

Sammy Baloji

Other Tales



Lundskonsthall

Kunsthal Aarhus

Sammy Baloji

Other Tales

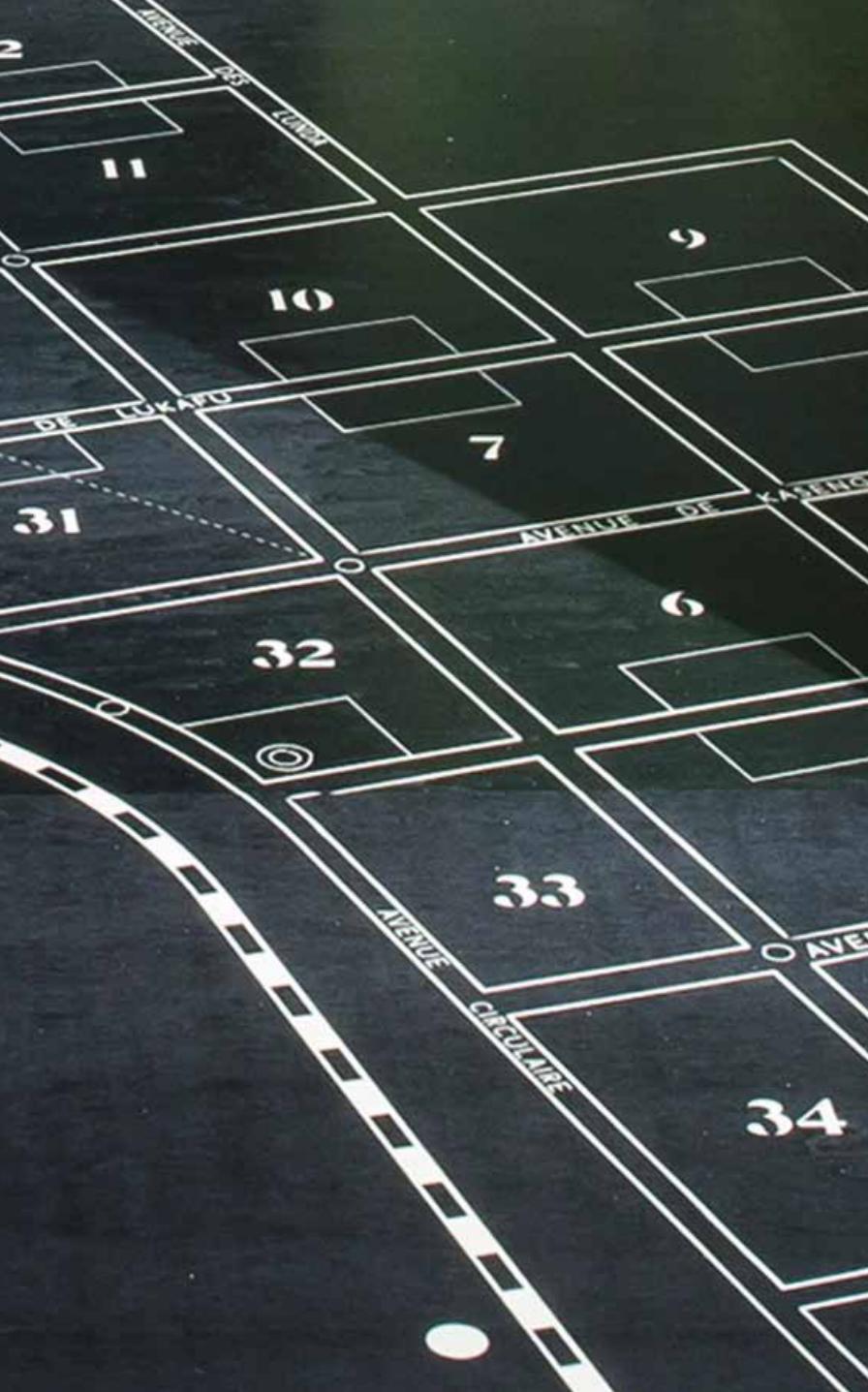
Curated by
Matteo Lucchetti

Lunds konsthall
14 February – 24 May 2020

Kunsthal Aarhus
19 June – 25 October 2020

Lundskonsthall

Kunsthal Aarhus



Contents

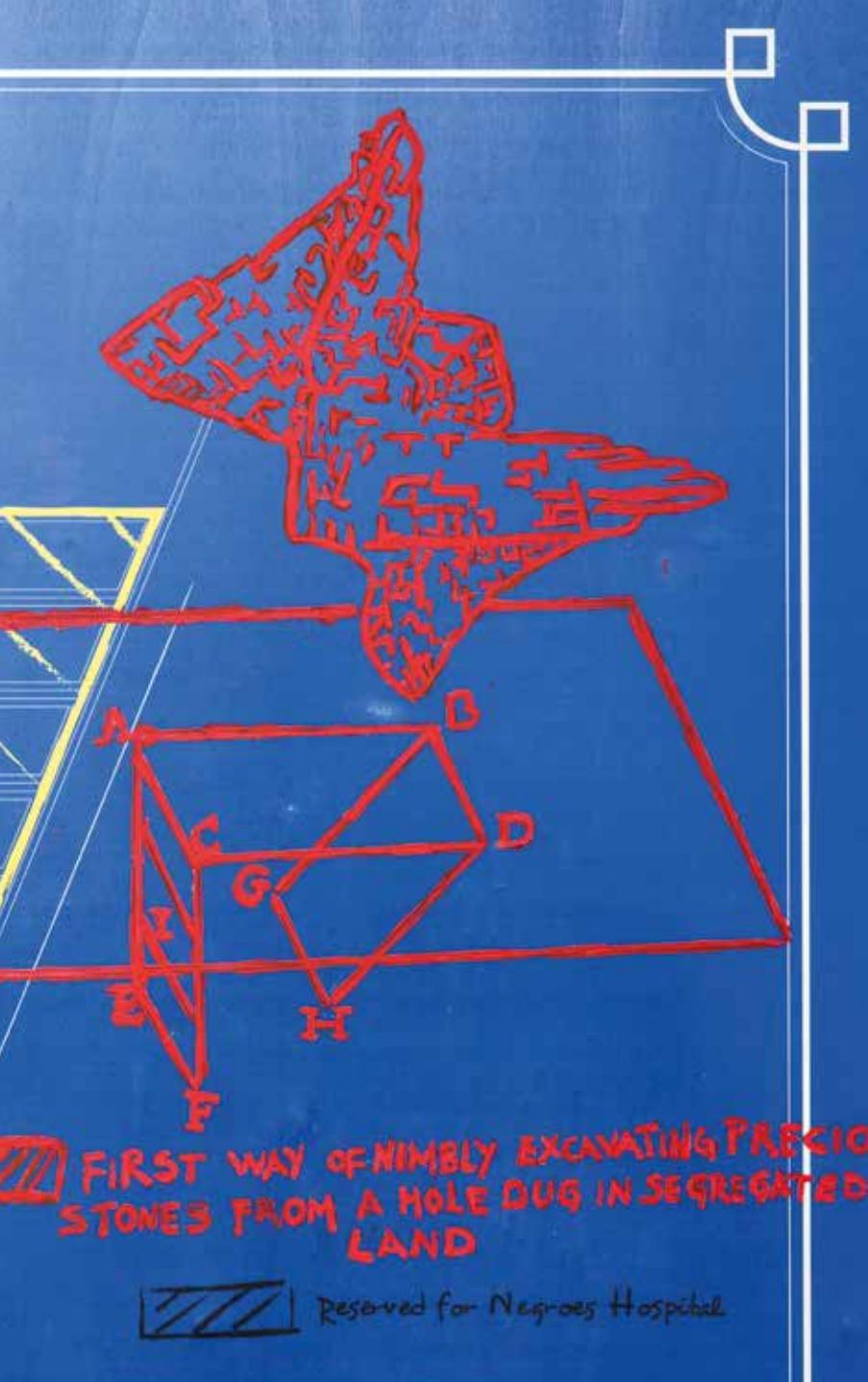
- 8 **Preface**
Jacob Fabricius, Åsa Nacking
- 14 **Sammy Baloji: Other Tales**
Matteo Lucchetti
- 90 **Works in the Exhibition**
- 132 **Libretto for *Chura na nyoka* (The Toad and the Snake)**
Joseph Kiwele
- 156 **Making and Shaping a Divided City: Notes on the Construction of Lubumbashi's First Planned 'Native Town', *Commune Kamalondo*, 1919–29**
Johan Lagae, Sofie Boonen
- 216 **Short Biographies of the Artist and the Curator**

Innehåll

10	Förord Jacob Fabricius, Åsa Nacking
40	Sammy Baloji: Andra berättelser Matteo Lucchetti
90	Verk i utställningen
140	Libretto för <i>Chura na nyoka</i> (Paddan och Ormen) Joseph Kiwele
178	Att skapa och forma en delad stad. Lubumbashis första planlagda ”infödingsstad” <i>Commune Kamalondo</i> 1919–29 Johan Lagae, Sofie Boonen
216	Kortfattade biografier för konstnären och kuratorn

Indhold

12	Forord Jacob Fabricius, Åsa Nacking
64	Sammy Baloji: Andre fortællinger Matteo Lucchetti
90	Værker i udstillingen
148	Libretto til <i>Chura na nyoka</i> (Tudsen og Slangen) Joseph Kiwele
196	At skabe og forme en opdelt by: Om den første ”bydel for indfødte” i Lubumbashi, <i>Commune Kamalondo</i>, 1919–29 Johan Lagae, Sofie Boonen
216	Kort kunstner- og kuratorbiografi



Preface

Jacob Fabricius
Kunsthal Aarhus

Åsa Nacking
Lunds konsthall

Preface

Sammy Baloji (born in 1978) is a Congolese artist working in Lubumbashi, Democratic Republic of the Congo, and Brussels, Belgium.

His artistic practice makes visible the effects of colonialism and departs, to a large extent, from the history and stories of Katanga, his own region of origin. For the exhibition ‘Other Tales’ Baloji has worked with sculpture, installation, photographic collage and film, all put together from archival material. The works address architectural and industrial cultural heritage, connecting it to our time.

For Baloji, one way of achieving this is to focus on artefacts from various collections around the world, investigating how they ended up there and how they are presented today. To be able to demonstrate the complexity and difficulty of finding the facts and correctly evaluating a historical and partly fragmented material, he has used the language of the map: abstract but at the same time definitive. The exhibition offers clarification of some events, even if their meaning may perhaps never be comprehensively communicated.

Baloji doesn’t have a nostalgic relationship with history. He takes an interest in what has happened, so that he can understand how things work today, how the colonial heritage conditions

the present, how trade and the economy fit together and how colonialism has, in fact, been replaced by global capitalism – which in many ways is the same thing. In some cases the oppressors have changed but the injustices continue. Baloji’s work becomes testimony of how this is happening.

The exhibition is a collaboration between Kunsthall Aarhus and Lunds konsthall. We warmly thank Sammy Baloji for the opportunity to show his highly topical and relevant oeuvre. We also warmly thank the exhibition’s curator, Matteo Lucchetti, for his extraordinarily good insight and strong engagement. We also thank Baloji’s collaborator Estelle Lecaille at Twenty Nine Studio in Brussels, scenographer Jean-Christophe Lanquetin, designer Paolo Prossen, Josien Pieterse and Cas Bool at Framer Framed in Amsterdam and Galerie Imane Farès in Paris for their valuable support. Finally we thank all the lenders, whose generosity have made this exhibition possible, not least

Förord

Sammy Baloji (f. 1978) är en kongolesisk konstnär verksam i Lubumbashi, Demokratiska republiken Kongo, och i Bryssel, Belgien.

Hans konstnärskap är ett synliggörande av kolonialismens verkningar och tar till stor del avstamp i historien och historierna kring Katanga, den region han själv kommer från. För utställningen *Andra berättelser* har Baloji arbetat med skulptur, installation, fotografiska collage och film som satts samman av arkivmaterial. Verken behandlar ett arkitektoniskt och industriellt kulturarv och kopplar det till vår tid.

Som ett led i detta lyfter Baloji fram föremål ur olika samlingar runt om i världen och undersöker hur de hamnat där och hur de presenteras idag. För att kunna visa komplexiteten och svårigheten att få fram fakta och rätt värdera ett historiskt, till viss del fragmentariskt, material har han använt sig av kartans abstrakta men samtidigt fastställande språk. Ett klarläggande av skeenden presenteras i utställningen, men deras fulla innehörd kan kanske aldrig kommunlicerats.

Balojis förhållande till historien är inte nostalgiskt. Han intresserar sig för vad som har hänt för att kunna förstå hur saker och ting fungerar idag, hur det koloniala arvet präglar nutiden, hur handel och

ekonomi hänger ihop och hur kolonialismen ersatts av den globala kapitalismen, och att det i mångt och mycket är samma sak. Det handlar om ekonomisk, kulturell, språklig och medial kontroll som möjliggör fortsatt exploatering av de forna kolonierna. I vissa fall har förtryckarna bytts ut medan oräffärdigheterna fortgår. Balojis konst blir ett vittnesmål om hur detta sker.

Utställningen är ett samarbete mellan Kunsthall Aarhus och Lunds konsthall. Ett varmt tack till Sammy Baloji för att vi fått möjlighet att visa hans högst angelägna och aktuella konstnärskap. Stort tack också till kurator Matteo Lucchetti för hans utomordentligt goda insikter och starka engagemang. Dessutom vill vi tacka Balojis samarbetspartner Estelle Lecaille vid Twenty Nine Studio i Bryssel, scenografen Jean-Christophe Lanquetin, formgivaren Paolo Prossen, Josien Pieterse and Cas Bool vid Framer Framed i Amsterdam, och Galerie Imane Farès i Paris för deras värdefulla stöd. Till slut vill vi tacka alla långivare vars generösa utlån av konstverk möjliggjort denna utställning, inte minst Statens historiska museer och Etnografiska museet/Världskulturmuseerna i Stockholm.

Forord

Sammy Baloji (f. 1978) er en congolesisk kunstner, der bor og arbejder i Lubumbashi, Den Demokratiske Republik Congo og Bruxelles, Belgien.

I sin kunstneriske praksis synliggør Baloji kolonialismens indvirkning på verden, idet han i vid udstrækning tager udgangspunkt i historien og fortællingerne om Katanga, hvor han selv stammer fra. Til udstillingen *Other Tales* har Baloji arbejdet med skulptur, installation, fotografiske collager og film, alt sammen på grundlag af forskelligt arkivmateriale. Værkerne beskæftiger sig med vores arkitektoniske og industrielle kulturarv og bygger bro mellem denne arv og vores nutid.

I denne sammenhæng består ét af Balojis greb i at fokusere på genstande fra forskellige samlinger over hele verden og undersøge, hvordan de endte dér, og hvordan de præsenteres i dag. For at vise, hvor vanskeligt det er at finde egentlige fakta og komme frem til en korrekt vurdering af et komplekst historisk og delvist fragmenteret materiale, har han brugt kortet som udtryk: et sprog, der dels er abstrakt, men samtidig definitivt. Udstillingen stræber således efter at afklare en række forhold og begivenheder, også selvom det måske ikke lader sig gøre at formidle deres betydning på helt fyldestgørende vis.

Baloji har ikke et nostalgisk forhold til historien. Hans interesse i fortiden bunder i et ønske om at forstå, hvordan tingene fungerer i dag, hvordan kolonitidens arv har formet og præget nutiden, hvordan handel og økonomi hænger sammen, og hvordan kolonialismen reelt er blevet erstattet af en global kapitalisme, som på mange måder kan komme ud på det samme. I nogle tilfælde er undertrykkerne blevet skiftet ud, men uretfærdighederne fortsætter. Balojis værker bliver vidnesbyrd om disse forhold.

Udstillingen er skabt i samarbejde mellem Kunsthall Aarhus og Lunds konsthall. Vi vil her rette en varm tak til Sammy Baloji for at give os mulighed for at fremvise hans højaktuelle og dybt relevante oeuvre. En varm tak skal også rettes til udstillingens kurator, Matteo Lucchetti, for hans ekstraordinære indsigt og stærke engagement. Vi takker også Balojis samarbejdspartner Estelle Lecaille fra Twenty Nine Studio i Bruxelles, scenograf Jean-Christophe Lanquetin, designer Paolo Prossen, Josien Pieterse og Cas Bool fra Framer Framed i Amsterdam og Galerie Imane Farès i Paris for deres værdifulde støtte. Endelig vil vi gerne takke alle udlånere, hvis velvilje har gjort denne udstilling mulig, ikke mindst Statens historiska museer og Etnografiska museet/Världskulturmuseerna i Stockholm.

Sammy Baloji
Other Tales

Matteo Lucchetti



Introduction

Other Tales is Sammy Baloji's first solo exhibition in both Sweden and Denmark. It offers an opportunity to introduce, through his oeuvre, a larger conversation on the continuous colonial gestures and actions that tie the West to African territories, specifically the Congo. While providing an overview of Baloji's most recent productions, the exhibition also offers broad insight into his investigative methodology. He uses photography, installation, film-making and sculptural forms to repurpose archival materials and museum narratives – against the backdrop of past and current international exploitation of human and mineral resources in his country of origin, now identified as the Democratic Republic of the Congo.

When Baloji and I started our conversations for this exhibition, it quite soon became clear that our preferred focus was the unearthing of 'other' tales – overlooked, suppressed, forgotten – about the Democratic Republic of the Congo on the world map. Throughout history, its territories have occupied a central position on the international stage. The Congo Basin has long been a site of extraction for multiple resources, from rubber to uranium, and nowadays not least copper and coltan.

Congolese raw materials have been turned into tires, atomic energy or bombs and electrical equipment for wiring, engines or communication devices. This list of natural resources and human-made products doubles as a brief history of Western modernity from the nineteenth century onwards, from the mass-produced car to the ubiquitous mobile phone, with a detour through the bombing of Hiroshima and Nagasaki.¹

The attention for the interconnectedness of events that appear distant in time, space and meaning is a central aspect of Baloji's practice, which seeks to mend ruptures in the colonial timeline while reordering the events it narrates. Adopting a decolonial gaze, Baloji substantially challenges the Eurocentric terms on which the dominant narrative relies. He informs his audiences by revealing alternative sources or uncovering hitherto disconnected links, thereby mimicking the abstract relationship with reality of the colonial times. 'Strategically erasing or hiding information', he appropriates the *tabula rasa* ('blank slate') method that allowed fake narratives about Africa and its deceitful civilisation to spread with European colonial expansion.²

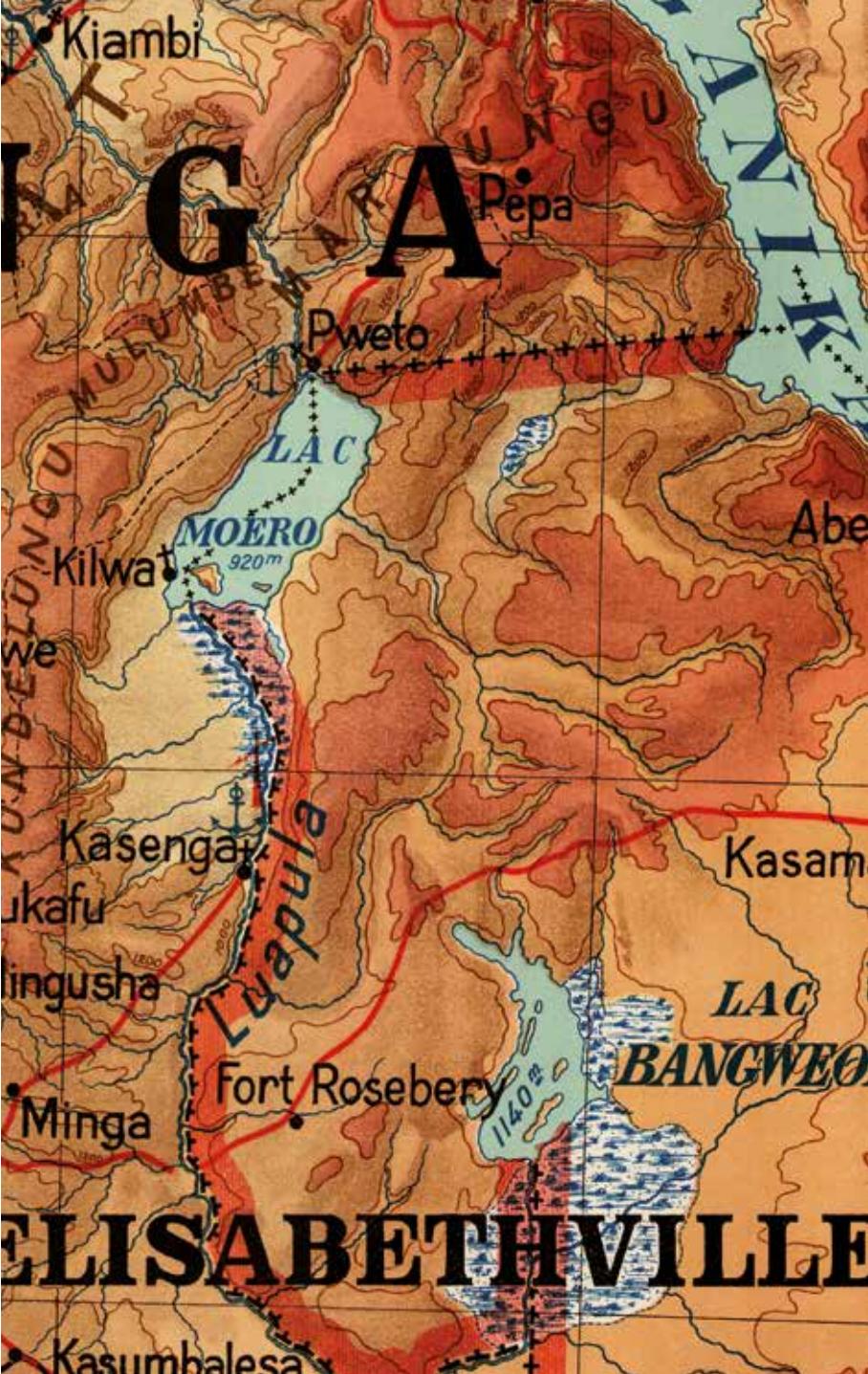
What Baloji's work critically deconstructs is the very idea of coloniality, as defined by Argentinian semiotician Walter D. Mignolo, rather than colonial times as a specific historical period.

Mignolo explains:

Coloniality is more than a word: it is shorthand for a complex configuration of building, managing, and controlling enacted by Western actors who, on the one hand, figure themselves as subjects guided by a totality of knowledge that they themselves have in fact generated and, on the other, their subjectivities (emotioning, sensing, reasoning) is shaped by what they themselves have created.³

Coloniality is a factor that is still very alive and active to exclude other knowledge from informing a new shared understanding of things and, perhaps most importantly, to create fertile ground for an ongoing exploitation in constantly renewed forms. ‘Everything is the same, it just changed names, and I’m just linking up these stories’, Baloji affirms.⁴

In the sections that follow I will introduce the three main installations in the exhibition. I will try to highlight the complex interrelations between the historical background and the exhibited artworks, which belong to the same body of research. This separation is spatial rather than conceptual. All the works relate to the same ongoing inquiry into entangled, often diametrically opposed stories of transhistorical power relations, and they all hold out a potential for new decolonial readings of such stories.



Fragments of Interlaced Dialogues

The first section of the exhibition is dedicated to *Fragments of Interlaced Dialogues* (2016–ongoing), a research project that Baloji started in 2015, inspired by the exhibition ‘Kongo: Power and Majesty’ at the Metropolitan Museum of Art in New York (September 2015 – January 2016). This incredibly well researched exhibition brought together, for the first time, many artefacts originating from the Kingdom of Kongo, most of them usually scattered across European museums and various ethnographic collections, disconnected from the complexity of their origins.

