1968]. *De brandende zon van de onafhankelijkheid*. Haarlem: In de Knipscheer.
- LABOU TANSI, Sony, 1998. *Théâtre 3. Monologue d'or et noces d'argent / Le trou*. Carnières-Morlanwelz: Lansman Editions.
- LAGAE, Johan, 2002. *Kongo zoals het is. Drie architectuurverhalen uit de Belgische koloniatiegeschiedenis (1920-1960)*. Ghent: University of Ghent (doctoral dissertation).
- LEFEBVRE, Henri, 2009 [1968]. *Le droit à la ville*. Paris: Editions Economica.
- LEFEBVRE, Henri, 1996. *Writings on Cities*. Translated and Edited by Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas. Oxford: Blackwell.
- MBEMBE, Achille, 2014. "The Zero World. Materials and the Machine", in: Sammy Baloji, *Mémoire/Kolwezi*. Brussels: Africalia. Pp. 73-79.
- MILLER, Jacques-Alain, (2012 [1966]). "Suture (elements of the logic of the signifier)", in: P. Hallward & K. Peden (eds.), *Concept and Form. Volume One. Key Texts from the Cahiers pour L'Analyse*. London / New York: Verso. Pp. 91-101.
- MUDIMBE, V.Y., 1988. *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. London / Bloomington, IN: James Currey / Indiana University Press.
- MWANZA MUJILA, Fiston, 2014. *Tram 83*. Paris: Editions Métailé.
- MWANZA MUJILA, Fiston, 2015. *Tram 83*. Victoria, Australia / London: Scribe Publications.
- SAID, Edward, 1979 [1978]. *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- STEWART, Kathleen, 1996. *A Space on the Side of the Road. Cultural Poetics in an 'Other' America*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- WALKER, Joshua, 2014. *The Ends of Extraction: Diamonds, Value, and Reproduction in Democratic Republic of Congo*. Chicago: University of Chicago (unpublished doctoral dissertation).