The Kingdom of Kongo (1390–1914) was a territory corresponding to today’s northern Angola, the western part of DRC, the Republic of the Congo and the southernmost part of Gabon. This kingdom entered into contact with the Portuguese in 1483, when the navigator Diogo Cão landed at the mouth of the Kongo river in search of trading opportunities.

Since then and until the period of colonisation in the nineteenth century, there was an intense exchange of precious objects between Kongo and European powers, often travelling as diplomatic gifts between equal regents.⁵ The most popular objects were oliphants (carved ivory hunter horns) and textiles (cushions and carpets) made from the fibres of the

raffia palm. These were all decorated with designs consisting of geometric friezes. These started to appear in many European syncretic artistic productions of the fifteenth and sixteenth centuries, which demonstrates the stylistic influences between the two continents.

Interestingly, after the Kingdom of Kongo was converted into Christianity the first bishop from sub-Saharan Africa, appointed by Pope Leo X (an uncle of Cosimo I Medici) in 1518, was Henrique, the son of King Afonso of Kongo. Most probably, the ivory oliphant today in the Medici collection at Palazzo Pitti in Florence was a gift in homage to the family of the head of the Catholic Church, sent by Afonso through the Portuguese.

Among the many objects on show at the Met – testifying to power relations radically different from those of exploitation and slavery in the better known nineteenth century – there were also some on loan from museums in Sweden and Denmark. One cushion from the Swedish Royal Collections, first recorded in 1670, must have been looted from Emperor Rudolf II’s kunstkammer collection in the Prague Castle when it was sacked by Swedish troops in 1648 and then transferred to Queen Christina.⁶ The cushions from Nationalmuseet in Copenhagen, probably acquired from Dutch merchants, originally appeared in Denmark in 1650 as part of King Frederik III’s royal kunstkammer and were transferred to the National Museum in 1825.⁷

For his installation at the Neue Galerie in Kassel during Documenta 14 in 2017 Baloji used some of these Danish-owned luxury objects, both physically and conceptually. He took high-resolution photographs of the refined fabrics and used them to create copper negatives, which he exhibited next to the originals. These inauthentic yet newly dignified forms were an attempt to reanimate the submerged technical knowledge of the Kingdom of Kongo.

After the initial success of the Kongo objects at various European courts the underlying expertise was lost, because of colonisation and the brutal enslavement of the local population under Belgian rule. Baloji's choice to replicate these objects in copper underlines the continuous exploitation of Kongo under different forms throughout history. At the same time he suggests that these geometric threads from the past might prefigure the binary code behind the functioning of electronic components, thus referencing the use of coltan today.

These objects both conceal and reveal the complexity of their history. Baloji usually exhibits them in juxtaposition with different maps of the Katanga region, which is where most of the DRC's mining activity takes place. In the room, the map printed across the main wall refers to the colonial maps drawn by the Belgians, who removed references to places, villages or indigenous occupants. This act of abstraction revealed their intention to parcel the region for its minerals.

The map is also reminiscent of the lines of demarcation drawn at the Berlin Conference of 1884–85, where the European powers sanctified the so-called scramble for Africa, the invasion and division of African territory. But Baloji's map also recalls the geometric patterns of the traded luxury objects from the Kingdom of Kongo, long deprived of its context in western museums and abstracted to the status of pure form.

In a kind of counter-point, two final photographic works are shown with this installation. One is a facsimile: *Letter from Afonso I of Kongo to Manuel I of Portugal Regarding the Burning of the 'Great House of Idols'*. Written already in the sixteenth century by the first converted king of Kongo to the king of Portugal, to denounce the looting of artefacts, the involvement of the Portuguese in the slave trade and the misbehaviour of their priests, the letter builds a bridge to currently much-debated issues such as the restitution of stolen objects to African countries or the historical roots of European violence towards Africa.

The second photograph was taken by Baloji in the depository of the *Institut des Musées Nationaux* (Institute of National Museums) in Kinshasa. On its shelves, both funerary pottery in the Kongo tradition and European earthenware are amassed, demonstrating the ramifications of the long-lasting exchange between the two continents. This photograph presents an unordered way of archiving historical objects, as opposed to the classifying Western method, which

created a false imaginary of Africa, fuelled by notions of primitive and non-developed cultures. What strikes me about the two extremely different ways of preserving these precious objects is not primarily the indications of different material infrastructures in Western Europe and the Congo, nor indeed the opposed relations to power and its symbols, but rather the acute sense of potential for other tales that the photograph radiates.



A Blueprint for Toads and Snakes

The other main section of the exhibition is dedicated to a more recent project, *A Blueprint for Toads and Snakes* (2018). It departs from the musical play *Chura na nyoka* (Swahili for ‘Toad and Snake’), composed in 1957, during the Belgian colonial regime, by Joseph Kiwele (1921–61) from the Katanga province.

The libretto (see excerpts on p.132) is permeated by a divide-and-conquer logic. Kiwele uses the impossible cohabitation of a toad with a snake as a metaphor to teach, through the missionary education system, why Belgians and Congolese could not live together. The play is a propaganda tool purposely mirroring the city planning of the time, based on racial segregation. The plan for Kamalondo, the ‘native town’ of Élisabethville (the colonial name for the city now called Lubumbashi) is a good example, and it is subjected to detailed analysis in an essay by Johan Lagae and Sofie Boonen (see p.156). A buffer zone divided the area for natives from the one for Europeans, a so-called *cordon sanitaire* between communities. The need for such separation was conveyed to younger generations by the Catholic missionary education system. Through texts such as *Chura na nyoka*, it taught that local cultures are always inferior to Western civilisation.

Baloji’s installation literally stages this colonial

device: it sets up a theatre within the exhibition space, designed by French scenographer Jean-Christophe Lanquetin after the original settings where *Chura na nyoka* would be performed. The stage floor is covered with a plotted map of the native town of Kamalondo, thus eliminating the distance between the ideology behind the play and the actual architectural implementation of segregation.

The stage is hung with depictions of the Congolese rainforest painted in a style that references the so-called *Atelier du Hangar*, or Academy for Indigenous Art, founded in Élisabethville in 1946 by French naval officer and amateur painter Pierre-Romain Desfossés. His method was not to impose Western traditions and techniques of painting but rather to encourage students to express themselves freely and transpose their knowledge of mural painting onto paper or canvas. This school established a practice that later entered the Fine Arts Academy of Lubumbashi and is influential still today. Renowned artists such as Bela Sara, Pili-Pili Mulongoy and Mwenze Kibwanga came out of this environment, which fostered their artistic subjectivities.

This painted part of Baloji’s installation functions as stage design for the play, but it also highlights the importance of artistic training for the process of self-determination in the Katanga scene. It contrasts with the centuries of cultural appropriation and oblivion endured by artists from the former Kingdom of Kongo evoked by the pieces displayed in

Fragments of Interlaced Dialogues.

Other, more loaded, stories of self-determination are told through 200 or so painted family portraits, photographed by Baloji from a collection put together by researchers from the University of Lubumbashi and Father Leon Verbeek with guidance from Polish-born Africanist Bogumil Jewsiewicki. Hung in the proximity of the theatre, as a ghost audience that never made it to the play, these portraits testify to the violent mass displacement of the Kasaïans from the Katanga region.

The Kasaïan community was non-indigenous to the region but lived there until 1960, when the Congolese independence of 30 June triggered the proclamation of Katanga's own self-government a month later. This in turn led to the expulsion of non-native people from its territory.⁸ The now-forgotten episode is similar to many other ethnical conflicts rooted in the instability generated throughout Africa by the Europeans' manipulation of borders, which may be seen as reverberations of the divisions enshrined at the Berlin Conference.

The portraits, commissioned by family members as a gesture of genealogical inscription, were sold or abandoned when these people had to abruptly evacuate their homes to survive persecution by the authorities of newly formed Katanga. Baloji photographs this collection of salvaged canvases in an attempt to create a new archive, one that has the 'ability to serve as proof of a suspect fragment of life or piece of time'.⁹

While giving voice to the otherwise inaudible displacement of the bodies of this oppressed minority, Baloji's archive also preserves a historical perspective on the ethnic complexity of the entire country, in the light of the segregation policies addressed in the installation and its repercussions throughout the history of post-independence Belgian Congo.

The final component of the installation is a blueprint of the Kamalondo area, on which the planned sanitary cordon and the portion to be expropriated by the colonial power are superimposed and made clearly visible. The layering of interests over land is exemplified by the orthogonal grid derived from the original document, while the original audio recording of *Chura na nyoka* is reverberating in the exhibition space:

So the angry toad goes away. And the snake says to him:

'Hey, you're getting angry! The other day we were together, you drank palm wine and I had to go home thirsty. And today you're furious with me?'

The toad's anger continued to grow. The snake says to him:

'Now it's finished between us! And if you quarrel with me again, I'll kill you!'

'You, kill me?' says the toad.

So the snake bites the toad.

The mourning chorus of the toads.¹⁰

Untitled and Tales of the Copper Crosses Garden

Untitled (2016) functions as a bridge between the two main areas of the exhibition. The work is composed from decorated copper cartridge cases filled with soil and various plants. It is a curious form of historical pastiche connecting the tragic impact of world war on the African continent and the Belgian domestic repurposing of these shells cases, made with copper from Congolese mines.

Such shells were extensively used in both world wars. Once discarded, they were decorated by soldiers idle in the trenches, or hospitalised after battle, as a release of the anxiety and stress of war. Baloji discovered that they were used, in peacetime, as vases for plants across Belgium. He started to retrieve them and fill them with plants of species such as *Sansevieria trifasciata*, *Chlorophytum comosum*, *Begonia rex* and *Ficus elastica* that are now common as decorative domestic plants in Europe but originated in those areas of today's DRC where the mining is concentrated.

The choice of the *Ficus elastica*, for instance, refers to the fact that this plant was used to extract rubber, one of the first internationally profitable exploitations of the Congo Free State that King Leopold II of Belgium acquired after the Berlin

conference. Only in the year 1900 forced local labourers harvested 6,000 tons of rubber, yielding around 18 million francs (the equivalent of 186 million euros). Many urban improvements in Belgium were made thanks to such demand for rubber – or ivory, which in that same year brought death to some 80,000 elephants.¹¹

The spatial arrangement of these plants in their copper vases recalls the display of weaponry that were photographed as a sign of might and power in both world wars. Each plant, in its mundane domestic simplicity, becomes a vessel of its convoluted story, and at the same time a reminder of current wars fuelled by the extraction of coltan.

The two large installations in the exhibition *Other Tales* are also connected by the film *Tales of the Copper Crosses Garden: Episode I* (2017), which was premiered at Documenta 14 in Athens. It shows a series of workers involved in the transformation of copper in an industrial plant in Lubumbashi, onto which Baloji superimposes the soundtrack of a religious composition by Joseph Kiwele sang by the young *Chanteurs à la croix de cuivre* (Copper Cross Singers) from Élisabethville. The music suggests that the production of copper wires is almost a liturgy unto itself, with repeated gestures that taste of timeless choreography.

Now and then, interrupting the sequence of the workers' actions, excerpts appear from a text by

Congolese philosopher Valentin-Yves Mudimbe titled *Les corps glorieux des mots et des êtres : esquisse d'un jardin à la bénédictine* (The Glorious Bodies of Words and Beings: Sketch of a Benedictine Garden). It voices pivotal concepts from the Eurocentric story of Africa, not least *terra nullius* ('no man's land' in Latin), which was propagated by Catholic missionaries ever since the fifteenth century and frequently used in colonial times to dispossess non-European people from their right to land.

The symbol of the young Congolese boys singing is a Saint Andrew's cross made of copper, which has nothing to do with the Christian saint. These forms were found in the Katanga region already in the thirteenth century, well before the arrival of the Portuguese, and were used as currency for centuries. Baloji's film shows, in intensely synesthetic form, how the repetition of gestures has helped transform a land and its inhabitants into a timeless space of extraction, robbed not only of its resources but also of its history: a territory that needs to reclaim itself as a subject of history and therefore shed some of the stories that haunt it.



A Long Duration of Losses

In November 2017, during a speech at the University of Ouagadougou, the capital of Burkina Faso, French president Emmanuel Macron declared a fundamental change in the cultural policies towards African countries: 'I am from a generation of French people for whom the crimes of European colonisation cannot be disputed and are part of our history.' Following this statement he commissioned the study *Restitution of African Cultural Heritage: Toward a New Relational Ethics* from Senegalese economist, writer, and philosopher Felwine Sarr and French art historian Bénédicte Savoy, which was published online in November 2018.

Their report – 252 pages compiled after consulting over 150 African interlocutors – caused heated debate in the Western world when the media used the 140-characters summary to convey the message that every African object in a French museum should be repatriated to its country of origin. The authors denounced this manipulation of their work as an attempt to stir up fear around an important shift in attitudes towards ethnographic museums and their role in society today.

As they explained in the introductory chapter of their report, 'A Long Duration of Losses', the

authors situate their research historically. They look at African cultural heritage and European colonisation and quote a speech that Senegalese educator Amadou-Mahtar M'Bow gave as director of UNESCO in 1978, titled *A Plea for the Return of an Irreplaceable Cultural Heritage to Those Who Created It*:

The peoples who have been victims of this plunder, sometimes for hundreds of years, have not only been despoiled of irreplaceable masterpieces but also robbed of a memory which would doubtless have helped them to greater self-knowledge and would certainly have helped others understand them better. [...] They know, of course, that art is for the world and are aware of the fact that this art work, which tells the story of their past and shows what they really are, does not speak to them alone. They are happy that men and women elsewhere can study and admire the work of their ancestors. They also realise that certain works of art have for too long played too intimate a part in the history of the country to which they were taken for the symbols linking them with that country to be denied and for the roots that have taken hold to be severed. [...] These men and women who have been deprived of their cultural heritage therefore ask for the return of at least the art

treasures which best represent their culture, which they feel are the most vital and whose absence causes them the greatest anguish. This is a legitimate claim.¹²

M'Bow points out that the despoiling of cultural heritage from its community of origin is deeply connected to loss of memory, and therefore detrimental to building a fair and shared understanding of a civilisation (and of civilisation in general). Conversely, those who appropriated such heritage have the power to build a fictional narrative that can cross borders and reflect on the formation of subjectivities dispossessed of their original collective memory.

This is exactly what Valentin-Yves Mudimbe, quoted by Baloji in his film, describes in his pivotal book *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge* from 1988, in which he analyses the historical reasons of the construction of the distorted and stereotypical story of the continent. As also framed by Italian Africanist Gigi Pezzoli, the West has deliberately built a negative imagery on Africa and Africans for centuries: a process in which a false representation created a paradox of pseudo-knowledge of truth, while it was producing a fiction.¹³

In this choir of expertise around the current debate over the restitution of African artefacts, it is worth to quote one last contribution, by Cameroonian

philosopher Achille Mbembe:

This is not a matter of charity or compassion. It is a condition for the survival of our world. If we want to share the world's beauty, he would add, we ought to learn to be united with all its suffering. We will have to learn to remember together, and this doing, to repair together the world's fabric and its visage. Restitution will always be partial. There are irreparable losses that no compensation can ever bring back – which does not mean it is not necessary to compensate. To have compensated, does not mean to have erased the wrong. To compensate, as Kwame Anthony Appiah underlines, is about offering to repair the relation.¹⁴

In the light of this debate, Baloji's work acquires even more important meaning. It indicates possible ways of repairing damaged relations, not only by doing justice to the complexity of a cultural relationship distorted by the brutalities of the nineteenth and twentieth centuries but also by actively disentangling the narrative about Africa. Sammy Baloji creates 'other tales', which have the potential power to overcome the long duration of losses.

Notes

1. The recent rise in the production of electric vehicles (by companies such as Tesla or BMW), and in general of so-called Green Energy, is reflected in a dramatic increase in the extraction and processing of cobalt and lithium. This ‘green turn’ relies on mining activities that have a huge impact on climate change and the pollution of waters, rising the global level of anthropogenic emissions. Baloji has, together with a group of other artists and researchers, initiated ON-TRADE-OFF, a collective artistic research project on this topic.
2. Kristian Vistrup Madsen, ‘Sammy Baloji – interview: “I’m not interested in colonialism as a thing of the past, but in the continuation of that system”’, in *Studio International*, September 2019 (<https://www.studiointernational.com/index.php/sammy-baloji-im-notinterested-in-colonialism-as-a-thing-of-the-past-but-in-continuationof-that-system>).
3. Walter D. Mignolo, Catherine E. Walsh, *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Durham: Duke University Press, 2018, p.195.
4. Kristian Vistrup Madsen, op. cit.
5. Next to the exchange of luxury objects there was the exchange or gift of slaves, which would later be transformed into the Atlantic slave trade. Slave traders installed themselves on the Atlantic coast, and for this and other reasons the region would become depopulated until the decline of the kingdom.
6. Alisa LaGamma, *Kongo: Power and Majesty*. New York: Metropolitan Museum of Art, p.141.

7. Ibid.
8. As explained by Vincent van Velsen in his curatorial essay for the booklet of *A Blueprint for Toads and Snakes*, published on the occasion of its first iteration at Framer Framed in Amsterdam in September 2018.
9. Achille Mbembe, ‘The Power of the Archive and Its Limits’, in Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid & Razia Saleh (eds.), *Refiguring the Archive*. Cape Town: David Philip Publishers/New Africa Books, 2002, p.23.
10. The libretto of *Chura na nyoka* can be found on p.132.
11. I retrieved such data from the informative labels at the Royal Museum for Central Africa in Tervuren outside Brussels, also built around 1900 thanks to the profits of such businesses.
12. Speech held in Paris on June 7, 1978, available on the UNESCO website (http://www.unesco.org/culture/laws/pdf/PealforReturn_DG_1978.pdf).
13. Ezio Bassani and Gigi Pezzoli (eds), *Ex Africa. Storie e identità di un’arte universale*. Bologna: Museo Civico Archologico, 2019, pp.15–25.
14. Sindre Bangstad and Torbjørn Tumyr Nilsen, ‘Thoughts on the Planetary: An Interview with Achille Mbembe’, in *New Frame*, September 2019 (<https://www.newframe.com/thoughts-on-the-planetary-an-interview-with-achille-mbembe/>).

Sammy Baloji

Andra berättelser

Matteo Lucchetti



Inledning

Andra berättelser är Sammy Balojis första separatutställning i både Sverige och Danmark. Den innebär en möjlighet att genom hans konstnärskap ta upp en större diskussion om de koloniala gester och handlingar som fortsätter att knyta Västvärlden till områden i Afrika, och i synnerhet Kongo. Utställningen skapar överblick över Balojis senaste produktioner men ger samtidigt bred insikt i hans undersökande metoder. Han använder fotografi, installation, film och skulpturala former för att kunna återanvända arkivmaterial och museiberättelser – mot bakgrund av det internationella samfundets historiska och nutida rovdrift på mänsklig och mineraler i hans hemland, som nu går under beteckningen Demokratiska republiken Kongo.

När Baloji och jag inleddes vårt samtal om utställningen förstod vi ganska snart att vi båda föredrog att fokusera på att belysa ”andra” berättelser – förbigångna, nedtystade, bortglömda – om Demokratiska republiken Kongo och dess plats på världskartan. Dessa territorier har, genom hela historien, haft en central position på den internationella arenan. Kongobäckenet har länge varit en plats för utvinning av många olika resurser, från gummi till uran, och numera inte minst koppar

och coltan. Kongolesiskt råmaterial har förvandlats till däck, atomenergi eller -bomber, elektriska kablar och motorer eller kommunikationsteknik. En sådan förteckning över naturresurser och tillverkningsvaror fungerar också som kortfattad historisk översikt över den västerländska moderniteten sedan 1800-talet, från den massproducerade bilen till den ständigt närvarande mobiltelefonen, med en omväg genom bombningen av Hiroshima och Nagasaki.¹

Nyfikenheten på samband mellan händelser som verkar ligga långt från varandra i tid och rum och betydelse står i centrum för Balojis konst. Han vill påtala felen i den koloniala tideräkningen och samtidigt omordna de händelser den beskriver. Med sin avkoloniserande blick utmanar Baloji den dominerande berättelsens eurocentriska förutsättningar. Han informerar sin publik genom att ge den tillgång till alternativa källor eller lyfta fram hittills lösryckta samband, och på så sätt efterliknar han faktiskt kolonaltidens abstrakta förhållande till verkligheten. Genom att ”strategiskt upplåna eller dölja information” tar han sig rätt att använda samma metod, *tabula rasa* eller ”det oskrivna bladet”, som fick felaktiga historier om Afrika och dess svekfulla civilisation att spridas med den europeiska koloniala expansionen.²

Balojis verk kritiseras och dekonstruerar själva idén om kolonialitet, såsom den definieras av den argentinske semiotikern Walter D. Mignolo, snarare än kolonaltiden som specifik historisk period.

Mignolo förklrar:

Kolonialitet är mer än ett ord: det står för en invecklad konfiguration av byggande, styrning och kontroll iscensatt av västliga aktörer som, å ena sidan, anser sig vara subjekt vägledda av en samlad kunskap de i själva verket själva har skapat medan, å andra sidan, deras subjektiviteter (känslor, varseblivning, förfnuft) också har formats av vad de själva har skapat.³

Kolonialiteten är fortfarande en i högsta grad levande och aktiv faktor. Den förhindrar annan kunskap att lägga grunden till gemensam förståelse av sakernas tillstånd och, kanske allra viktigast, den skapar ett klimat av fortsatt exploatering i ständigt nya former. ”Allt har förblivit detsamma, det har bara bytt namn, och jag fogar bara samman dessa historier”, hävdar Baloji.⁴

I avsnitten som följer kommer jag att introducera de tre huvudsakliga installationerna i utställningen. Jag kommer att försöka framhäva den komplexa samverkan mellan den historiska bakgrundsen och de utställda verken, som hör till samma övergripande forskningsprojekt. Åtskillnaden mellan dem är rumslig snarare än konceptuell. Alla dessa verk ingår i en pågående undersökning av invecklade, ofta diametralt motsatta berättelser om maktrelationer på tvärs genom historien, och alla erbjuder möjligheter till nya dekoloniala läsningar av sådana berättelser.

Fragment av sammanvävda dialoger

Utställningens första avdelning ägnas åt *Fragments of Interlaced Dialogues* (2016–), ett pågående forskningsprojekt som Baloji inledder 2015 med inspiration från utställningen *Kongo: Power and Majesty* i Metropolitan Museum of Art i New York (september 2015 – januari 2016). Denna otroligt väl förberedda utställning sammanförde för första gången en mängd olika föremål från Kungadömet Kongo. De flesta av dessa är vanligen spridda över europeiska museer och olika etnografiska samlingar, avskurna från sitt komplexa ursprung.

Kungadömet Kongo (1390–1914) omfattade ett territorium motsvarande dagens norra Angola, västra delarna av Demokratiska republiken Kongo, Republiken Kongo och de sydligaste delarna av Gabon. Kungadömet kom i kontakt med portugiserna 1483, när sjöfararen Diogo Cão steg iland vid Kongoflodens mynning på jakt efter handelstillfällen.

Sedan dess och fram till koloniseringen under 1800-talet skedde ett intensivt utbyte av kostbara föremål mellan Kongo och de europeiska stormakterna, ofta befordrade som diplomatiska gåvor mellan jämlika regenter.⁵ De mest uppskattade föremålen var så kallade olifanter (snidade jakthorn av elfenben) och textilier (kuddar och filter) av fibrer från

raffiapalmen, dekorerade med mönster bestående av geometriska friser som sedan dök upp i många synkretistiska europeiska konstföremål från 1400- och 1500-talen, ett tecken på att de båda kontinenterna påverkade varandra stilistiskt.

Ett intressant faktum: efter att Kungadömet Kongo omvänts till kristendomen utsåg påven Leo X (en av Cosimo di Medicis farbröder) Henrique, son till Kong Afonso av Kongo, till den första biskopen från Afrika söder om Sahara. Olifanten av elfenben som nu kan beskådas i Medici-samlingen i Palazzo Pitti i Florens var högst sannolikt Afonsos hyllningsgåva till familjen som katolska kyrkans överhuvud tillhörde, överlämnad med portugisernas benägna bistånd.

Bland de många föremål som visades i Metropolitan Museum – och som vittnade om maktförhållanden radikalt olika dem som rådde under rovdriftens och slaveriets 1800-tal – fanns också några som inlånats från museer i Sverige och Danmark. En kudde som funnits registrerad i Hovstaternas samlingar sedan 1670 måste ha rövats från Rudolf II:s samling i slottet i Prag när det föll i svenskarnas händer 1648 och senare hamnat i drottning Kristinas ägo.⁶ Kuddarna från Nationalmuseet i Köpenhamn, förmodligen inköpta från nederländska handelshus, dyker upp i Danmark 1650 som en del av Fredrik III:s konstkabinett och överfördes till Nationalmuseet 1825.⁷

För sin installation i Neue Galerie i Kassel under Documenta 14 2017 använde Baloji, i både fysisk och konceptuell bemärkelse, några av dessa lyxföremål i dansk ägo. Han tog högupplösta fotografier av de raffinerade textilierna och använde dem för att framställa kopparnegativ som han sedan ställdes ut tillsammans med originalen. Dessa icke-autentiska men värdeladdade nya former var ett försök att återuppliva det bortglömda tekniska kunnandet från Kungadömet Kongo.

Efter den första framgången sådana föremål från Kongo rönte i de europeiska kungahusen gick den nödvändiga expertisen förlorad när lokalbefolkningen brutalt förslavades under det belgiska koloniala styret. Balojis val att avbilda dem i koppar understryker den exploatering av Kongo som pågått i olika former under historien. Han antyder samtidigt att dessa geometriskt ordnade trådar från det förflyttna kan ses som en föraning om den binära kod som får komponenterna i vår elektronik att fungera. På så sätt hänvisar verket också till vår tids användande av coltan.

Dessa föremål både döljer och framvisar sin invecklade historia. Baloji placerar dem vanligen i kontrastverkan mot olika kartor av Katanga-regionen, där större delen av Demokratiska republiken Kongos gruvdrift äger rum. Kartan har uppförstorats över hela den stora väggen i utställningsrummet och tjänar som påminnelse om de koloniala kartor som

belgierna ritade, där alla hänvisningar till byar och andra orter med inhemska befolkning avlägsnats. Denna abstraherande handling avslöjade deras verkliga avsikt: att mäta upp regionen för dess resursers skull.

Kartan får oss också att tänka på de demarkeringslinjer som drogs under Berlinkonferensen 1884–5, där de europeiska staterna stäfaste den så kallade kapplöpningen om Afrika, d.v.s. invasionen och uppdelningen av kontinentens landmassa. Men Balojis karta blir dessutom en återklang av de geometriska mönstren på de luxuösa handelsvarorna från Kungariet Kongo i västerländska museer, sedan länge ryckta ur sitt sammanhang och abstraherade till ett tillstånd av ren form.

Två fotografier ackompanjerar installationen, i ett slags kontrapunkt. Det ena är en fotografisk faksimil: *Letter from Afonso I of Kongo to Manuel I of Portugal Regarding the Burning of the 'Great House of Idols'* (Brev från Afonso I av Kongo till Manuel I av Portugal rörande brännandet av ”det stora avgudahuset”). Brevet skrevs redan på 1500-talet av den första kristna kungen av Kongo till kungen av Portugal för att fördöma plundringen av konstföremål, portugisernas inblandning i slavhandeln och deras prästers klandervärda uppförande. Det fungerar som övergång till idag livligt diskuterade frågor om återlämnande av stulna föremål till afrikanska länder eller de historiska rötterna till europeernas överväld mot Afrika.

Det andra fotografiet är taget av Baloji i förrådsutrymmena vid *Institut des Musées Nationaux* (Institutet för de nationella museerna) i Kinshasa. På dess hyllor samsas traditionella begravningsurnor från Kungariet Kongo med europeisk keramik, som om man velat demonstrera hur långvarigt och ödesdigert samröret mellan de två kontinenterna har varit. Fotografiet visar ett oordnat sätt att arkivera historiska föremål, tvärtemot den klassificerande västerländska metod som skapat en vrångbild av Afrika, underblåst av idéer om primitiva och utvecklade kulturer. Det för mig mest slående med de extremt olika sätten att bevara dessa dyrbarheter är inte i första hand vad de berättar om den materiella infrastrukturen i Västeuropa och Kongo, och inte heller de motsatta förhållningssättet till makten och dess symboler, utan snarare den omedelbara möjlighet till andra berättelser som fotografiet utstrålar.

En stadsplan för paddor och ormar

Den andra huvudsektionen i utställningen ägnas ett nyare projekt, *A Blueprint for Toads and Snakes* (2018–19). Det utgår från musikföreställningen *Chura na nyoka* (swahili för ”Paddan och ormen”) som komponerades 1957, under det belgiska koloniala styret, av Joseph Kiwele (1921–61) från provinsen Katanga.

Librettot (se utdrag på sid. 140) genomsyras av söndra-och-härska-logik. Kiwele använder omöjligheten i att en pappa och en orm skulle dela bo som metafor för att lära ut, med hjälp av missionsskolorna, varför belgare och kongoleser inte kunde bo tillsammans. Pjäsen är ett propagandaverktyg som avsiktligt återspeglar stadsplaneringen vid denna tid, baserad på segregation mellan raserna. Planen för Kamalondo, ”infödingsstaden” i Élisabethville (det koloniala namnet på staden som nu kallas Lubumbashi) är ett bra exempel, och den ägnas en detaljerad analys i Johan Lagaes och Sofie Boonens essä (se sid. 178). En buffertzon skiljde området för infödingar från området för européer: en så kallad *cordon sanitaire* (”skyddande kompress”) mellan befolkningsgrupperna. Behovet av detta slags åtskillnad förklarades för de yngre generationerna av de katolska missionsskolorna. Genom texter som *Chura na nyoka* fick man lära sig att lokala kulturer alltid är mindre värdar än den västerländska civilisationen.

Balojis installation är bokstavligen en iscensättning av denna koloniala mekanism: den upprättar en teaterscen inuti utställningsrummet, utformad av den franske scenografen Jean-Christophe Lanquetin efter originaldekoren som användes för att spela *Chura na nyoka*. Scengolvet täcks av en utskrift på vinyl av tomtplanen för infödingsstaden Kamalondo, för att utplåna avståndet mellan ideologin bakom pjäsen och segregationens faktiska arkitektoniska genomförande.

Runt scenen hänger avbildningar av den kongolesiska regnskogen målade i en stil som anknyter till den så kallade *Atelier du Hangar*, eller Akademien för infödingskonst, grundad i Élisabethville 1946 av den franske marinofficeren och amatörmålaren Pierre-Romain Desfossés. Hans metod var att inte påtvinga studenterna västerländska måleritraditioner och -tekniker utan att istället uppmuntra dem att fritt uttrycka sig själva och överföra sitt kunnande om väggmåleri till papper eller duk. Denna skola lade grunden för en praxis som senare kom att genomsyra även Konstakademien i Lubumbashi och fortfarande har visst inflytande. Kända konstnärer som Bela Sara, Pili-Pili Mulongpy och Mwenze Kibwanga kom att framträda ur denna miljö, som fostrade deras konstnärliga subjektiviteter.

Den målade delen av Balojis installation fungerar som pjäsets scenografi, men den uppmärksammar också konstutbildningens betydelsen för utvecklandet av självbestämmande och kulturell självkänsla i Katanga. Den står i kontrast mot de århundraden av kulturell

utplundring och anonymitet som konstnärerna från det forna Kungadömet Kongo genomlidit och som frammanas av verken i *Fragments of Interlaced Dialogues*.

Andra, mer laddade berättelser om självbestämmande berättas med hjälp av de ungefär 200 målade familjeporträtt som Baloji har fotograferat ur en samling sammanställd av forskare från universitetet i Lubumbashi och Fader Leon Verbeek med vägledning från den polskfödde Afrikakännaren Bogumil Jewsiewicki. Upphängda i anslutning till teatern, som en spökpulk som aldrig kunde ta sig till föreställningen, vittnar dessa porträtt om massfördrivningen av kasajer från regionen Katanga.

Kasajerna var inte ursprungligen från regionen men levde där fram till 1960, när Kongos självständighetsförklaring den 30 juni följdes av utropandet av självstyre i Katanga en månad senare. Detta ledde i sin tur till att alla som inte räknade sitt ursprung i regionen förvisades.⁸ Den numera bortglömda episoden påminner om många andra etniska konflikter ytterst orsakade av den instabilitet som européernas manipulering av gränserna medförde i alla delar av Afrika – efterklinger av de uppdelningar som fastställdes under Berlinkonferensen.

Porträtten, beställda av familjemedlemmar som velat lämna spår efter sig för kommande generationer, såldes eller övergavs när dessa mäniskor plötsligt tvingades att lämna sina hem för att överleva förföljelser från myndigheterna i det nybildade Katanga. Baloji fotograferade denna samling tillvaratagna målningar i ett försök att skapa ett nytt arkiv, med ”förmågan att tjäna som

bevis för ett suspekt utsnitt av livet eller tiden”.⁹

Balojis arkiv ger röst åt den annars ohörbara tvångsförflyttningen av denna förtryckta minoritet. Samtidigt anlägger det ett historiskt perspektiv på ett helt lands etniska komplexitet genom att ytterligare belysa den segregeringspolitik som hela installationen handlar om och som präglat det tidigare Belgiska Kongo under hela perioden efter självständigheten.

Det avslutande inslaget i installationen är en ritning för hela Kamalondo-området, på vilken den planerade buffertzonen och den del som skulle exproprieras av kolonialmakten har förtydligats som en överlagring. Lagringen av intressen över markområden exemplifieras av rutnätet som härstammar från originaldokumentet, medan originalinspelningen av *Chura na nyoka* genljuder i utställningsrummet:

Så den arga paddan ger sig av. Och ormen säger till honom:

– Nämnen blir du arg! Häromdagen var vi tillsammans, du drack palmvin och jag fick gå hem törstig. Och idag är du rasande på mig?

Paddans ilska bara växte. Ormen säger till honom:

– Nu är det slut mellan oss! Och om du bråkar med mig igen dödar jag dig!

– Du? Skulle du döda mig? säger paddan.

Så bitter ormen paddan.

Paddornas sorgekör.¹⁰

Utan titel och Berättelser från Kopparkorsträdgården

utan titel (2016) överbrygger de två huvudsakliga områdena i utställningen. Verket är komponerat med hjälp av dekorerade patronhylsor av koppar som fyllts med jord och olika växter. Det blir en märklig form av historisk pastisch som knyter samman världskrigens tragiska följer för den afrikanska kontinenten med hur dessa patronhylsor, tillverkade av koppar från gruvor i Kongo, har återanvänts av belgiska hushåll.

Ammunition av detta slag fick stor användning under båda världskrigen. När patronhylsorna tjänat ut dekorerades de av soldater som var sysslolösa i skyttegravarna eller som hamnat på sjukhus efter striderna och behövde finna utlopp för den stress och ångest som kriget skapade. Baloji upptäckte att de i fredstid använts som blomkrukor över hela Belgien. Han började samla in dem och fylla dem med växter av arter som *Sanseveria trifasciata*, *Chlorophytum comosum*, *Begonia rex* och *Ficus elastica* som numera är vanliga krukväxter i Europa men som härstammar från de delar av Demokratiska republiken Kongo där gruvorna ligger.

Valet av *Ficus elastica*, exempelvis, hänvisar till att växten användes för utvinning av gummi, en av de första internationellt lönsamma företagen i Fristaten Kongo som Leopold II av Belgien förvärvade efter

Berlinkonferensen. Bara under år 1900 insamlade lokala tvångsarbetare 6 000 ton gummi, vilket gav en vinst på 18 miljoner franc (motsvarande nästan två miljarder kronor). Många stadsförbättringar i Belgien kunde genomföras tack vare denna efterfrågan på gummi – eller elfenben, som samma år medförde närmare 80 000 elefanters död.¹¹

Det rumsliga arrangemanget av dessa växter i sina kopparvaser påminner om hur vapenarsenalerna under båda världskrigen fotograferades som tecken på makt och slagkraft. Varje växt blir, i sin hemtrevliga enkelhet, ett uttryck för invecklade historiska förlopp, och på samma gång en påminnelse om de nutida krig som utvinnningen av coltan orsakat.

De två stora installationerna i utställningen *Andra berättelser* sammankopplas också i filmen *Tales of the Copper Crosses Garden: Episode I* (2017), premiärvisad under *Documenta 14* i Aten. Den visar en serie arbetare sysselsatta med att omvandla koppar i en fabrik i Lubumbashi, och som ljudspår över filmbilderna har Baloji lagt ett stycke kyrkomusik av Joseph Kiwele, sjunget av ungdomarna i kören *Chanteurs à la croix de cuivre* (Kopparkorssångarna) från Élisabethville. Musiken skapar intrycket att framställningen av koppartråd närmast är en egen liturgi, vars upprepade gester för tanken till en tidlös koreografi.

Då och då, som avbrott i arbetarnas seriella rörelser, hörs avsnitt ur den kongolesiske filosofen

Valentin-Yves Mudimbes text *Les corps glorieux des mots et des êtres : esquisse d'un jardin africain à la bénédictine* (Ordens och varelsernas underbara kroppar. Skiss till afrikansk trädgård i benediktinerstil). Den berör avgörande begrepp i den eurocentriska historieskrivningen om Afrika, inte minst *terra nullius* ("ingenmansland" på latin) som spreds av katolska missionärer ända sedan 1400-talet och under kolonialtiden ofta användes för att beröva de icke-europeiska invånarna deras rätt till land.

De unga kongolesiska körsångarnas symbol är ett andreaskors i koppar, som egentligen inte har något med det kristna helgonet att göra. Dessa former återfanns i Katanga-regionen redan under 1200-talet, långt före portugisernas ankomst, och användes som betalningsmedel i århundraden. I intensivt synestetisk form visar Balojis film hur upprepandet av gester har medverkat till att omvandla ett land och dess invånare till ett tidlöst område för resursutvinning, berövat inte bara sina råvaror utan också sin historia: ett territorium som behöver återuppfinna sig självt som historiskt subjekt och därför lämna bakom sig några av de berättelser som hemsöker det.

Långvariga förluster

I ett tal vid universitetet i Ouagaougu, Burkina Fasos huvudstad, i november 2017 formulerade Frankrikes president Emmanuel Macron en grundläggande förändring i kulturpolitiken gentemot afrikanska länder: "Jag tillhör en generation fransmän för vilka den europeiska koloniseringens brott står utom allt tvivel och utgör en del av vår historia." Efter att ha gjort detta uttalande beställde han utredningen *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain* (Redogörelse för återlämnandet av afrikanska kulturminnen) från den senegalesiske ekonomen, författaren och filosofen Felwine Sarr och den franska konsthistorikern Bénédicte Savoy. Den publicerades på nätet i november 2018.

Deras rapport – 250 sidor sammanställda efter överläggningar med mer än 150 afrikanska samtalsparter – orsakade häftig debatt i Västvärlden efter att medierna använt sammanfattningens 140 tecken för att vidarebefordra meddelandet att varje afrikanskt föremål i franska museer borde återlämnas till ursprungslandet. Författarna tog avstånd från denna förvrängning av deras arbete och kallade den ett försök att skapa rädsla runt denna viktiga förändring i attityderna mot etnografiska museer och deras roll i dagens samhälle.

I rapportens inledande kapitel, *La longue durée*

des pertes (Långvariga förluster), sätter författarna in sina efterforskningar i ett historiskt sammanhang. De beskriver det afrikanska kulturarvet och den europeiska koloniseringen och citerar ett tal från 1978 av den senegalesiske pedagogen Amadou-Mahtar M'Bow, när han var direktör för UNESCO, med titeln *A Plea for the Return of an Irreplaceable Cultural Heritage to Those Who Created It* (En vädjan om att oersättligt kulturarv ska återlämnas till dem som skapat det):

De mänskor som varit offer för denna plundring, ibland i hundratals år, har inte bara berövats oersättliga mästerverk men också fråntagits ett minne som utan tvivel hade hjälpt dem till större självkändedom och helt säkert hade hjälpt andra att förstå dem bättre. [...] De vet, förstas, att konst är till för hela världen, och de är medvetna om att dessa konstverk, som berättar historien om deras förflyttningar och visar vilka de egentligen är, inte talar bara till dem. De är glada att män och kvinnor på andra platser kan studera och beundra deras förfädars arbete. De inser också att vissa konstverk alltför länge har varit alltför nära förknippade med historien i det land dit de har för att symbolerna som förenar dem med det landet ska kunna förnekas och för rötterna som bildats där ska kunna rivas upp. [...] Dessa män och kvinnor som berövats sitt kulturarv ber därför

om att åtminstone de konstskatter som bäst representerar deras kultur ska återlämnas, de verk som de upplever som mest livsviktiga och vilkas frånvaro orsakar dem mest förtvivlan. Detta är ett legitimt krav.¹²

M'Bow påpekar att stölden av kulturminnen från det samhälle som skapat dem på ett djupare plan är kopplat till minnesförlust och därför gör det svårare att skapa en rättvis och gemensam förståelse av en civilisation (och av civilisationen i allmänhet). De som har tillskansat sig sådana kulturminnen har, å andra sidan, också makten att skapa fiktiva gränsöverskridande berättelser som får stor inverkan på hur de som berövats sitt ursprungliga kollektiva minne formar sina subjektiviteter.

Detta är precis vad Valentin-Yves Mudimbe, som Baloji citerar i sin film, beskriver i sin viktiga bok *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge* (Att uppfinna Afrika. Gnosis, filosofi och kunskap) från 1988, där han analyserar de historiska orsakerna till de förvrängda och stereotypa berättelserna om kontinenten. Som även den italienske Afrikakännaren Gigi Pezzoli uttrycker det har Västvärlden i århundraden medvetet konstruerat en negativ bild av Afrika och afrikanerna: en process genom vilken oriktig återgivning lett till paradoxal pseudo-kunskap om sanningen som i själva verket var fiktion.¹³

I denna kör av expertis kring den aktuella debatten om återlämnandet av afrikanska konstföremål är det värt att till slut citera även den kamerunske filosofen Achille Mbembe:

Detta handlar inte om välgörenhet eller medlidande. Det är ett överlevnadsvillkor för vår värld. Om vi vill ta del av världens skönhet, skulle han säga, måste vi lära oss att bli ett med allt dess lidande. Vi måste lära oss att minnas tillsammans, och därigenom tillsammans reparera världens väv och ansikte. Restitutionen kan alltid bara att ske till viss del. Vissa skador kan aldrig repareras och ingen kompensation kan någonsin ersätta dem – vilket inte innebär att kompensation inte är nödvändig. Att ha kompenserat innebär inte att skadan har utplånats. Att kompensera handlar, som Kwame Anthony Appiah understryker, om att erbjuda sig att reparera ett förhållande.¹⁴

Denna debatt ger ännu viktigare mening åt Balojis konstnärskap. I sina verk visar han möjliga sätt att reparera skadade förhållanden, inte bara genom att göra rättvisa åt komplexiteten i ett möte mellan kulturer som förvanskats av 1800- och 1900-talens grymheter utan också genom att aktivt reda ut berättelsen om Afrika. Sammy Baloji skapar ”andra berättelser” med potential att övervinna de långvariga förlusterna.

Noter

1. Nyligen har produktionen av elektriska fordon (med företag som Tesla och BMW i främsta ledet) ökat mycket snabbt, vilket får dramatiska konsekvenser för utvinningen och anrikningen av kobolt och lithium. Denna ”gröna utveckling” är beroende av gruvdrift som har enorm påverkan på klimatförändringarna och föroreningarna av vattendrag världen över och bidrar till att öka människans samlade utsläpp. Baloji har, tillsammans med en grupp andra konstnärer och forskare, satt igång det kollektiva forskningsprojektet ON-TRADE-OFF som ska arbeta med detta ämne.
2. Kristian Vistrup Madsen, ”Sammy Baloji – interview: ’I’m not interested in colonialism as a thing of the past, but in the continuation of that system’” (Jag är inte intresserad av kolonialism som något förflutet, utan av hur detta system fortsätter) i *Studio International*, september 2019 (<https://www.studiointernational.com/index.php/sammy-baloji-im-not-interested-in-colonialism-as-a-thing-of-the-past-but-in-continuation-of-that-system>).
3. Walter D. Mignolo, Catherine E. Walsh, *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis* (Om dekolonialitet. Begrepp, analys, praxis). Durham: Duke University Press, 2018, sid. 195.
4. Kristian Vistrup Madsen, op. cit.
5. Vid sidan av utbytet av lyxföremål förekom det också att man bytte eller skänkte slavar, något som senare skulle utvecklas till den atlantiska slavhandeln. Slavhandlare etablerade sig längs Atlantkusten, och av denna och andra orsaker skulle region komma att avfolkas innan kungadömet föll.

6. Alisa LaGamma, *Kongo: Power and Majesty* (Kongo. Makt och majestät). New York: Metropolitan Museum of Art, sid. 141.

7. Ibid.

8. Detta förklaras av Vincent van Velsen i hans kuratorssä för broschyren *A Blueprint for Toads and Snakes*, utgiven för verkets första visning i Framer Framed i Amsterdam, september 2018.

9. Achille Mbembe, "The Power of the Archive and Its Limits" (Arkivets makt och dess begränsningar), i Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid & Razia Saleh (red.), *Refiguring the Archive* (Att omskapa arkivet). Cape Town: David Philip Publishers/New Africa Books, 2002, sid. 23.

10. Librettot för *Chura na nyoka* återfinns på sid. 140.

11. Dessa upplysningar är hämtade från väggskyltarna i Kungliga museet för Centralafrika i Tervuren utanför Bryssel, även det uppfört kring förra sekelskiftet tack vare vinsten från denna handel.

12. Tal hållt i Paris den 7 juni 1978, tillgängligt på engelska på UNESCO:s hemsida (http://www.unesco.org/culture/laws/pdf/PealforReturn_DG_1978.pdf).

13. Ezio Bassani och Gigi Pezzoli (red), *Ex Africa. Storie e identità di un'arte universale* (Från Afrika. En universell konsts berättelser och identitet). Bologna: Museo Civico Archologico, 2019, sid. 15–25.

14. Sindre Bangstad och Torbjørn Tumyr Nilsen, 'Thoughts on the Planetary: An Interview with Achille Mbembe' (Tankar om det planetariska. En intervju med Achille Mbembe), i *New Frame*, september 2019 (<https://www.newframe.com/thoughts-on-the-planetary-an-interview-with-achille-mbembe>).

Sammy Baloji

Andre fortællinger

Matteo Lucchetti



Introduktion

Other Tales er Sammy Balojis første soloudstilling i både Sverige og Danmark. Den giver mulighed for at tage kunstnerens oeuvre som udgangspunkt for at indgå i en bredere samtale om de kolonialistiske bevægelser og handlinger, der fortsat knytter den vestlige verden og afrikanske territorier sammen, i denne sammenhæng specifikt Congo. Udstillingen giver overblik over Balojis seneste værker, men den byder også på bred indsigt i hans undersøgelsesformer og metoder. Han anvender fotografi, installationskunst, film og skulptur til at (gen)bruge arkivmaterialer og museumsfortællinger påny – alt sammen på baggrund af både fortidens og vor tids internationale rovdrift på såvel mennesker som mineraler i sit hjemland, der nu går under betegnelsen Den Demokratiske Republik Congo.

Da Balaji og jeg indledte vores samtaler forud for denne udstilling, stod det ganske hurtigt klart, at vi begge foretrak at fokusere på at afdække ”andre” historier – de oversete, undertrykte, glemte fortællinger – om Den Demokratiske Republik Congo og landets plads på verdenskortet. Gennem historien har områdets territorier indtaget en central position på den internationale scene. Det enorme Congo-bækken har længe været et sted, hvor mange

forskellige ressourcer er blevet udvundet, fra gummi til uran, og i dag ikke mindst kobber og coltan. Congolesiske råvarer er blevet omskabt til dæk, atomenergi og bomber, til elektrisk udstyr, ledninger, motorer og kommunikationsudstyr. Denne fortægnelse over naturressourcer og menneskeskabte produkter kan siges også at fungere som et kortfattet rids over den vestlige modernitet fra det 19. århundrede og fremefter, lige fra den første masseproducerede bil til den allestedsnærværende mobiltelefon, med en enkelt afstikker omkring bombningen af Hiroshima og Nagasaki.¹

En særlig opmærksomhed på sammenhængen mellem begivenheder, der kan forekomme fjerne i både tid, rum og betydning er et centralt aspekt i Balojis praksis, der stræber efter at udbedre brud i kolonialismens tidslinje og samtidig omorganisere de begivenheder, den fortæller om. Balaji anvender et dekolonialiserende blik, der udfordrer de eurocentriske begreber, som den dominerende fortælling bygger på. Han oplyser sit publikum ved at pege på alternative kilder eller afdække forbindelser, man ikke tidligere har været opmærksom på, og hermed efterligner han det abstrakte forhold til virkeligheden, man kender fra kolonitiden. Han ”sletter eller skjuler information på strategisk vis”, idet han tillægger sig den selvsamme *tabula rasa*-metode, der gjorde det muligt for falske fortællinger om Afrika og dens bedrageriske civilisation at sprede sig i takt

med den stigende europæiske kolonialisme.²

Det, som Balojis arbejde på kritisk vis dekonstruerer, er selve ideen om ”kolonialitet”, sådan som den er defineret af den argentinske semiotiker Walter D. Mignolo, snarere end kolonitiden som en bestemt historisk periode. Mignolo forklarer:

Kolonialitet er mere end bare et ord: begrebet står for et komplekst samspil af opbygning, styring og kontrol, som udføres af vestlige aktører, der på den ene side fremstiller sig selv som subjekter, der styres af en samlet viden, de rent faktisk selv har skabt, alt imens deres subjektiviteter (følelser, sansning, ræsonnement) er formet af, hvad de selv har skabt.³

Kolonialitet er en faktor, der stadig gør sig gældende den dag i dag, hvor den fortsat aktivt udelukker anden viden fra at påvirke en ny fælles forståelse af tingene, og, måske vigtigst af alt, for at skabe grobund for et fortsat udbytteri i forskellige former, der hele tiden fornyes. ”Alt er som før; det er kun tingenes navne, der er blevetændret, og jeg gør ikke andet end at kæde disse historier sammen”, fastslår Baloji.⁴

I det følgende vil jeg præsentere de tre vigtigste installationer i udstillingen. Jeg vil forsøge at fremhæve de komplekse indbyrdes sammenhænge

mellem den historiske baggrund og de udstillede kunstværker, der hører til samme videns- og forskningsfelt. Opdelingen mellem dem angår rumlige snarere end begrebsmæssige forhold. Alle værkerne forholder sig nemlig til den samme igangværende undersøgelse af tæt sammenfiltrede, ofte diametralt modsatte historier om transhistoriske magtforhold, og de rummer alle et potentiale for nye dekoloniale læsninger af sådanne historier.

Fragmenter af sammenvævede dialoger

Udstillingens første del er helliget *Frgments of Interlaced Dialogues* (2016–), et stadig igangværende forskningsprojekt, som Baloji indledte i 2015 med inspiration fra udstillingen *Kongo: Power and Majesty* på Metropolitan Museum of Art i New York (september 2015 – januar 2016). Denne forskningsmæssigt særdeles velforberedte udstilling samlede for første gang en række forskellige genstande, der stammer fra kongeriget Kongo. De fleste af de udstillede genstande befinner sig til hverdag spredt ud over en række europæiske museer og forskellige etnografiske samlinger, hvor de står afskåret fra deres komplekse udgangspunkt.

Kongeriget Kongo (1390–1914) strakte sig over et område, der svarer til nutidens nordlige Angola, de vestlige dele af Den Demokratiske Republik Congo, Republikken Congo og de sydligste dele af Gabon. Kongeriget kom i kontakt med portugiserne i 1483, da den opdagelsesrejsende Diogo Cão ankom til Congo-floden på jagt efter nye handelsmuligheder.

Fra da af og frem til koloniseringen i det 19. århundrede var der en intensiv udveksling af dyrebare genstande mellem Kongo og de europæiske stormagter, ofte i form af diplomatiske gaver mellem ligeværdige herskere.⁵ De mest hyppigt forekommende genstande

var såkaldte olifanter (udskaarne elfbensjagthorn) og tekstiler (puder og tæpper) fremstillet af raffia-palmefibre, dekoreret med geometriske friser. Sådanne mønstre begyndte derefter at optræde i mange europæiske kunstgenstande fra 1400- og 1500-tallet, hvilket viser, hvordan de to kontinenter gendigt påvirkede hinandens stilistiske udvikling.

Det er interessant at bemærke, at efter kongeriget Kongo blev omvendt til kristendommen, fik landet den første biskop af afrikansk afstamning syd for Sahara, nemlig Henrique, som var søn af kong Afonso af Kongo og blev udpeget som biskop af pave Leo X (en af Cosimo di Medicis onkler). Den olifant af elfben, der stadig kan ses i Medici-samlingen i Palazzo Pitti i Firenze, var sandsynligvis en gave, som Afonso ved portugiserne mellemkomst sendte som hyldest til den familie, der stod i spidsen for den katolske kirke.

Blandt de mange genstande, der blev udstillet på Metropolitan Museum – og som vidner om indbyrdes magtforhold, der var radikalt forskellige fra dem, der rådede i det 19. århundrede med dets rovdrift og slaveri – var nogle udlånt fra svenske og dansker museer. En pude, der første gang ses registreret i de kongelige svenske samlinger i 1670, må være blevet røvet fra Rudolf IIIs kunstkammer i Prag, da slottet blev plyndret af svenskerne i 1648. Puden endte således i dronning Kristinas besiddelse.⁶ Puderne fra Nationalmuseet i København er sandsynligvis

købt gennem hollandske handelsmænd. De dukkede i sin tid op i Danmark i 1650 som en del af kong Frederik 3.'s kongelige kunstkammer og overgik til Nationalmuseet i 1825.⁷

Til sin installation i Neue Galerie i Kassel under *Documenta 14* i 2017 gjorde Baloji brug af nogle af disse danskejede luksusvarer, både i fysisk og konceptuel forstand. Han tog fotografier i høj oplosning af de raffinerede tekstiler og brugte dem til at skabe kobbernegativer, som han derefter udstillede sammen med originalerne. Disse former, der måske nok var ikke-autentiske, men samtidig fulde af ny værdighed, udgjorde et forsøg på at genoplive kongeriget Kongos glemte tekniske færdigheder.

Efter genstandene fra Kongo havde nydt deres indledende succes ved de europæiske hoffer, gik den viden der havde frembragt dem, efterfølgende tabt på grund af kolonialismen og den brutale slavegørelse af de indfødte under belgisk styre. Balojis valg om at genskabe disse genstande i kobber peger tilbage på den løbende rovdrift af Congo, der har fundet sted på forskellig vis gennem historien. Han antyder også, at disse geometrisk arrangerede tråde fra fortiden kan ses som et forvarsel om den binære kode, der får vores elektronik til at fungere, og dermed henviser værket ligeledes til vores tids brug af råstoffet coltan.

Disse objekter både skjuler og fremviser deres komplekse historie. Baloji udstiller dem som regel i sammenhæng med en række forskellige

kort over Katanga-regionen, hvor det meste af Den Demokratiske Republik Congos minedrift finder sted. Kortet, der kan ses på den store mur i udstillingsrummet, peger tilbage på den belgiske kolonitids kort, hvor belgierne fjernede mange henvisninger til steder, landsbyer og den oprindelige befolkning generelt. Dette abstraktgørende greb afslørede deres egentlige hensigt: at splitte regionen op og tage dens ressourcer.

Kortet kan også minde om de grænsedragninger, der blev trukket under Berlinkonferencen 1884–85, hvor de europæiske stater gav deres velsignelse til det såkaldte kapløb om Afrika, altså til at invadere og opdele kontinentet. Men Balojis kort bærer desuden referencer til de geometriske mønstre, der sås på de luksuriøse handelsvarer fra kongeriget Kongo, som siden på vestlige museer længe har været løsrevet fra deres egentlige sammenhæng og er derved blevet reduceret til ren form.

To fotografiske værker er medtaget i denne installation som en slags afsluttende modvægt. Det ene er en fotografisk gengivelse af et brev: *Letter from Afonso I of Kongo to Manuel I of Portugal Regarding the Burning of the 'Great House of Idols'* (Brev fra Afonso 1. af Kongo til Manuel 1. af Portugal om afbrændingen af "det store afgudshus"). Dette brev blev skrevet helt tilbage i 1700-tallet af den første konverterede konge af Kongo til kungen af Portugal for at fordømme den udbredte plyndring af

genstande, portugisernes involvering i slavehandelen og deres præsters dårlige opførsel. Det slår således bro til højaktuelle emner såsom spørsgsmålet om en tilbagelevering af stjålne genstande til de afrikanske lande og til de historiske rødder, der ligger bag den europæiske magtanvendelse i forhold til Afrika.

Det andet fotografi blev taget af Baloji i depoterne hos Institut des Musées Nationaux (Institut for Nationalmuseer) i Kinshasa. På hylderne står både begravelseskeramik udført efter Kongo-rigets traditioner og europæiske keramiske genstande, et synligt bevis på den langvarige udveksling mellem de to kontinenter og dens konsekvenser. Fotografiet viser en uorganiseret måde at arkivere historiske genstande på, en modsætning til den klassificerende vestlige metode, der har skabt et falsk billede af Afrika på baggrund af forestillinger om primitive og ikke-udviklede kulturer. Det, der slår mig ved de to ekstremt forskellige måder at opbevare disse dyrebare genstande på, er ikke først og fremmest tegnene på forskellige materielle infrastrukturer i Vesteuropa og Congo, ej heller en modstand mod magten og dens symboler, men derimod den stærke følelse af et potentiale for at fortælle andre historier, som fotografiet udstråler.

En byplan for tudser og slanger

Den anden hovedafdeling af udstillingen viser et nyere projekt, *A Blueprint for Toads and Snakes* (2018–19). Værket udspringer af det musikalske skuespil *Churana nyoka* (swahili for ”Tudsens og Slangen”), som blev komponeret i 1957, altså under det belgiske kolonistyre, af Joseph Kiwele (1921–61) fra Katanga-provinsen.

Librettoen (se uddrag på s. 148) er gennemsyret af en del-og-hersk-logik. Kiwele bruger umuligheden af et fredeligt samliv mellem en tudse og en slange som en metafor for herved at kunne bruge det missionærdrevne uddannelsessystem til at vise, hvorfor belgiere og congolesere ikke kunne bo sammen. Stykket er et propagandaværktøj, der helt bevidst afspejler datidens byplanlægning, som netop var baseret på raceadskillelse. Byplanen for Kamalondo, de ”indfødtes” del af Elisabethville (kolonitidens navn for den by, der nu hedder Lubumbashi) er et godt eksempel på en sådan planlægning, og den underkastes en detaljeret analyse i essayet af Johan Lagae og Sofie Boonen i denne udgivelse (se s. 196). En bufferzone adskilte de indfødtes område fra europæere og dannede dermed en såkaldt *cordon sanitaire* mellem samfundene. De yngre generationer blev belært om behovet for

en sådan adskillelse af de katolske missionsskoler. Gennem tekster som *Chura na nyoka* lærte disse skoler eleverne, at lokale kulturer altid er den vestlige civilisation underlegne.

Balojis installation iscenesætter helt bogstaveligt talt dette kolonistyregreb: Værket indretter et teater i udstillingsrummet, skabt af den belgiske scenograf Jean-Christophe Lanquetin i overensstemmelse med de rammer, hvor *Chura na nyoka* i sin tid ville blive opført. Scenegulvet er dækket af et kort over de indfødtes bydel, Kamalondo, hvilket skaber et sammenfald mellem ideologien bag stykket og den faktiske arkitektoniske segregering.

På scenen hænger skildringer af den congolesiske regnskov, malet i en stil, der peger tilbage på det såkaldte Atelier du Hangar, også kendt som Akademiet for Indfødt Kunst, der blev grundlagt i Elisabethville i 1946 af den franske flådeofficer og amatørmaler Pierre-Romain Desfossés. Hans metode bestod ikke i at pådutte de studerende vestlige traditioner og maleteknikker, men snarere at tilskynde de studerende til at udtrykke sig frit og overføre deres viden om vægmalerier til papiret eller lærredet. Skolen etablerede en praksis, der senere skulle strække sig ind i kunstakademiet i Lubumbashi og som stadig gør sig gældende den dag i dag. Kendte kunstnere som Bela Sara, Pili-Pili Mulongoy og Mwenze Kibwanga opstod ud af dette miljø, der fremmede deres kunstneriske subjektivitet.

Denne malede del af Balojis installation fungerer som scenografi for stykket, men den fremhæver også vigtigheden af kunstnerisk uddannelse i forhold til hele selvfølelsen og selvbestemmelsesprocessen i Katanga. Den byder således på en stærk kontrast til de lange århundreder med kulturel appropriation og glemsel, der blev kunstnerne fra kongeriget Kongo til del; forhold, som afspejles i de værker, der vises i *Fragsments of Interlaced Dialogue*.

Andre, mere stærkt ladede historier om selvbestemmelse fortælles gennem cirka 200 malede familieportrætter, som Baloji har fotograferet i en samling sammensat af forskere fra universitetet i Lubumbashi og Fader Leon Verbeek under vejledning af den polskfødte Afrikaekspert Bogumil Jewishiewicki. Disse portrætter hænger i nærheden af teateret som en slags spøgelsespublikum, der aldrig nåede frem til at se selve stykket. Dermed peger de hen på den voldelige tvangsforsflyttelse af kasaï-folket fra Katanga-regionen.

Det kasaïanske samfund tilhørte ikke regionens urbefolkning, men boede der indtil 1960, hvor den congolesiske uafhængighed af 30. juni førte til at Katanga erklærede selvstyre en måned senere. Som følge heraf blev alle ikke-indfødte beboere udvist.⁶ Dette glemte kapitel i stedets historie ligner mange andre af de etniske konflikter, der har rødder i den ustabilitet, som gennemsyrer Afrika efter europæernes

kunstige grænsedragninger. Den kan således ses som et efterskælv af de opdelinger, der blev fastlagt på Berlinkonferencen.

Disse portrætter, der i sin tid blev bestilt af mennesker, der ønskede at efterlade sig et blivende vidnesbyrd til fremtidige slægtsled, blev solgt eller ladt tilbage, da de pludselig måtte forlade deres hjem i en fart for at undgå at blive forfulgt af myndighederne i det nyligt dannede Katanga. Baloji fotograferer denne samling af reddede lærreder i et forsøg på at oprette et nyt arkiv, et, der kan ”tjene som bevis på et suspekt livsfragment, en betændt tid”.⁹

Balojis arkiv giver stemme og krop til den ellers oversete tvangsflyttelse, som denne undertrykte minoritet blev utsat for, og samtidig fastholder det et historisk perspektiv på den komplekse etniske sammensætning, der ses i hele landet – her anskuet i lyset af segregationspolitikken og dens efterdønninger i hele Belgisk Congo efter området igen fik sin uafhængighed.

Den sidste del af installationen er en byplan over Kamalondo-kvarteret. Her er den planlagte skillelinje og de områder, der skal eksproprieres af kolonimagten, overlejret over kortet, så de træder tydeligt frem. Denne overlejring af særinteresser over jordområderne finder også udtryk i det gitterværk, der er ført med fra originaldokumentet. I baggrunden genlyder en originalindspilning af *Chura na nyoka* i

udstillingsrummet:

Så den vrede tudse går sin vej. Og slangen siger til ham:

”Hør nu, du bliver jo vred! Den anden dag, hvor vi var sammen, drak du palmevin og jeg måtte gå tørstig hjem. Og i dag er du rasende på mig?”

Tudsens vrede tog bare til i styrke.
Slangen siger til ham:

”Nu er det slut mellem os! Og hvis du modsiger mig igen, dræber jeg dig!”

”Skulle du kunne dræbe mig?” siger tudsen.

Så slangen bider tudsen.

Tudsernes sørgekor stemmer i.¹⁰

Uden titel og fortællinger om kobberkorsenes have

Untitled (2016) kan siges at slå bro mellem udstillingens to primære områder. Værket består af kobberammunitionsyhylstre, der er blevet dekoreret og fyldt med jord og forskellige planter. Resultatet er en særlig form for historisk pastiche, der både knytter an til verdenskrigens tragiske indvirkning på det afrikanske kontinent og til hvordan belgierne siden krigen har genbrugt disse hylstre, som er fremstillet med kobber fra congolesiske miner.

Ammunition af denne type blev brugt i begge verdenskrige. De brugte hylstre blev ofte dekoreret af soldater, når de ikke havde andet at tage sig til i skyttegravene, eller når de var indlagt på hospitalet efter kamp; det hjalp dem med at håndtere krigens angst og stress. Baloji opdagede, at hylstrene siden hen i fredstid blev brugt som vaser og krukke til planter i hele Belgien. Han begyndte at indsamle dem og fyde dem med plantearter såsom *Sanseveria trifasciata*, *Chlorophytum comosum*, *Begonia rex* og *Ficus elastica*, der nu er almindeligt udbredt som stueplanter i Europa, men oprindeligt stammer fra de områder i vore dages DRC, hvor minerne ligger.

Valget af *Ficus elastica* henviser for eksempel til det faktum, at denne plante tidligere blev brugt til udvindelsen af gummi. Denne handel var én af de

første internationale rentable former for rovdrift udført i Congo Fristaten, som kong Leopold 2. af Belgien fik som privat ejendom efter Berlinkonferencen. Alene i 1900 høstede lokale tvangsarbejdere 6.000 tons gummi, hvilket indtjente cirka 18 millioner franc (svarende til 186 millioner euro). Mange byforbedringer i Belgien blev gennemført takket være efterspørgslen af gummi – eller elfenben; en handel, som samme år kostede omkring 80.000 elefanter livet.¹¹

Planterne i kobbervaserne står arrangeret i en opstilling, der kan minde om den måde, våben blev opstillet og fotograferet på under begge verdenskrige for at signalere styrke og magt. I al deres simple, hverdagsagtige hjemlighed kommer hver enkelt plante her til at bære på en meget kompleks historisk baggrund, og samtidig står de som en påmindelse om de krige, der netop nu udkämpes på grund af udvindingen af coltan.

De to store installationer i udstillingen *Other Tales* bindes også sammen af filmen *Tales of the Copper Crosses Garden: Episode I* (2017), som havde premiere på *Documenta 14* i Athen. Den viser en række kobberarbejdere i et industrianlæg i Lubumbashi, og Baloji har overlejret billedsiden med et lydspor af kirkemusik skrevet af Joseph Kiwele og sunget af drengekoret *Chanteurs à la croix de cuivre* (Kobberkorssangerne) fra Elisabethville. Musikken synes at pege på, at produktionen af kobberledninger næsten udgør en art liturgi i sig selv, fuld af gentagne

bevægelser, der fremstår som en tidløs koreografi.

Ind imellem afbrydes arbejdernes forehavende af uddrag fra en tekst skrevet af den congolesiske filosof Valentin-Yves Mudimbe med titlen *Les corps glorieux des mots et des êtres : esquisse d'un jardin à la bénédiction* (Ordet og Skabelsens Herlighed: Skitse til en benediktinsk have). Teksten handler om centrale begreber fra den eurocentriske historie om Afrika, ikke mindst tanken om *terra nullius* ("ingenmandsland" på latin), som er blevet fremført af katolske missionærer lige siden 1600-tallet og i kolonitiden ofte blev brugt til at fratape ikke-europæiske folk deres ret til landet.

Drengekorets symbol er et såkaldt andreaskors fremstillet af kobber, men trods navnet har tegnet ikke noget med den kristne helgen at gøre. Man kunne derimod se det i Katanga-regionen helt tilbage i 1200-tallet, altså længe før portugisernes ankomst, og det blev brugt som valuta gennem århundreder. Balojis film viser os, på stærkt synæstetisk vis, hvordan gentagne handlinger har bidraget til at omdanne et land og dets indbyggere til et tidløst rum, man har kunnet uddrage ting fra; et sted, der ikke kun er blevet frarøvet sine ressourcer, men også dens historie: et territorium, der har brug for at genvinde sig selv som historisk subjekt og som derfor nu må lægge nogle af alle de historier, der hjemsøger det, bag sig.

Langvarige tab

I november 2017, under en tale på universitetet i Ouagadougou, hovedstaden i Burkina Faso, erklærede den franske præsident Emmanuel Macron, at der fremover ville ske en grundlæggende ændring i kulturpolitikken over for afrikanske lande: "Jeg tilhører en generation af franskmaend, for hvem den europæiske koloniserings forbrydelser ikke bestrides og er en del af vores historie." Efter at have fremsat denne erklæring bestilte han undersøgelsen *Restitution of African Culture Heritage: Toward a New Relational Ethics*, der blev forfattet af den senegalesiske økonom, forfatter og filosof Felwine Sarr og den franske kunsthistoriker Bénédicte Savoy og offentliggjort online i november 2018.

Deres rapport – som består af 252 sider og er udarbejdet på grundlag af bidrag fra over 150 afrikanske samtalepartnere – skabte ophedet debat i den vestlige verden, da medierne brugte det ultrakorte resumé til at udbrede det budskab, at alle afrikanske genstande på et fransk museum skulle sendes tilbage til deres oprindelsesland. Forfatterne gik skarpt i rette med den manipulerede fremstilling af deres arbejde, som de beskrev som et forsøg på at vække frygt for den overordnede og væsentlige holdningsændring i forhold til etnografiske museer og deres rolle i nutidens samfund.

Som de forklarede i det indledende kapitel i deres rapport, "La longue durée des pertes" (Det langvarige tab), placerer forfatterne deres forskning i en bredere historisk sammenhæng. De ser på afrikansk kulturarv og europæisk kolonisering og citerer en tale, som den senegalesiske underviser Amadou-Mahtar M'Bow holdt som direktør for UNESCO i 1978 under overskriften *A Plea for the Return of an Irreplaceable Cultural Heritage to Those Who Created It* (En bøn om at få uerstattelig kulturarv sendt tilbage til dem, der skabte den):

De befolkninger, der har været ofre for denne udplyndring, i nogle tilfælde gennem hundreder af år, er ikke kun blevet frarøvet uerstattelige mesterværker, men også en fælles erindring, der efter al sandsynlighed ville kunne have bidraget til større selvindsigt og helt afgjort ville have hjulpet andre med at forstå dem bedre. [...] De er naturligvis helt klar over, at kunsten er til for hele verden og er bevidste om, at et kunstværk, der fortæller historien om deres fortid og viser, hvem de virkelig er, ikke kun taler til dem alene. De er glade for, at andre mennesker på andre steder kan studere og beundre deres forfædres arbejde. Samtidig er de også bevidste om, at visse kunstværker har spillet en så stor og langvarig rolle for historien i det land, som

de er blevet ført til, at de har knyttet stærke symbolske bånd til dette nye land og slætt rødder, der er så stærke, at de ikke lader sig skære over. [...] Disse mænd og kvinder, der er blevet frataget deres kulturarv, beder derfor om, at man i det mindste returnerer de kunstskatte, der bedst repræsenterer deres kultur, som de føler er mest afgørende, og hvis fortsatte fravær forårsager dem de største lidelser. Det er et helt legitimt krav.¹²

M'Bow påpeger, at det at tage kulturarven ud af dens oprindelige sammenhæng og samfund er dybt forbundet med et fælles erindringstab, hvilket har en negativ indvirkning på arbejdet med at opbygge en retvisende og fælles forståelse af en given civilisation (og civilisation som helhed). Omvendt har dem, der har tilegnet sig denne kulturarv, også fået magt til at opbygge en fiktiv fortælling, der kan gå på tværs af grænser og påvirke subjektdannelsen hos dem, der har fået deres oprindelige kollektive hukommelse taget fra sig.

Netop dette forhold beskriver Valentin-Yves Mudimbe, som Baloji citerer i sin film, i sin vigtige bog *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge* fra 1988. Her analyserer Mudimbe de historiske årsager, der ligger bag konstruktionen af den forvrængede og stereotype historie om det afrikanske kontinent. Den italienske Afrikaekspert

Gigi Pezzoli italesætter det samme i sin beskrivelse af, hvordan Vesten bevidst har opbygget et negativt billede af Afrika og afrikanere gennem århundreder: en proces, hvor falske fortællinger har skabt en paradoksal situation, hvor man tror at have (pseudo) kendskab til sandheden, mens man i virkeligheden er med til at opbygge en fiktion.¹³

Fra dette kor af ekspertise i forbindelse med den aktuelle debat om at sende afrikanske genstande tilbage til hjemlandet er det værd at citere et sidste bidrag, her fra filosoffen Achille Mbembe fra Cameroun:

Dette er ikke et spørgsmål om velgørenhed eller medfølelse. Det er en betingelse for, at vores verden kan overleve. Hvis vi vil dele verdens skønhed, må vi lære også at stå forenet i forhold til al dens lidelse. Vi må lære at huske sammen og derved reparere verdens materie og ansigt. Enhver restitution vil altid være delvis. Der vil være uoprettelige tab, som ingen erstatning nogensinde kan gøre godt igen – hvilket ikke betyder, at man ikke skal kompensere. At kompensere er ikke det samme som at gøre skaden god igen. At kompensere handler, sådan som Kwame Anthony Appiah også understreger, om at tilbyde at reparere et indbyrdes forhold.¹⁴

Set i lyset af denne debat antager Balojis værker endnu dybere og vigtigere betydning. Hans kunst peger på muligheden af at reparere beskadigede forhold, ikke blot ved at yde fuld retfærdighed til den enorme kompleksitet, der kendtegner disse indbyrdes kulturelle forhold, som er skævvredet af brutaliteterne i det 19. og 20. århundrede, men også ved aktivt at rede trådene ud i fortællingen om Afrika. Sammy Baloji skaber ”andre fortællinger”, der potentelt kan være med til at gøre en ende på det langvarige tab.

Noter

1. De senere års stigning i produktionen af el-biler (fremstillet af virksomheder som Tesla og BMW) og i produktionen af såkaldt ”grøn energiteknologi” har ført til en dramatisk stigning i udvindingen og forarbejdningen af kobolt og lithium. Denne ”grønne omstilling” afhænger således af minedrift, der har en enorm indvirkning på miljøet, ikke blot i forhold til klimaforandringerne, men også vandforurenningen, og som er med til at øge det globale niveau for menneskeskabte emissioner. Baloji har, sammen med en gruppe andre kunstnere og forskere, igangsat initiativet ON-TRADE-OFF, som er et kollektivt kunstnerisk forskningsprojekt om netop dette emne.

2. Kristian Vistrup Madsen, ”Sammy Baloji – interview: ‘I’m not interested in colonialism as a thing of the past, but in the continuation of that system’”, i *Studio International*, september 2019 (<https://www.studiointernational.com/index.php/sammy-baloji-im-not-interested-in-colonialism-as-a-thing-of-the-past-but-in-continuation-of-that-system>).

3. Walter D. Mignolo, Catherine E. Walsh, *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Durham: Duke University Press, 2018, s. 195.

4. Kristian Vistrup Madsen, op. cit.

5. Samtidig med udvekslingen af luksusgenstande blev der også givet slaver som gave; en udveksling, der senere skulle blive til den tværatlantiske slavehandel. Slavehandlere slog sig ned på Atlanterhavskysten, hvilket var en bidragende grund til, at regionen gradvist blev affolket og kongedømmets tilbagegang.

6. Alisa LaGamma, *Kongo: Power and Majesty*. New York: Metropolitan Museum of Art, s. 141.

7. Ibid.

8. Som forklaret af Vincent van Velsen i sit essay til det hæfte, der ledsgagede *A Blueprint for Toads and Snakes*, udgivet i forbindelse med værkets første udførelse på Framer Framed i Amsterdam i September 2018.

9. Achille Mbembe, ”The Power of the Archive and Its Limits”, i Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid & Razia Saleh (red.), *Refiguring the Archive*. Cape Town: David Philip Publishers/New Africa Books, 2002, s. 23.

10. Librettoen til *Chura na nyoka* kan findes på s. 148.

11. Jeg har hentet disse oplysninger fra værktekster på AfricaMuseum i Tervuren, tæt på Bruxelles; et museum, der også blev bygget omkring år 1900 for midler, der blev indtjent på netop denne vis.

12. Tale afholdt i Paris, 7. juni 1978; kan findes på UNESCOs website (http://www.unesco.org/culture/laws/pdf/PealforReturn_DG_1978.pdf).

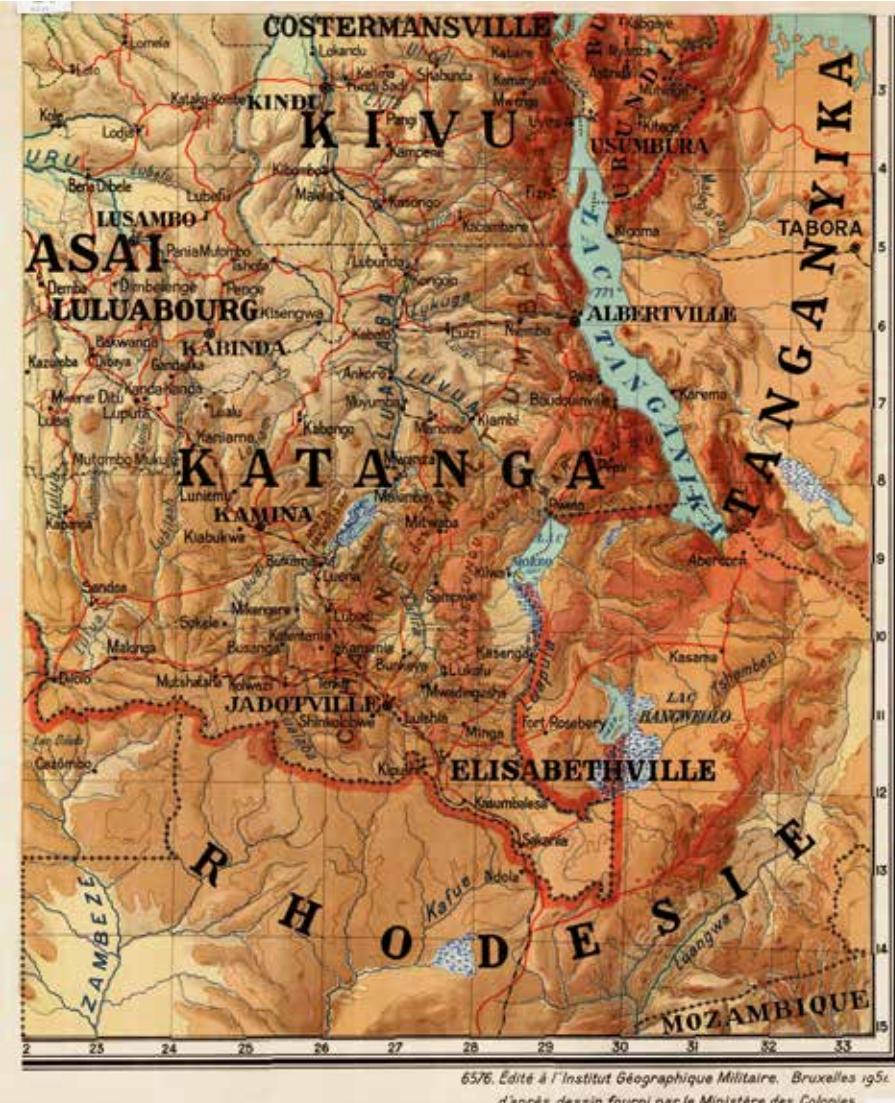
13. Ezio Bassani og Gigi Pezzoli (red.), *Ex Africa. Storie e identità di un’arte universale*. Bologna: Museo Civico Archologico, 2019, s. 15–25.

14. Sindre Bangstad og Torbjørn Tumyr Nilsen, *Thoughts on the Planetary: An Interview with Achille Mbembe*, i *New Frame*, september 2019 (<https://www.newframe.com/thoughts-on-the-planetary-an-interview-with-achille-mbembe/>).

Fragments of Interlaced Dialogues

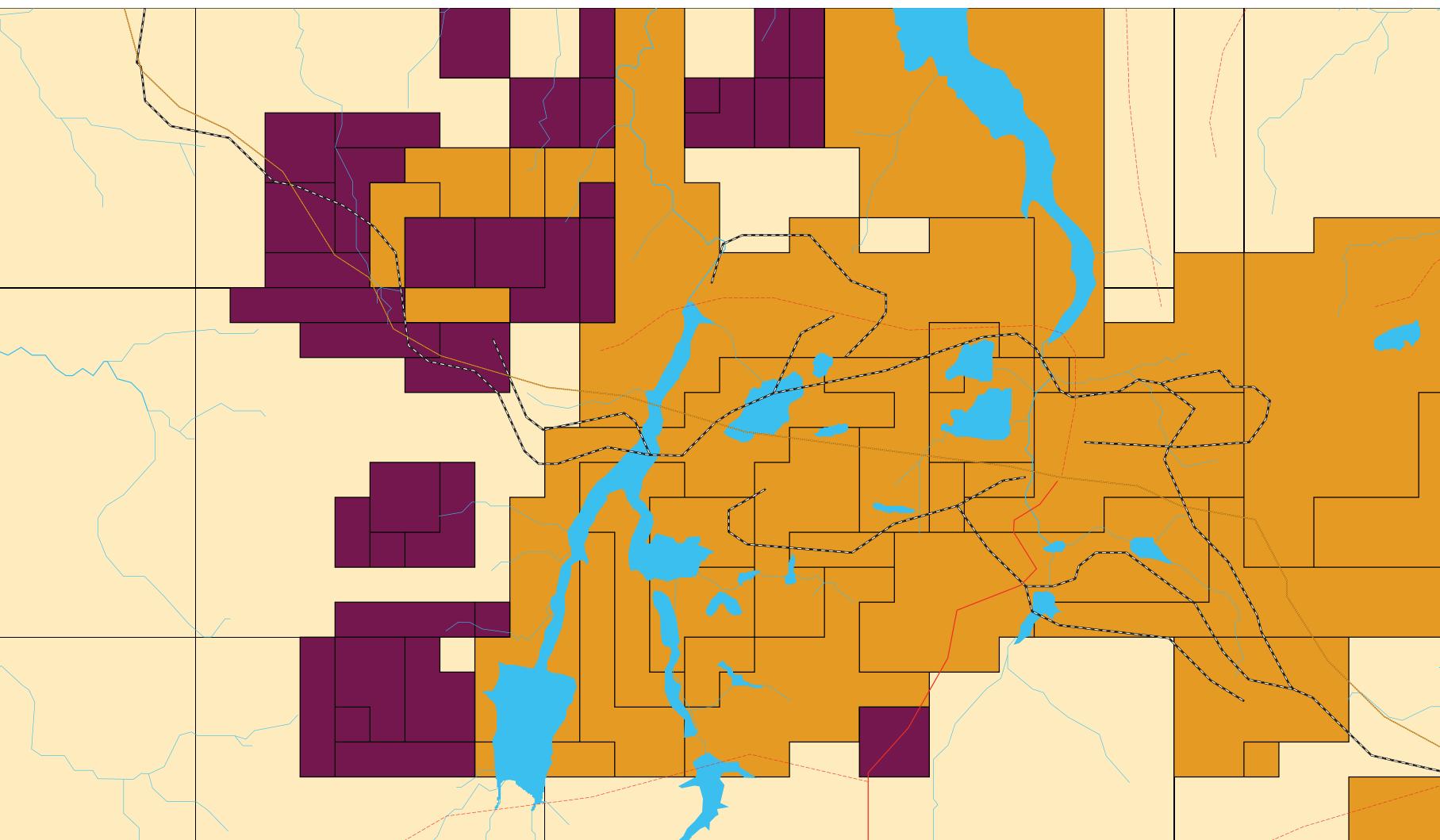
Map installation, consisting of three maps:

1. A colonial-era topographical map of the Belgian Congo (1926–1951), outlining places and ethnic groups, Military Geographical Institute. After a drawing for the Ministry of the Colonies, Brussels, 1951
2. 1829 Delamarche map of Africa, *Afrique Divisée en ses principaux Etats*, which marks the Congo interior region as ‘completely unknown’
3. Geological and mining map of the Democratic Republic of the Congo (2006), supplied in response to the artist’s request, copyright Royal Museum for Central Africa, Tervuren, 2005



AFRIQUE
DIVISÉE
en ses principaux Etats
par J. Delamarche
1829.







Copper Negative of Luxury Cloth. Kongo Peoples; Democratic Republic of the Congo, Republic of the Congo or Angola, Seventeenth–Eighteenth Century, Inventoried 1876

73.5 × 100.4 × 0.9 cm

2017



Copper Negative of Luxury Cloth. Kongo Peoples; Democratic Republic of the Congo, Republic of the Congo or Angola, Seventeenth–Eighteenth Century, Inventoried 1709

80.6 × 77.1 × 0.9 cm

2017

*Letter from Afonso I of Kongo to Manuel I of Portugal Regarding the
Burning of the 'Great House of Idols', Kingdom of Kongo, 5 October 1515,
Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisbon*

Facsimile

UV inkjet print on paper

470 × 34 cm

2020





Réserves de l'Institut des Musées Nationaux du Congo, Kinshasa.

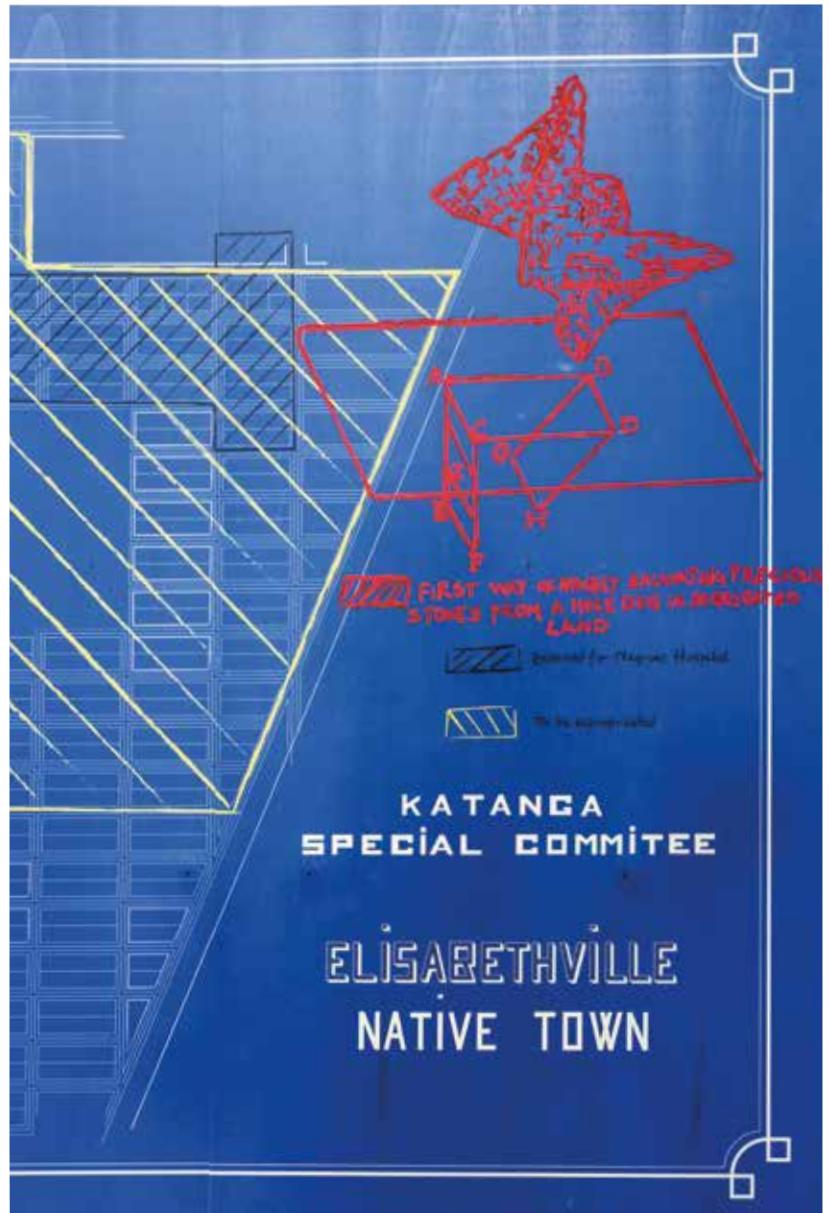
Vues des poteries mortuaires de l'empire Kongo
et des faïences européennes troquées aux XV^e–XVIII^e siècles

Framed photograph

110 × 165 cm

2017

A Blueprint for Toads and Snakes





A Blue Print
Print on paper
200 × 200 cm
2018



A Blue Print for Toads and Snakes

Chura na Nyoka (The Toad and the Snake)

Installation with wood, canvases, lights, and sound

360 cm deep by 360 cm wide (front), 120 cm wide by 250 cm high (back)

2018





PLOT MAP OF THE NATIVE TOWN

XXV
Military
Aidants
Native police
native sites
camp sections
camp belonging to individuals
native works camp
site reserved for the Government
Army depots 33231.000
in which the
surrounding plots marked with

24° 5' 0" S.

24° 12' 12" S.

24° 21'

24° 29'

24° 38'

24° 46'

24° 53'

24° 62'

24° 71'

24° 78'

24° 86'

24° 93'

24° 100'

24° 107'

24° 114'

24° 121'

24° 128'

24° 135'

24° 142'

24° 149'

24° 156'

24° 163'

24° 170'

24° 177'

24° 184'

24° 191'

24° 198'

24° 205'

24° 212'

24° 219'

24° 226'

24° 233'

24° 240'

24° 247'

24° 254'

24° 261'

24° 268'

24° 275'

24° 282'

24° 289'

24° 296'

24° 303'

24° 310'

24° 317'

24° 324'

24° 331'

24° 338'

24° 345'

24° 352'

24° 359'

24° 366'

24° 373'

24° 380'

24° 387'

24° 394'

24° 401'

24° 408'

24° 415'

24° 422'

24° 429'

24° 436'

24° 443'

DISTRIBUTION OF PLACES

for the government

24° 12' 12" S. 24° 21' 0" S.
24° 29' 0" S. 24° 38' 0" S.
24° 46' 0" S. 24° 53' 0" S.
24° 62' 0" S. 24° 71' 0" S.
24° 78' 0" S. 24° 86' 0" S.
24° 93' 0" S. 24° 100' 0" S.
24° 107' 0" S. 24° 114' 0" S.
24° 121' 0" S. 24° 128' 0" S.
24° 135' 0" S. 24° 142' 0" S.
24° 149' 0" S. 24° 156' 0" S.
24° 163' 0" S. 24° 170' 0" S.
24° 177' 0" S. 24° 184' 0" S.
24° 191' 0" S. 24° 198' 0" S.
24° 205' 0" S. 24° 212' 0" S.
24° 219' 0" S. 24° 226' 0" S.
24° 233' 0" S. 24° 240' 0" S.
24° 247' 0" S. 24° 254' 0" S.
24° 261' 0" S. 24° 268' 0" S.
24° 275' 0" S. 24° 282' 0" S.
24° 289' 0" S. 24° 296' 0" S.
24° 303' 0" S. 24° 310' 0" S.
24° 317' 0" S. 24° 324' 0" S.
24° 331' 0" S. 24° 338' 0" S.
24° 345' 0" S. 24° 352' 0" S.
24° 359' 0" S. 24° 366' 0" S.
24° 373' 0" S. 24° 380' 0" S.
24° 387' 0" S. 24° 394' 0" S.
24° 401' 0" S. 24° 408' 0" S.
24° 415' 0" S. 24° 422' 0" S.
24° 429' 0" S. 24° 436' 0" S.

for native chiefs passing through
compound, chief police report, market
municipal treasury and market
the church, the school, the hospital and the playground
the sugar clerks

for civilian clerks

for military clerks

If necessary, for natives who do not
serve the Government or individuals

for studios

for native tradesmen

camp with the engineering company

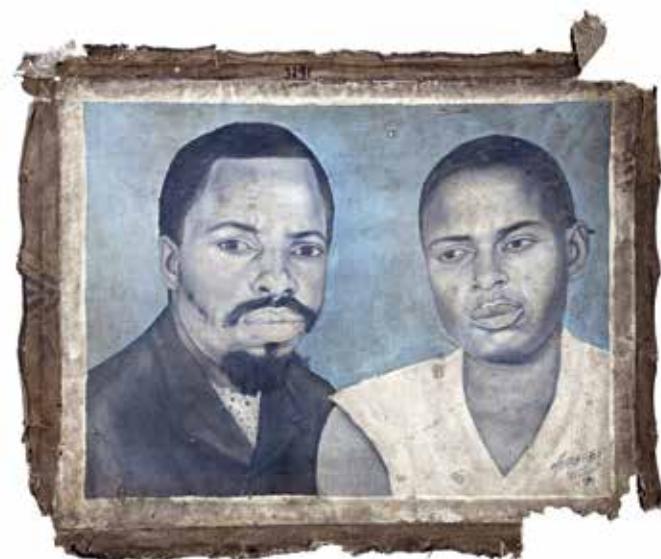
If necessary, for the C.R.C.
(Katanga Railway Company)

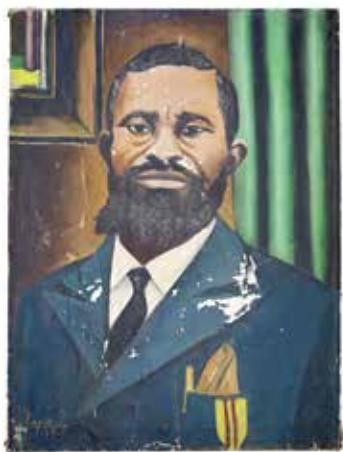




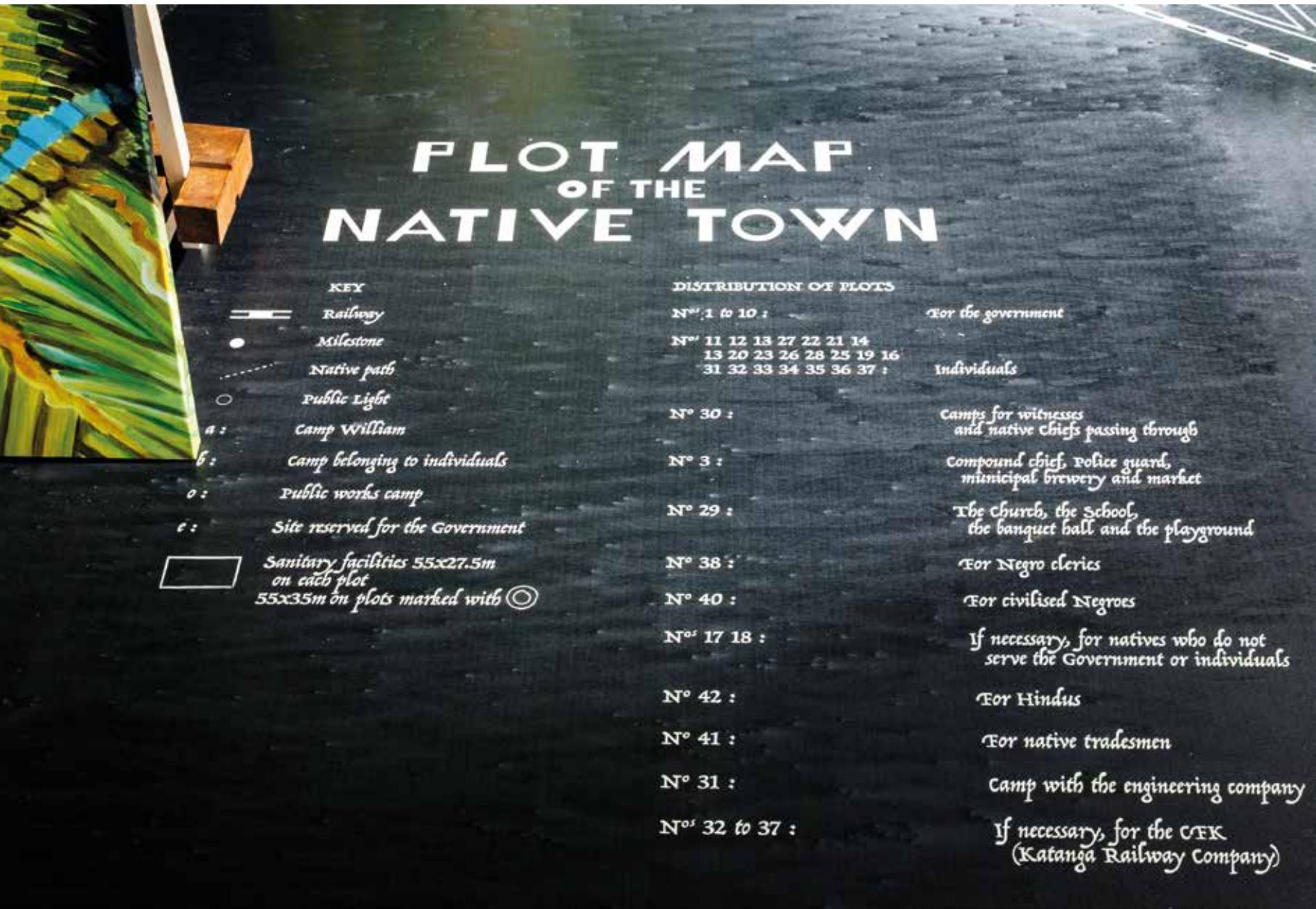








Kasaian Paintings, Selection of Portraits
from Father Verbeek's Collection of Popular Paintings
Digital photography print on paper
46 x 63 cm
2020



Untitled



Untitled

39 copper shell casings, plants

Various sizes

2018





Tales of the Copper Crosses Garden: Episode I

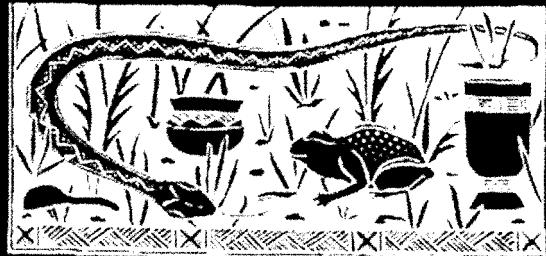


Tales of the Copper Crosses Garden: Episode I

45'

Courtesy Sammy Baloji / Mu.ZEE collection, Belgium
2017





CHURA na NYOKA

décrapaud et le serpent.
par

Joseph KIWELE

CETTE FABLE EST INSPIRÉE DU CONTE "décrapaud et la grenouille," de J. STRUYF, SJ, publié dans
"TABLES ET LÉGENDES CONSOLATOIRES, Collection Xavériana."



**Libretto for
*Chura na nyoka***

(The Toad and the Snake)

Joseph Kiwele

The storyteller Mungole opens the dance:

'Mungole, we will dance with you.'
 'And if someone among us does not dance...
 then his mother is a witch!'

I'm going to tell you the story of the toad and the snake. Master Toad wanted to take a walk with his companion the snake, but he was not allowed to do so, because it was said that the snake was a bad animal. Flouting his father's advice, the toad invites his companion the snake...

'Croak! Croak!' calls the toad...

And the snake hisses in reply:

'Let's go, let's take a walk...'

'Hey!' says the toad, 'come and visit my family and friends. There we'll drink the good palm wine and we'll take some back with us to drink at home!'

'OK! Let's go!' answers the snake.

Master Toad and Master Snake set off together to the toads' friends to feast there!

'Let's go faster, we must hurry!'

'But I don't know how to walk', says the toad...

'So slide along in the grass, it's easy!'
 'No it isn't! For a toad it's complicated!'
 'So hang on to my tail and we'll save some time!'
 'Oh! Oh! Thank you, companion! This time... we'll dash! But let's go faster still! Because it's good wine... palm wine, that we'll drink!'

After having walked much longer still, they reach the tribe of toads who were heading off to the fields! Without stopping, straight away the toads give the two companions a gourd of palm wine... There's a warm welcome... Just listen. Cries of welcome from the toads:

'We're happy that you came to visit!'

While Master Toad empties the gourd he was given down to the last drop, his friends present another to the snake. But in order to drink, they impose a condition: In order to bring the wine to his lips, he will have to sit like a toad! So it's impossible for him to quench his thirst... Poor snake... And the toads have a laugh at his expense and make fun of him:

'Master Snake... you will only taste our wine if you sit like a toad!'

'But for me it's impossible!' says the snake.
 'Come on, fold up, curl up! Idiot, imbecile!
 Come on... get on with it, curl up! Come on...
 so go back home... without drinking! Since
 you're not one of us! Leave!'

You've seen how angry Master Snake was...
 He returned to his village alone... But sometime after
 that, the toad, even though he hasn't forgotten what
 happened, wants to have another adventure with the
 snake... You can hear him... He is calling his friend:

'Croak! Croak!' calls the toad...

And the snake hisses in reply:

'Let's go, let's take a walk...'
 'Hey!' says the snake, 'come and visit my
 family and friends. There we'll drink the good
 palm wine and we'll take some back with us to
 drink at home!'
 'OK! let's go!' replies the toad.

Master Toad and Master Snake set off
 together, but this time their walk will take them to the
 snake's friends! The two friends arrive out of breath
 and thirsty at the village of the snakes! The snakes
 come back from the fields when they see the two
 companions... Listen to the welcome they are given!

Cries of welcome from the snakes:

'We're happy that you came to visit!'

Repeating the bad joke that the toads played,
 the snakes bring two gourds of palm wine. Our snake
 rushes to finish his in one go, while they force the
 toad to drink his in the same way as the snakes! And
 obviously our friend the toad can't manage this... Still
 thirsty and angry... While the tribe's mockery and the
 snakes' jeers ring out on all sides:

'So off you go... Toad, go back to your wife
 thirsty! What a disgrace! A guest who doesn't
 know how to behave like his hosts!'

So the angry toad goes away. And the snake says to
 him:

'Hey, you're getting angry! The other
 day we were together, you drank palm wine
 and I had to go home thirsty. And today you're
 furious with me?'

The toad's anger continued to grow; the snake says
 to him:

'Now it's finished between us! And if you
 quarrel with me again, I'll kill you!'

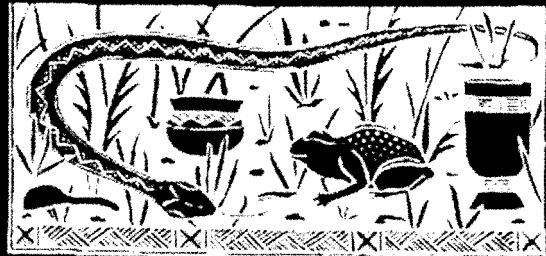
‘You, kill me?’ says the toad.

So the snake bites the toad:

‘I will bite you, nasty toad... Chwi – there!’

Mourning chorus of the toads:

‘I can’t see him any more... I’m looking for him, but I can’t find him... I can’t see him any more... And the sun is already setting! If you die by the hand of a man, come back to tell us! If the snake kills you, come back to take your revenge! You who goes to his mother... Tell her: “Your son, the toad, is dying, murdered by the snake!” Toad, we’re crying, we’re all in a state of affliction. But you, sleep... Sleep toad, sleep!’



CHURA na NYOKA

de crapaud et le serpent.
par

Joseph KIWELE

CETTE FABLE EST INSPIRÉE DU CONTE "Le crapaud et la grenouille", de J. STRUYF, SJ, publié dans "TABLES ET LÉGENDES CONSOLAIRES", Collection Xavériana.



Libretto för

Chura na nyoka

(Paddan och ormen)

Joseph Kiwele

Historieberättaren Mungole inleder dansen:

- Mungole, vi ska dansa med dig.
- Och om någon av oss inte dansar... då är hans mamma en häxa!

Jag ska nu berätta historien om paddan och ormen. Unge Herr Padda ville ta en promenad med sin vän ormen, men han fick inte lov att göra det, för det sades att ormen var ett dåligt djur. Paddan trotsar sin fars råd och bjuder in sin vän ormen...

- Kvack! Kvack! ropar paddan...

Och ormen väser till svar:

- Kom, låt oss ta en promenad...
- Hej! säger paddan. Kom med och hälsa på min familj och mina vänner. Där får vi gott palmvin att dricka och vi tar litet med oss hem och fortsätter att dricka där!
- OK! Låt oss gå! svarar ormen.

Unge Herr Padda och Unge Herr Orm beger sig tillsammans till paddans vänner för att festa där!

- Snabbare, det är bråttom!
- Men jag kan ju inte gå, säger paddan.
- Så kräla här i gräset, det är lätt!

– Nej, det är det inte! För en padda är det svårt!

- Så håll i min svans så sparar vi litet tid!
- Å! Å! Tack, min vän! Bara denna gång... Det ska gå fort! Men låt det gå ännu fortare! För det är gott vin... palmvin som vi ska dricka!

Efter att ha vandrat längre och väl kommer de fram till paddornas stam som var på väg ut till fälten! Utan att ens stanna till gav paddorna de två kamraterna en kalebass med palmvin... Välkommandet var varmt... Lyssna bara... Välkomstrop från paddorna:

- Vi är glada att ni kommit på besök!

Medan Unge Herr Padda tömde kalebassen han fått till sista droppen gav hans vänner en annan till ormen. Men de ställde ett villkor för att han skulle få dricka: för att få läppja på vinet måste han sitta som en padda! Så han kunde inte dricka sig otörstig... Stackars orm... Och paddorna skrattar och gör sig lustiga över honom!

- Unge Herr Orm... Du får bara smaka vårt vin om du sitter som en padda!
- Men det kan jag ju inte, säger ormen.
- Kom igen, vik dig itu, kryp ihop! Idiot, imbecill! Kom igen nu... Kryp ihop bara!

Kom igen... Då får du gå hem... Utan att dricka! För du är inte en av oss! Ge dig av!
Ni har sett hur förargad Unge Herr Orm var...

Han återvände ensam till sin by... Men någon tid därefter vill paddan, fastän han inte har glömt vad som hänt, ut på ett nytt äventyr med ormen... Ni kan höra honom... Han kallar på sin vän...

– Kvack Kvack! ropar paddan...

Och ormen väser till svar:

- Kom, låt oss ta en promenad...
- Hej! säger ormen. Kom med och hälsa på min familj och mina vänner. Där får vi gott palmvins att dricka och vi tar litet med oss hem och fortsätter att dricka där!
- OK! Låt oss gå! svarar paddan.

Unge Herr Padda och Unge Herr Orm ger sig av tillsammans, men denna gång kommer promenaden att ta dem till ormens vänner! Andfådda och törstiga kommer de två vänerna fram till ormarnas by! Ormarna är på väg tillbaka från fälten när de får se de två kamraterna... Lyssna till det välkomnande de får. Välkomstrop från ormarna:

– Vi är glada att ni kommit på besök!

Ormarna upprepar paddornas dåliga skämt och hämtar två kalebasser med palmvins. Vår orm skyndar sig att tömma i sin i ett enda drag, medan de tvingar paddan att dricka sin på samma sätt som ormarna! Och självklart klarar inte vår vän paddan detta... Han är fortfarande törstig och arg... Och stammens glåpord och ormarnas hånskratt ljuder från alla håll:

– Så ge dig av... Padda, gå hem till din fru törstig! Så skamligt! En gäst som inte förstår att bete sig som sina värder!

Så den arga paddan ger sig av. Och ormen säger till honom:

– Nämnen blir du arg! Häromdagen var vi tillsammans, du drack palmvins och jag fick gå hem törstig. Och idag är du rasande på mig?

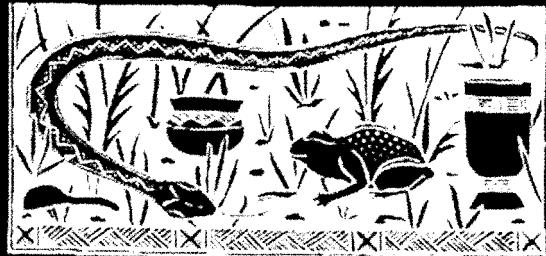
Paddans ilska bara växte. Ormen säger till honom:

– Nu är det slut mellan oss! Och om du bråkar med mig igen dödar jag dig!
– Du? Skulle du döda mig? säger paddan.

Så biter ormen paddan:
– Jag ska bita dig, fula padda... Tjvi – så där!

Paddornas sorgekör:

– Jag kan inte längre se honom... Jag letar efter honom utan att hitta honom... Jag kan inte längre se honom... Och solen håller redan på att gå ned! Om en människa dödar dig, kom tillbaka och berätta för oss! Om ormen dödar dig, kom tillbaka och ta din hämnd! Du som går till hans mamma, berätta för henne... ”Din son, paddan, är döende, mördad av ormen!”
Padda, vi gråter, vi sörjer dig alla... Men du, sov... Sov, padda, sov!



CHURA na NYOKA

de crapaud et le serpent.
par

Joseph KIWELE

CETTE FABLE EST INSPIRÉE DU CONTE "Le crapaud
et la grenouille", de J. STRUYF, SJ, publié dans
"TABLES ET LÉGENDES CONSOLAIRES", Collection Xavériana.



**Libretto til
Chura na nyoka
(Tudsen og slangen)**

Joseph Kiwele

Historiefortælleren Mungole åbner ballet:

"Mungole, vi vil danse med dig!"

"Og hvis nogen blandt os ikke danser ... så er deres mor en heks!"

Jeg vil fortælle historien om tudsen og slangen. Unge hr. Tudse ville gå en tur med sin ven Slange, men han fik ikke lov, fordi man sagde, at slangen var et ondt dyr. Dog blæser Tudse på sin fars råd, og han inviterer slangen alligevel...

"Kvæk! Kvæk!" kalder Tudse...

Og slangen hvisler som svar:

"Lad os drage ud, lad os tage ud på tur."

"Hør her," siger Tudse, "kom og besøg min familie og venner. Der skal vi drikke den gode palmevin, og vi tager noget med os tilbage, som vi kan drikke herhjemme!"

"Meget vel! Lad os gå!" svarer slangen.

Unge hr. Tudse og unge hr. Slange drog sammen ud for at besøge tudsens venner og feste der.

"Lad os gå lidt hurtigere, vi må skynde os!"

"Men jeg ved ikke, hvordan man går" siger tudsen.

"Så bare glid gennem græsset, det er let!"

"Nej, det er ej! For en tudse er det faktisk svært!"

"Så tag fat i min hale, så kan vi spare lidt tid!"

"Åh! Åh! Tak, min ven! Denne gang ... vil vi fare af sted! Men lad det gå hurtigere endnu! For det er god vin ... det er palmevin, der venter os!"

Efter at have vandret meget længe, når de endelig frem til stammen af tudser, der er på vej ud til markerne! Uden at gøre holdt, giver tudserne med det samme de to rejselædsagere en kalabas med palmevin i ... Se, dét er en varm velkomst ... Hør nu bare her. Tudserne byder velkommen i kor:

"Vi er glade for, at I kom på besøg!"

Mens unge hr. Tudse tømmer sin kalabas til sidste dråbe, tilbyder hans venner samtidig slangen en anden. De stiller en betingelse, før han må drikke: Han må kun føre vinen til sine læber, hvis han sidder som en tudse! Så det er umuligt for ham at slukke tørsten ... Stakkels Slange ... Og tudserne griner og gør nar ad ham:

"Hr. Slange ... du kan smage vores vin, hvis du

sidder som en tudse!"

"Men det kan jeg jo slet ikke!" siger slangen.

"Kom nu, kryb nu sammen, sid ned! Idiot,
tåbe! Kom nu... Gør det nu, kryb sammen!
Kom nu ... Så gå hjem igen ... uden at drikke!
Når du nu ikke er en af os! Forsvind!"

I kan se, hvor vred hr. Slange blev ... Han vendte tilbage til sin landsby alene ... Men efter et stykke tid ville tudsen, selvom han ikke havde glemt, hvad der var sket, gerne ud på eventyr med Slange igen ... Nu kan I høre ham ... Han kalder på sin ven:

"Kvæk! Kvæk!" kalder Tudse...

Og slangen hvisler som svar:

"Lad os drage ud, lad os tage ud på tur..."

"Hør her," siger slangen, "kom og besøg min familie og venner. Der skal vi drikke den gode palmevin, og vi tager noget med os tilbage, som vi kan drikke herhjemme!"

"Meget vel! Lad os gå!" svarer tudsen.

Unge hr. Tudse og unge hr. Slange drager afsted, men denne gang fører deres tur dem til slangens venner! De to venner ankommer både tørstige og forpustede til slangernes landsby! Slangerne kommer

tilbage fra markerne, da de ser de to kammerater ...

Lyt bare til den velkomst, de får! Slangerne byder velkommen i kor:

"Vi er glade for, at I kom på besøg!"

Slangerne spiller nu vennerne det samme dårlige puds som tudserne: de kommer med to kalabasser med palmevin. Vores slange skynder sig at drikke sin på én gang, mens de andre slanger forlanger, at tudsen skal drikke sin på samme måde som slangerne! Og det er naturligvis helt umuligt for vores ven, tudsen... Han er stadig tørstig og vred ... Og samtidig lyder stammens hån og slangernes drillen hele vejen rundt om ham:

"Jamen, så gå dog ... Tudse, du må gå tørstig tilbage til din kone! Hvilken skam! En gæst, der ikke ved, hvordan han skal opføre sig som sine værter!"

Så den vrede tudse går sin vej, og slangen siger til ham:

"Hør nu, du bliver jo vred! Den anden dag, hvor vi var sammen, drak du palmevin, og jeg måtte gå tørstig hjem. Og i dag er du rasende på mig?"

Tudsens vrede tog bare til i styrke. Slangen siger til ham:

“Nu er det slut mellem os! Og hvis du modsiger mig igen, dræber jeg dig!”

“Skulle du kunne dræbe mig?” spørger tudsen.

”Jeg bider dig, din væmmelige tudse ... Chwi – se så!”

Tudsernes sørgekor stemmer i:

”Jeg kan ikke se ham mere ... Jeg leder efter ham, men jeg kan ikke finde ham ... Jeg kan ikke se ham mere ... Og solen er allerede ved at gå ned! Hvis du dør ved menneskehånd, kom da tilbage og fortæl os det! Hvis slangen dræber dig, kom da tilbage for at tage din hævn! Du, der går til hans mor ... Fortæl hende: ’Din søn, tudsen, er døende, dræbt af slangen!’ Tudse, vi græder, vi er grebet af stor sorg. Men du,sov du blot ... Sov, Tudse,sov!”

**Making and Shaping
a Divided City:
Notes on the Construction
of Lubumbashi's First
Planned 'Native Town',
*Commune Kamalondo***

1919–29

Johan Lagae and Sofie Boonen
Department of Architecture and
Urbanism, Ghent University

An Emblematic Example of a ‘Colonial City’?

Among the urban centres in the Democratic Republic of the Congo, Lubumbashi, situated in the southern province of Katanga, is the most emblematic example of what scholars since the 1970s have defined as a ‘colonial city’: founded in 1910 as one of the major mining cities in Central Africa’s Copperbelt zone, Lubumbashi was, first and foremost, a site of extraction of raw materials and, well-connected to the outside world via railroad, a crucial node in Belgian Congo’s economic network. Moreover, Lubumbashi is an urban centre built *ex nihilo*, on land which of course belonged to African customary chiefs but where no pre-existing indigenous settlements were to be found. And finally, Lubumbashi is an example *par excellence* of a ‘divided city’, whose urban form is binary in nature, with the ‘European town’ neatly separated from the African quarters.

Far from being unique, since many other urban centres in the Congo were founded and planned along similar lines, Lubumbashi forms an interesting case to highlight the principles of a colonial city, and how these were part and parcel of urban planning practices that were shared across sub-Saharan Africa in the interwar period. In fact, all the main principles of colonial urban planning that would be advocated

for at the international conference on *Urbanisme aux Colonies*, organised in Paris in 1931 in the context of the famous *Exposition Coloniale Internationale*, already found their application in Lubumbashi in the preceding decade: the obsession with hygiene, the search for a disciplinary and racially defined organisation of space, and the application of a social engineering of society via the built environment.

The early introduction of such principles in Lubumbashi preceded practices in Kinshasa, the then-capital of the Belgian Congo, by almost ten years. It illustrates how colonial urban planning was very much informed by discussions that emerged within economic and medical spheres. In many respects, the colonial ordering of urban space in Lubumbashi was directly informed by spatial practices in Johannesburg’s mining compounds, with which Belgian officials were highly familiar.

Yet as historian Carl Nightingale has convincingly argued in his seminal 2012 book *Segregation: A Global History of Divided Cities*, ‘putting a coerced residential colour line in place is fundamentally a political act – it involves enormous amounts of power. But wielding that power always involves negotiation and conflict.’ This was especially the case in Lubumbashi, an urban centre founded in 1910 which because of its promising economic prospects immediately attracted people from far and away. Many seeking fortune in the ‘Far West’-like city

of Lubumbashi arrived via the railroad coming from Southern Africa, even all the way from Cape Town, passing through what was then called Rhodesia and cities like Bulawayo. Others travelled by train from Beira on the East African coast, or, from the 1930s onwards, from Lobito on the Atlantic Coast. As a result, Lubumbashi's white urban society was very cosmopolitan.

The heterogeneous composition of its African population largely resulted from the recruitment policy of the *Union Minière du Haut Katanga*, which brought in workers from surrounding regions and provinces in the Belgian colony, as well as from former Rhodesia, and even Rwanda and Burundi. A survey conducted by urban planner Noël Van Malleghem of Lubumbashi in the late 1940s demonstrates this complex demography, with the presence of Belgians, French, British, Italians, Greeks and a Jewish community, but also of traders from India, Pakistan and some other Middle Eastern and Asian countries, alongside a large African population stemming from various origins and ethnic backgrounds. The master plan Van Malleghem proposed for Lubumbashi nevertheless continued the principle of the divided city with its binary structure of a 'white' and 'black' town, the origin of which goes back to the early 1920s.

It is this foundational moment of segregating Lubumbashi along racial lines we will focus on in this essay by discussing, albeit briefly and in three

'acts' or 'scenes', both the planning and the 'messy' implementation of introducing a zone neutre between the city's European and African quarters from 1921 onwards, and the construction of what was to become the first planned *cité indigène* or 'native town', the *commune Albert I^{er}* or *commune Kamalondo* as it is still known today.

Act 1: Erasing the 'Informal' City

In 1910, a first urban plan for Lubumbashi's European quarter was established according to a grid pattern of orthogonal *avenues* dividing the city's 450 hectares in equal blocks of 250 by 120 metres that testifies to the economic logic underlying the spatial organisation of the urban territory. The early urban planning practice in Lubumbashi indeed can be understood first and foremost as a real estate operation. Soon an African quarter emerged next to the European ville, separated by a buffer zone of 170 metres wide in which, tellingly, the city's prison was built.

Already in 1912, local legislation induced a segregation along racial lines, ordering that all Africans living in the city centre were required to relocate to this new *cité indigène*, which official sources declare

was planned according to the same principles as *en ville*. The rare existing plans indeed show a settlement with spacious lots and wide avenues, organised along a grid structure. Yet, reality proved quite different. The sloping and swampy nature of the terrain limited the inhabitable area to a large extent, resulting in a very incomplete grid pattern, while basic urban infrastructure was lacking. Throughout the 1910s, local doctors would lament the deplorable sanitary conditions in Lubumbashi's first African quarter and contemporary sources describe this part of town in terms of what we today would call an 'informal settlement', or slum area.

After a 1921 visit to Lubumbashi by the Governor General at the time, Maurice Lippens, things would change drastically. Having visited the workers' camps of the mining industry in Johannesburg before arriving in Katanga, Lippens advocated to demolish the African quarter of Lubumbashi, as he had been shocked by its *saleté repoussante* ('disgusting filth'). Following the South African example, he favoured the construction of a new cité indigène at a significant distance from the *ville blanche*, so that a buffer zone could be incorporated in between.

This decision was in line with the principle of the *zone neutre* or *cordon sanitaire*, which was already being introduced in quite a number of colonial urban centres in Sub-Saharan Africa, such as Lagos, Dar es Salaam or Dakar. Its role in urban planning was clearly stipulated by the provincial engineer of Katanga, when he stated

in 1931 that 'the neutral zone prohibits promiscuity between the white and black population. It separates the two cities by an almost completely open space of at least 500 meters, a distance that corresponds with the regular range of the flight of a mosquito that transmits malaria'.

One historical map of Lubumbashi's first African quarter dating from 1921 enables us to measure the consequences of Lippens' decision (**image 1, p.172**). First, it indicates the area to be expropriated: the largest part of the settlement, over about the prescribed width of 500 metres. Second, it shows the zone reserved for the future hospital for Africans, which according to planning guidelines of the time was one of the public facilities that should be situated within the *zone neutre*. Third, and most importantly, the document points out those immediately affected by the planned expropriation by presenting a detailed account of the owners and/or occupants of plots in Lubumbashi's first African quarter. The document is telling in that it lists not only many African names like Sindanu, Susika, or Bapindu, but also those of members of the city's 'white' and 'coloured' communities: Van Craenenbroeck, Rosari, Rivera, Lombard, etc. (**image 1, fragment, p.173**).

Lived reality within the African quarter was thus more complex than legislation prescribed. Not surprisingly, the implementation of the whole project proved less smooth than anticipated and archival sources reveal that reshaping the city was indeed subject to complex negotiation and conflict.

Act 2: Structuring a *Terra Nullius*

At Lippens's specific request Lubumbashi's new African quarter, then named *commune Albert I^{er}* and today known as commune Kamalondo, was to be erected around a small, already existing workers' camp belonging to the *Union Minière du Haut Katanga*, the so-called *Camp Robert Williams*, for in the eyes of the governor general it offered a model environment where discipline and hygiene reigned. Not surprisingly, the first plans for this new settlement again followed a grid pattern, but here it no longer referred to a real estate logic as it did en ville. Rather, it was based on the spatial organisation of the *Camp Williams*, where considerations of economy, efficiency, hygiene and discipline were at the forefront.

By necessity, this generic pattern was then adapted to local constraints (**image 2, p.174**). On the northern side, where Kamalondo touched the *zone neutre*, the grid was adjusted to the local topography, which resulted in its stepped configuration. The contours on all other sides were defined by the curved trajectory of the already existing railway lines, with a track on the eastern side leading to the central railway station near the city centre, and another track on the western side going to the mining compound of the UMHK.

Contemporary photographs of Kamalondo's construction reveal how this new rational ordering of space was implemented in an area which, apart from the existing camp, was considered *terra nullius*. However, a blank spot on a map does not of course necessarily reflect the reality on the ground. Tracing the grid in fact required quite a radical transformation of the existing landscape by clearing the land from existing vegetation and, more importantly, flattening the terrain by destroying the many, sometimes very imposing termite hills that up to the present day dot Lubumbashi's surroundings. Contemporary sources indicate that local authorities were forced to use up to 50 prisoners to help prepare the site (**image 3, p.176**).

Not only the overall spatial organisation of Kamalondo was modelled on the camp typology, but also that of each section within the grid, as well as the housing accommodations themselves. Typically, each section measured 115 by 100 metres, and could contain either housing for bachelor workers (*célibataires*) or for small workers' families. Sections for bachelors would consist of 10 elongated volumes containing a double row of six rooms, each 3 by 3 metres large and accommodating up to four workers. Sections for families would generally contain 59 individual pavilions with two rooms each, one of 3 by 3 and one of 3 by 1.5 metres. For both sections, kitchen, washing amenities and toilets of the *fosses fumantes* type were planned as shared facilities.

Conceived to be built out of durable materials, mostly brick, this infrastructure provided only minimal comfort. Even doctors involved in the debates occurring at the time within the technical services of the colonial administration were voicing their concern about what they considered housing conditions prone to incite discontent among the labour force. In the early days, cost efficiency and disciplinary considerations were still considered to be of more importance, however, than those of hygiene and the workers' well-being.

Act 3: Allocating and Controlling Space

It is one thing to plan a colonial city but, as urban geographer Stephen Legg reminds us, it is quite another to govern one. Several archival sources linked to the planning and construction of the *commune Kamalondo* speak of the colonial authorities' concern to control and police the city. Tellingly, the first plans for Lubumbashi's new *cité indigène* already indicate the provision of street lighting on strategic locations, a crucial instrument for securing control of the African quarter after dusk. On a larger scale, it was not a coincidence that the military camp was located along the one street that, by crossing the *zone neutre*, linked Kamalondo to the European

city centre. Spatially separating the city in a 'white' and 'black' part indeed only made sense if those in power would also be able to control mobility in the divided city.

Early plans for Kamalondo contain some clues indicating that a more subtle strategy to protect the white community from the rapidly expanding African population and workforce in the mining city seems to have been applied in response to a growing anxiety of African promiscuity among Lubumbashi's European population. For instance, the elaborate caption of the *Plan parcellaire de la cité indigène*, dating from July 1921, hints at a particular form of allocating sections of the grid to specific groups within the population (**image 2, p. 174**).

Remarkably, some sections were reserved for *hindous* and *noirs civilisés*, vague and rather open categories which in local parlance were used to refer to those members in colonial society that belonged neither to the white elite nor to the large black community. Originating from India, Pakistan, or West Africa, and sometimes being practicing Muslims, they constituted an intermediate social class, involved in small trade that directly targeted the large African workforce and population. Situating them in the most eastern sections of the grid of the *commune Kamalondo*, directly adjacent to the one street leading to the European city centre, could be understood, we suggest, as a way of introducing both a racial and a social stratification in Lubumbashi's overall spatial distribution, via which an

extra distance and safety buffer could be introduced between the two main constitutive communities of the divided city: the white colonisers and the black colonised (**image 4, p. 177**).

Yet colonial policies and practices in Lubumbashi at times seem more ambivalent than such binary, Foucauldian interpretation of planning suggests. How are we to understand, for instance, the toponymy of the *commune Kamalondo*, as it appears on early 1920s plans? Is not naming streets after specific ethnic groups, such as the Basange, Basonge, Baluba, Lunda, Babembe, Bayeke, Bakusu and Kaonde a way of stressing their presence in Lubumbashi society? No indications exist that colonial authorities were planning to have specific sections of Kamalondo allocated to particular ethnic groups. In fact, the whole labour policy of the mining industry was actually oriented to do exactly the opposite.

Dismantling ethnic identities in order to create one overarching, neutral category of the ‘African worker’, was seen as a strategy *par excellence* to undermine organised forms of contestation, which authorities feared could be fuelled by intra-ethnic encounters and associations. This colonial strategy was largely unsuccessful, and to a large extent African social life in the vibrant and dynamic *commune Kamalondo* still occurred and was performed along particular ethnic lines, thereby deviating from the prescribed colonial order and forcing local authorities to adapt their policies in order to maintain some form of control.

The Divided City’s Afterlife

The planning and construction of the *commune Kamalondo*, that most foundational moment in shaping the colonial city of Lubumbashi, remained a far from fully successful project. Most importantly, it was too little, too late. The new African quarter was immediately confronted with an explosive demographic growth of the African population it was unable to accommodate. Between 1930 and 1960, three more ‘native towns’ would be constructed in Lubumbashi. Moreover, its infrastructure proved less permanent than colonial authorities had hoped. Throughout the 1930s, ’40s and ’50s, Kamalondo’s urban landscape was subject to operations of demolition and reconstruction, each one of which created particular moments of negotiation, conflict and contestation.

Similarly, the *zone neutre* changed over the course of time from a largely empty area with only a select number of public facilities, to the quite dense area one can experience today, with significant pockets of informal settlements as well as new landmark structures such as the *temple Kimbanguiste*. All of this testifies of how colonial urban space has been appropriated over time by the city’s inhabitants, the *Lushois*, and how the making and shaping of cities, including divided ones, is always a ‘messy’ process, as Nightingale has argued.

Nevertheless, the past is still present in Lubumbashi. As the tourist guide *Le Petit Futé* proclaims, not without reason, its architectural landscape is still pervaded today by a certain ‘colonial luxury’. And if Lubumbashi may no longer be a city divided by a clear-cut separation along racial lines, than it is precisely in its urban form, and more in particular in the remaining traces of the former zone neutre as well as in the still palpable grid pattern of Lubumbashi’s first planned *cité indigène*, the *commune Kamalondo*, that one can observe the endurance of the legacy of its colonial urban planning.

Acknowledgements

This essay is based on research conducted within the context of an FWO-funded project entitled *City, Architecture and Colonial Space in Matadi and Lubumbashi, Congo: A Historical Analysis from a Translocal Perspective* (project G.0786.09N), and Sofie Boonen’s related PhD research at Ghent University.

Our analysis is based on very substantial archival research in Belgium and the Democratic Republic of the Congo, as well as many fieldwork observations conducted since 2000. We would like to thank all our informants in Lubumbashi, and especially Sammy Baloji for inviting us to write this essay.

For this particular essay we also made use of a select number of scholarly studies, the most important of which are:

Luce Beeckmans, *Making the African city: Dakar, Dar es Salaam, Kinshasa: 1920–1980*, unpublished PhD, Groningen, 2013; Liora Bigon, *A History of Urban Planning in Two West African Colonial Capitals: Residential Segregation in British Lagos and French Dakar (1850–1930)*, Lewiston, 2009; Bruno De Meulder, *De kampen van Kongo. Arbeid, kapitaal en rasveredeling in de koloniale planning*, Antwerpen, 1996; Véronique Klauber, Donatien Dibwe dia Mwembu and Bogumil Koss Jewsiewicki (eds.), *Le travail, hier et aujourd’hui: mémoires de Lubumbashi*, Paris, 2004; Stephen Legg, *Spaces of Colonialism: Delhi’s Urban Governmentalities*, Oxford 2007; Carl Nightingale, *Segregation. A Global History of Divided Cities*, Chicago, 2012.

Note

This text first appeared in the publication presented in the context of *A Blueprint for Toads and Snakes*, Sammy Baloji’s solo exhibition at Framer Framed in Amsterdam (25 June – 26 August 2018). The exhibition was realised in cooperation with scenographer Jean-Christophe Lanquetin and curated by Vincent van Velsen. The publication was edited and published by Framer Framed with texts from Josien Pieterse, Vincent van Velsen, Maëline Le Lay, Sofie Boonen and Johan Lagae. The exhibition and publication were made possible with support by the Ministry of Arts, Culture and Science of the Netherlands, Amsterdam’s Fund for the Arts (AFK), Galerie Imane Farès and Tolhuisstuin.

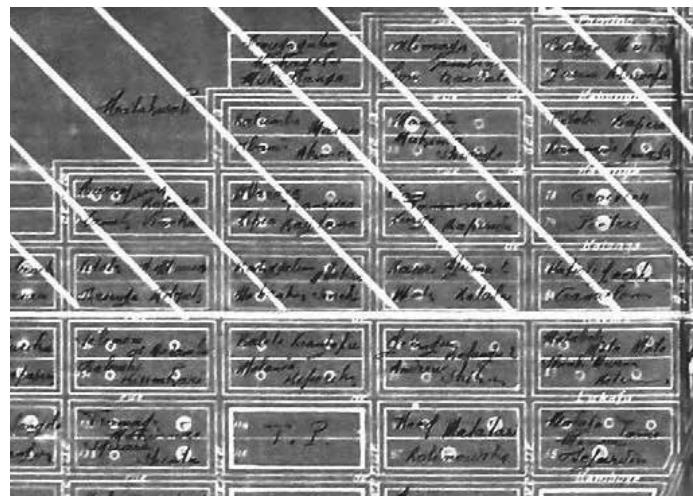
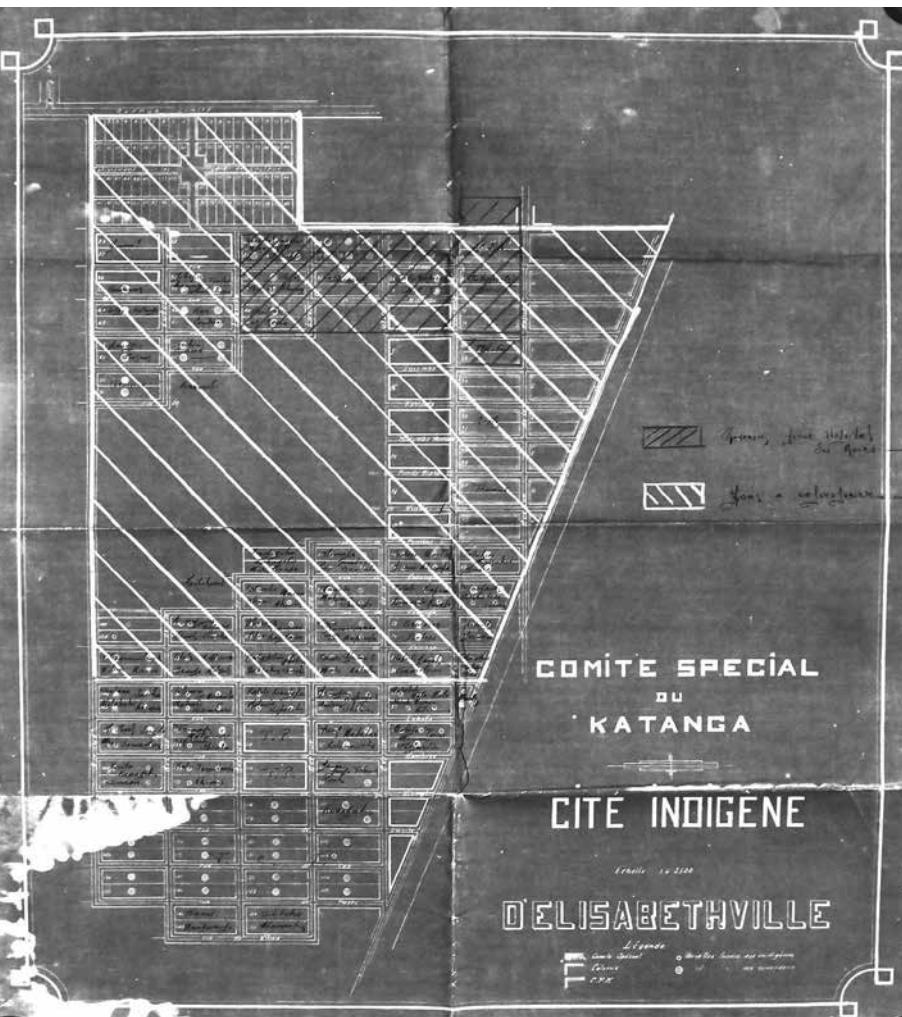


Image 1:

Comité Spécial du Katanga, Cité indigène d'Élisabethville (Special Committee for Katanga, the Native Town of Elisabethville), scale 1/2500, ca. 1921

Source: Africa Archives, Ministry of Foreign Affairs, Brussels, File 15.840 Hôpital des Noirs/Indigènes à Élisabethville: adjudication et plans (Hospital for Blacks/Indigenous in Élisabethville: Tender and Plans)

PLAN PARCELLAIRE DE LA CITE INDIGENE

1
ECHELLE 2000

Le commandant du territoire de l'Indigene
Noguerales

Elisabethville le 14 juillet 1921
Le Gouverneur
Léonard

Le 14 juillet 1921
Le Gouverneur
Léonard

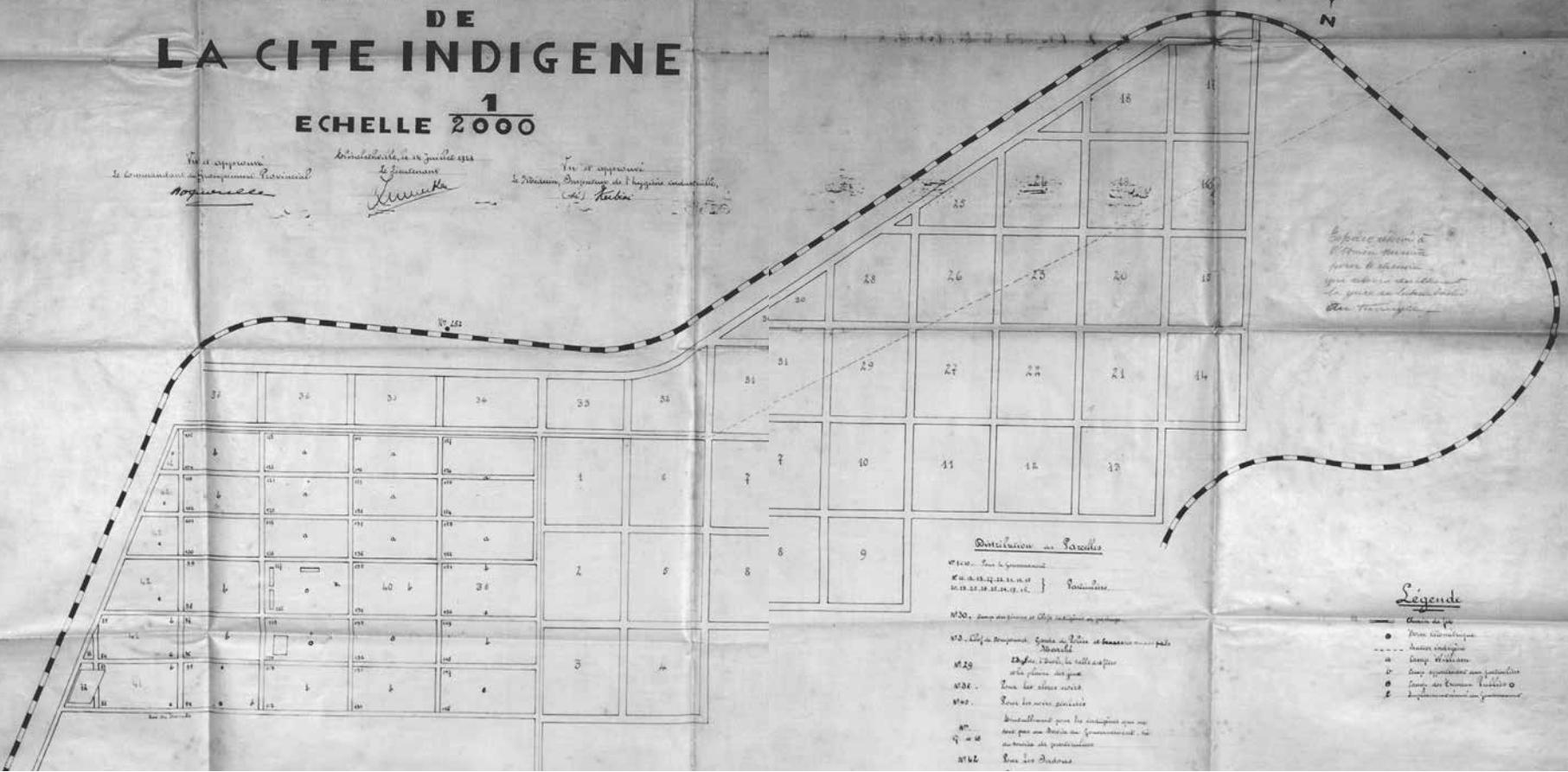


Image 2:

Plan parcellaire de la cité indigène (Land Registration Map of the Native Town), scale 1/2000, 14 July 1921

Source: Africa Archives, Ministry of Foreign Affairs, Brussels, File 15.953 *Cité indigène Élisabethville avec plans/cartes et photos* (1921) (Native Town in Élisabethville with Plans/Maps and Photographs)



Image 3:

Travaux de route dans la nouvelle cité indigène (Roadworks in the New Native Town), 30 September 1921

Source: Africa Archives, Ministry of Foreign Affairs, Brussels, File 15.953 *Cité indigène Élisabethville avec plans/cartes et photos* (1921) (Native Town in Élisabethville with Plans/Maps and Photographs)

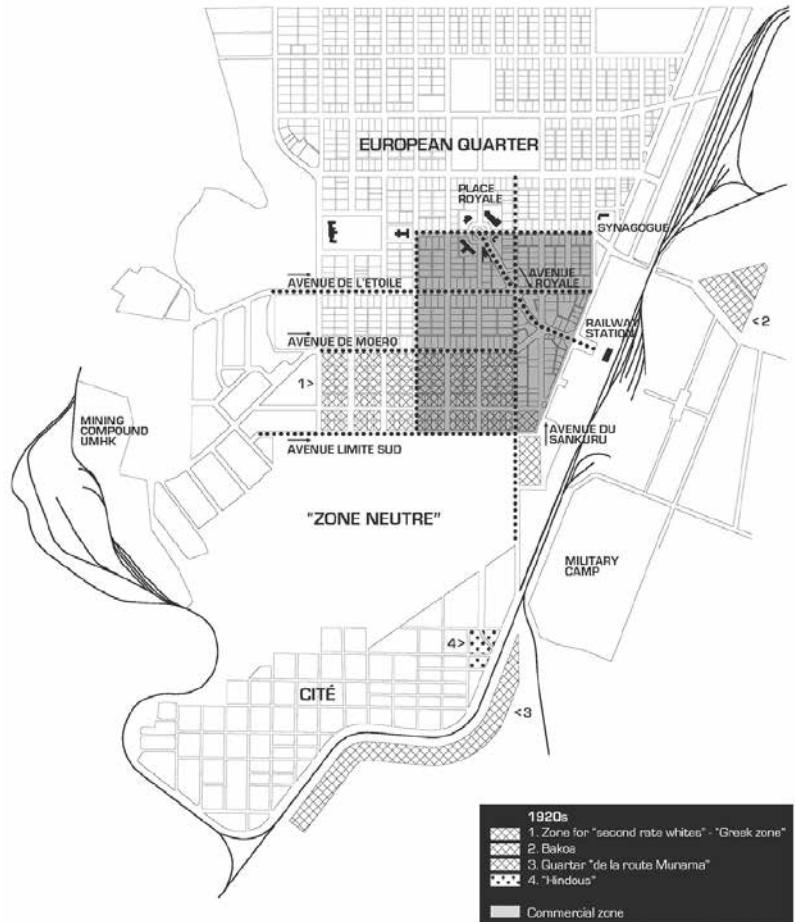


Image 4:

Lubumbashi/Élisabethville, situation late 1930s, with an indication of the commercial zone and zones reserved for *gens de couleur* ('people of colour')

Source: Drawing by Sam Lanckriet, © Department of Architecture & Urban Planning, Ghent University, 2015.

**Att skapa och forma
en delad stad.
Lubumbashis första
planlagda
"infödingsstad"
*Commune Kamalondo***

1919–29

Johan Lagae och Sofie Boonen
Institutionen för arkitektur
och stadsplanering,
Gents universitet

Praktexempel på en ”kolonialstad”?

Bland städerna i Demokratiska republiken Kongo är Lubumbashi, belägen i provinsen Katanga i söder, det tydligaste exemplet på vad forskare sedan sjuttiotalet har kallat en ”kolonialstad”. Grundad 1910 som ett viktigt centrum för gruvdrift i det centralafrikanska Kopparbältet var Lubumbashi i första hand en plats för utvinnning av råvaror med goda järnvägsförbindelser till omvärlden och var därför en avgörande nod i Belgiska Kongos ekonomiska nätverk. Dessutom är Lubumbashi en stad byggd *ex nihilo*, på land som visserligen tillhörde traditionella afrikanska hövdingar men där inga lokala bosättningar tidigare hade funnits. Och slutligen är Lubumbashi ett praktexempel på en ”delad stad” med en i grunden tadelad form. Den ”europeiska staden” var noga avskild från områdena för afrikaner.

Fastän långt ifrån unik, eftersom många andra städer i Kongo grundades och planlades på liknande sätt, är Lubumbashi ett intressant exempel som förtydligar kolonialstadens principer och visar att dessa ingick i en praxis för stadsplanering som kännetecknade hela Afrika söder om Sahara under mellankrigsperioden. Alla grundläggande principer för stadsplanering i kolonierna som skulle komma att framhävas vid den internationella

konferensen *Urbanisme aux colonies* (Stadsplanering i kolonierna) i Paris 1931, inom ramen för den berömda *Exposition coloniale internationale* (Internationella kolonialutställningen), hade i själva verket redan funnit sin tillämpning i Lubumbashi under det föregående årtiondet: besattheten av hygien, strävan efter en disciplinär och rasmässigt definierad rumslig organisation och förverkligandet av social ingenjörskonst i den byggda miljön. Det tidiga införandet av sådana principer i Lubumbashi, mer än tio år före liknande initiativ i Belgiska Kongos huvudstad Kinshasa, illustrerar i vilken grad den koloniala stadsplaneringen påverkades av diskussioner som uppkommit inom ekonomins och medicinens områden. I många avseenden var det koloniala ordnandet av stadsrummet i Lubumbashi direkt påverkat av rumslig praxis i Johannesburgs gruvanläggningar, med vilka de belgiska tjänstemännen var väl förtroagna.

Ändå är det, som historikern Carl Nightingale övertygande framhållit i sin viktiga bok *Segregation: A Global History of Divided Cities* (Segregering. Den delade stadens världshistoria) från 2012, ”en i grunden politisk handling att tvinga igenom en rasgräns inom bosättningar – det kräver enorma mängder makt. Men utövandet av denna makt innebär alltid förhandling och konflikt.” Detta var särskilt sant i Lubumbashi, en stad grundad 1910 som med sina lovande ekonomiska framtidsutsikter omedelbart drog till sig människor

från nära och fjärran. Många som sökte lyckan i det Vilda västern-liknande Lubumbashi kom med järnväg från södra Afrika, ända från Kapstaden, och reste igenom det som då kallades Rhodesia och städer som Bulawayo. Andra tog tåget från Beira vid östafrikanska kusten eller, från trettioalet och framåt, från Lobito vid Atlantkusten. Därför kom Lubumbashis vita stadsbefolkning att bli mycket kosmopolitisk.

Den heterogena sammansättningen av dess afrikanska befolkning var i mycket ett resultat av rekryteringsmetoderna vid *Union Minière du Haut Katanga* (Övre Katangas gruvförbund) som kallade in arbetare från kringliggande områden och provinser i Belgiska Kongo men även från Rhodesia och från Rwanda och Burundi. En undersökning genomförd av stadsplaneraren Noël Van Malleghem i slutet av fyrtioalet visar denna invecklade demografi. Det rörde sig om belgare, fransmän, engelsmän, italienare, greker och en judisk församling, men också om handlare från Indien, Pakistan och några andra länder i Mellanöstern och Asien, vid sidan av en stor afrikansk befolkning av olika etnisk härstamning. I den generalplan som Van Malleghem föreslog för Lubumbashi fortsatte emellertid principen om den delade staden och dess binära struktur att gälla, med en ”vit” och en ”svart” stad. Den går tillbaka till början av tjugotalet.

I denna essä kommer vi att koncentrera oss på detta grundläggande ögonblick, när Lubumbashi segrerades efter rastillhörighet. Vi kommer att

diskutera, kortfattat och i tre ”akter” eller ”scener”, både planläggningen och det ”röriga” genomförandet av en *zone neutre* (neutral zon) mellan stadens europeiska och afrikanska delar från 1921 och framåt, och dessutom uppförandet av vad som skulle bli den första planerade *cité indigène* eller ”infödingsstaden” som kallades *commune Albert I^{er}* (Albert I:s kommun) eller *commune Kamalondo*, det namn som fortfarande används.

Första akten. Den ”informella” staden rivas

Den första stadsplanen för Lubumbashis europeiska del upprättades 1910. Ett rutnät av rätvinkliga avenyer indelade stadens 450 hektar i likvärdiga kvarter om vardera 250×120 meter och vittnar om att en ekonomisk logik styrde den rumsliga organiseringen av stadens territorium. Den tidiga stadsplaneringen i Lubumbashi bör nog i första hand förstås som fastighetsmäkleri. Snart uppstod en afrikansk bosättning vid sidan av den europeiska *ville* (staden), avskild genom en 170 meter bred buffertzon i vilken, talande nog, stadens fängelse byggdes.

Redan 1912 uppmuntrade lokala förordningar till segregation efter rastillhörighet, genom att beordra

alla afrikaner boende i stadskärnan att flytta till en ny *cité indigène* (infödingsstad). Officiella källor hävdade att den var planlagd enligt samma principer som *en ville* (i staden). De få bevarade ritningarna visar verkligen en bosättning med stora tomter och breda avenyer, ordnad som ett rutnät. Men verkligheten visade sig vara ganska annorlunda. Den sluttande och sanka terrängen innebar en betydande begränsning av det beboeliga området, vilket ledde till ett mycket ofullständigt rutnät, och samtidigt saknades grundläggande urban infrastruktur. Under hela tiotalet skulle ortens läkare beklaga sig över de dåliga sanitära förhållanden i Lubumbashis första afrikanska område och samtida källor beskriver denna del av staden som vad vi idag skulle kalla en ”informell bosättning” eller ett slumområde.

Efter ett besök i Lubumbashi 1921 av generalguvernören vid denna tid, Maurice Lippens, kom förhållandena att ändras drastiskt. Lippens hade besökt arbetarnas läger vid gruvindustrierna i Johannesburg innan han anlände till Katanga och pläderade för att den afrikanska stadsdelen i Lubumbashi skulle rivas, eftersom han hade blivit chockad av dess *saleté repoussante* (frånstötande orenlighet). Efter sydafrikanskt exempel förespråkade han att en ny *cité indigène* skulle byggas, på betydande avstånd från la *ville blanche* (den vita staden), så att en buffertzon kunde upprättas mellan dem.

Detta beslut låg i linje med principen om

en *zone neutre* eller *cordon sanitaire* (skyddande kompress) som redan höll på att förverkligas i ett ganska stort antal koloniala städer i Afrika söder om Sahara, som Lagos, Dar es Salaam eller Dakar. Dess roll i stadsplaneringen fastställdes på ett tydligt sätt av provinsen Katangas chefsingenjör, när denne 1931 hävdade att ”den neutrala zonen förbjuder promiskuitet mellan den vita och den svarta befolkningen. Den skiljer de två städerna åt genom ett nästan helt öppet område om åtminstone 500 meter, ett avstånd som motsvarar det en malariaspridande mygga normalt kan flyga.”

En historisk karta över Lubumbashis första afrikanska stadsdel, daterad 1921, låter oss uppskatta följderna av Lippens beslut (**fig. 1, sid. 172**).

För det första anges det område som ska exproprieras: större delen av bosättningen som når utöver den föreskrivna bredden av 500 meter. För det andra visas området som reserverats för ett framtidia sjukhus för afrikaner, vilket enligt tidens riktslinjer var en av de offentliga inrättningar som skulle hysas inom den ”neutrala zonen”. För det tredje, och allra viktigast, utpekar dokumentet dem som omedelbart berördes av den planerade exproprieringen genom att att呈现出一个 detaljerad redogörelse för ägarna till och/eller invånarna på tomterna i Lubumbashis första afrikanska stadsdel. Dokumentet är talande, eftersom det inte bara innehåller många afrikanska namn som Sindanu, Susika eller Bapindu utan också namnen

på medlemmar av stadsens ”vita” och ”färgade” befolkning: Van Craenenbroeck, Rosari, Rivera, Lombard, etc. (**fig. 1, detalj, sid. 173**).

Vardagsverkligheten i den afrikanska stadsdelen var alltså mer invecklad än lagarna föreskrev. Det var knappast överraskande att genomförandet av hela projektet visade sig vara mindre smidigt än man förutsett, och arkivkällor avslöjar att omgestaltningen av staden blev föremål för just invecklade förhandlingar och konflikt.

Andra akten. *Terra nullius* får sin struktur

På Lippens’ särskilda begäran skulle Lubumbashis nya afrikanska stadsdel, som då kallades *commune Albert I^{er}* och idag är känd som *commune Kamalondo*, uppföras runt ett litet och redan befintligt arbetarläger tillhörande *Union Minière du Haut Katanga*, det så kallade *Camp Robert Williams*, eftersom detta i generalguvernörens ögon var en eftersträvansvärd miljö där disciplin och hygien regerade. Det var därför knappast överraskande att de första planerna för denna nya bosättning återigen följde ett rutnätsmönster, men här hänvisade den inte till en fastighetsmäklarlogik som *en ville* (i staden). Den var snarare baserad på den

rumsliga organisationen av *Camp Robert Williams*, där hänsyn till ekonomi, effektivitet, hygien och disciplin kom först.

Av nödvändighet fick detta allmänna mönster anpassas till lokala begränsningar (**fig. 2, sid. 174**). På norra sidan, där Kamalondo vidrörde den ”neutrala zonen” justerades rutnätet för att passa platsens topografi, vilket resulterade i en trappstegsformation. Konturerna på alla andra sidor definierades av den svängda sträckningen hos redan befintliga järnvägslinjer, med ett spår på östra sidan som ledde till centralstationen nära stadskärnan och ett annat på västra sidan som ledde till UMHK:s gruvanläggning.

Samtida fotografier av hur Kamalondo byggdes avslöjar hur denna nya rationella rumsliga ordning genomfördes i ett område som, förutom det befintliga lägret, betraktades som *terra nullius*, tillhörande ingen. Ändå motsvarar ju en vit fläck på kartan inte nödvändigtvis verkligheten på marken. Att dra upp rutnätet krävde i själva verket en ganska radikal omvandling av det existerande landskapet. Växthet måste avlägsnas och, ännu viktigare, marken måste jämnas genom förintande av de många och ibland mycket imponerande termitstackar som än idag är rikligt förekommande runt Lubumbashi. Samtida källor hänvisar till att de lokala myndigheterna fick ta uppemot 50 fångar till hjälp för att rensa området (**fig. 3, sid. 176**).

Det var inte bara den övergripande planen

för Kamalondo som efterliknade arbetslägret, utan också varje enskild sektion inom rutnätet, liksom själva bostäderna. I typfallet mätte varje sektion 115×100 meter och kunde innehålla antingen bostäder för ogifta manliga arbetare (*célibataires*) eller för mindre arbetarfamiljer. De ogiftas sektioner kunde bestå av tio avlånga huskroppar med dubbla rader av sex rum om vardera 3×3 meter som hyste upp till fyra arbetare. Sektionerna för familjer bestod vanligtvis av 59 fristående paviljonger med vardera två rum, ett om 3×3 meter och ett om $3 \times 1,5$ meter. För sektioner av båda slagen planerades kök, tvättrum och toaletter (av typen *fosses fumantes*, rökgropar) som gemensamma utrymmen.

Denna infrastruktur var avsedd att byggas i hållbara material, oftast tegel, och erbjöd endast minimala bekvämligheter. Läkarna som vid denna tid deltog i diskussionerna inom kolonialförvaltningens tekniska byråer gav uttryck för oro över vad de betraktade som bostäder ägnade att väcka missnöje bland arbetskraften. I detta tidiga skede ansågs emellertid kostnadseffektivitet och disciplinära hänsyn viktigare än hygien eller arbetarnas välmående.

Tredje akten. Att avsätta och kontrollera utrymme

Att planera en kolonialstad är en sak, men som geografen Stephen Legg påminner oss är det en helt annan sak att styra över den. Flera arkivkällor förknippade med planläggandet och uppförandet av *commune Kamalondo* berättar om de koloniala myndigheternas strävan att kontrollera och övervaka staden. Det är talande att det redan i de första planerna för Lubumbashis nya *cité indigène* anges att gatlyktor ska sättas upp på strategiska platser: ett avgörande redskap för att säkerställa kontroll över den afrikanska stadsdelen efter mörkrets inbrott. I ett större sammanhang var det heller ingen tillfällighet att militärförläggningen var placerad längs den enda gata som korsade den ”neutrala zonen” och förband Kamalondo med den europeiska stadskärnan. Att skilja stadens ”vita” och ”svarta” delar från varandra var ju bara rationellt om de som satt vid makten också förmådde kontrollera rörligheten i den delade staden.

Tidiga planer för Kamalondo innehåller vissa ledtrådar om att man tycks ha använt en mer subtil strategi för att skydda de vita från den snabbt växande afrikanska befolkningen och arbetskraften i gruvstaden, som svar på en ökad oro bland Lubumbashis europeiska befolkning för afrikansk promiskuitet. Den utstuderade beledsagande texten

till *Plan parcellaire de la cité indigène* (Tomtplan för infödingsstaden) från 1921 antyder, exempelvis, en särskild form för anvisande av sektioner i rutnätet för specifika grupper inom befolkningen (**fig. 2, sid. 174**).

Det är anmärkningsvärt att vissa sektioner reserverades för hindous (hinduer) och *noirs civilisés* (civiliserade svarta), vaga och ganska öppna kategorier som i den lokala begreppsvärlden användes om sådana medlemmar av det koloniala samhället som varken tillhörde den vita eliten eller den svarta massan. Med sin härstamning från Indien, Pakistan eller Västafrika, och ibland i egenskap av att vara praktiserande muslimer, utgjorde de en social klass mellan de andra och livnärde sig på handel i mindre skala, direkt riktad mot den stora afrikanska arbetarbefolkningen. Att placera dem i de östligaste sektionerna av rutnätet för *commune Kamalondo*, i direkt anslutning till den enda gatan som ledde till den europeiska stadskärnan, kan, föreslår vi, förstås som ett sätt att införa en både rasmässig och social stratifiering i den övergripande rumsliga uppläggningen av Lubumbashi genom att lägga in ett extra säkerhetsavstånd mellan de två huvudsakliga grupperna i den delade staden: de vita kolonisatörerna och de svarta koloniserade (**fig. 4, sid. 177**).

Åndå verkar politiken och verkligheten i Lubumbashi ibland mer ambivalent än en sådan binär och Foucault-inspirerad tolkning av planen ger vid handen. Hur bör vi exempelvis förstå ortsnamnet *commune Kamalondo*, som dyker upp i planerna från

början av tjugotalet? Är inte skicket att uppkalla gator efter specifika etniska grupper som basange, basonge, baluba, lunda, babembe, bayeke, bakusu och kaonde ett sätt att understryka deras närvaro i Lubumbashis samhällsstruktur? Det finns inga indikationer på att de koloniala myndigheterna hade planer på att inrätta särskilda sektioner av Kamalondo för olika etniska grupper. Gruvindustrins hela personalpolitik var ju inriktad på att åstadkomma det rakt motsatta.

Att nedmontera etniska identiteter för att skapa en övergripande neutral kategori, ”den afrikanske arbetaren”, sägs som den viktigaste strategin för att undergräva varje organiserad form av ifrågasättande. Myndigheterna oroade sig för att sådant kunde underblåsas av samvaro och sammanslutningar inom folkgrupperna.

Denna koloniala strategi var i stort sett utan framgång och i stor utsträckning idkades fortfarande det afrikanska sociala livet i den färgstarka och dynamiska *commune Kamalondo* längs etniska linjer, vilket avvek från den föreskrivna koloniala ordningen och tvingade lokala myndigheter att anpassa sin politik för att kunna upprätthålla något slags social kontroll.

Efterdynningar av den delade staden

Planerandet och uppförandet av *commune Kamalondo*, detta grundläggande tema i formandet av den koloniala staden Lubumbashi, var ett långtifrån framgångsrikt projekt. Viktigast var att det var för litet, för sent. Den nya afrikanska stadsdelen ställdes omedelbart inför en explosionsartad ökning av den afrikanska befolkningen, som den inte klarade av att inhysa. Mellan 1930 och 1960 skulle ytterligare tre ”infödingsstäder” komma att byggas i Lubumbashi. Dessutom visade sig dess infrastruktur vara mindre permanent än myndigheterna hade hoppats. Genom hela trettio-, fyrtio- och femtiotalen var Kamalondos stadslandskap föremål för ständiga rivningar och ombyggnader, och varje sådan operation skapade specifika ögonblick av förhandling, konflikt och ifrågasättande.

På liknande sätt förändrades den ”neutrala zonen” med tidens gång från ett i stort sett tomt område med bara ett litet urval offentliga inrättningar till det ganska tättbebyggda område som kan upplevas idag, med betydande fickor av informella bosättningar och nya skrytbyggen som temple Kimbanguiste. Allt detta vittnar om hur det koloniala stadsrummet med tiden har tagits över av stadens invånare – de kallar sig själva *Lusbois* – och hur skapandet av en stad, också

en delad sådan, alltid är en ”rörig” process, precis som Nightingale hävdade.

Trots allt är det förflutna ännu närvaraade i Lubumbashi. Turistguideboken *Le Petit Futé* anger, inte utan orsak, att stadsbilden fortfarande genomsyras av en viss ”kolonial lyx”. Och om Lubumbashi inte längre är en stad tydligt delad enligt rastillhörighet så kan man ändå urskilja arvet efter dess koloniala stadsplanering i dess urbana form, mer specifikt i de kvarvarande spåren efter den tidigare ”neutrala zonen” och det ännu påtagliga rutnätet i den första planerade ”infödingsstaden” *commune Kamalondo*.

Källor

Denna essä bygger på efterforskningar gjorda inom ramen för ett projekt finansierad av den flamländska forskningsstiftelsen FWO, *City, Architecture and Colonial Space in Matadi and Lubumbashi, Congo: A Historical Analysis from a Translocal Perspective* (projektnummer G.0786.09N) och Sofie Boonens doktoranstudier vid Gents universitet.

Vår analys baserar sig på mycket omfattande arkivstudier i Belgien och Kongo, liksom på många fältstudier genomförda sedan 2000. Vi vill tacka alla våra informanter i Lubumbashi, och särskilt Sammy Baloji för hans inbjudan till oss att skriva denna essä.

För just denna essä har vi också använt oss av ett särskilt urval vetenskapliga studier, varav de viktigaste är Luce Beeckmans' *Making the African City: Dakar, Dar es Salaam, Kinshasa 1920–1980* (opublicerad doktorsavhandling, Groningen 2013), Liora Bigons *A History of Urban Planning in Two West African Colonial Capitals: Residential Segregation in British Lagos and French Dakar (1850–1930)*, Lewiston 2009, Bruno De Meulders *De kampen van Kongo. Arbeid, kapitaal en rasveredeling in de koloniale planning* (Lägren i Kongo. Arbete, kapital och rasförädling i den koloniala planeringen), Antwerpen 1996, Véronique Klaubers, Donatien Dibwe dia Mwembus och Bogumil Koss Jewsiewickis (red.), *Le travail, hier et aujourd'hui: mémoires de Lubumbashi* (Arbete, igår och idag. Minnen av Lubumbashi), Paris 2004, Stephen Leggs *Spaces of Colonisation: Delhi's Urban Governmentalities*, Oxford 2007 och Carl Nightingales *Segregation: A Global History of Divided Cities*, Chicago 2012.

Anmärkning

Denna text trycktes första gången i en publikation för *A Blueprint for Toads and Snakes*, Sammy Balojis separatutställning i Framer Framed i Amsterdam (25 juni – 26 augusti 2018). Utställningen genomfördes i samarbete med scenograf Jean-Christophe Lanquetin och kurator Vincent van Velsen. Publikationen redigerades och utgavs av Framer Framed med texter av Josien Pieterse, Vincent van Velsen, Maëline Le Lay, Sofie Boonen och Johan Lagae. Utställningen och publikationen möjliggjordes genom bidrag från Nederländernas Ministerium för konstarterna, kultur och vetenskap, Amsterdams konststiftelse AFK, Galerie Imane Farès och Tolhuistuin.

**At skabe og forme
en opdelt by:
Om den første planlagte
"bydel for indfødte"
i Lubumbashi,
Commune Kamalondo,
1919–29**

Johan Lagae og Sofie Boonen
Institut for Arkitektur
og Byplanlægning,
Ghent Universitet

Det perfekte eksempel på en ”koloniby”?

Blandt de forskellige storbyer i Den Demokratiske Republik Congo er Lubumbashi, der ligger i den sydlige provins Katanga, det fremmeste eksempel på det, akademiske kredse siden 1970’erne har defineret som en ”koloniby”. Lubumbashi blev grundlagt i 1910 som en af de største minebyer i Centralafrikas kobberbælte, og byen var oprindeligt først og fremmest et sted, hvor man udvandt råvarer. Byen var godt forbundet med omverdenen via jernbanen, hvilket også gjorde den til et vigtigt knudepunkt i det belgiske Congos overordnede økonomiske netværk. Desuden er Lubumbashi en by, der er bygget *ex nihilo*, altså på et sted, der ganske vist tilhørte de afrikanske stammeoverhoveder, men hvor der ikke fandtes nogen forudgående oprindelige bosættelser. Endelig er Lubumbashi et perfekt eksempel på en ”opdelt by”, hvis urbane form er binær i sin natur; her er den ”europæiske by” tydeligt adskilt fra de afrikanske kvarterer.

Det er bestemt ikke noget enestående tilfælde: mange andre bycentre i Congo er blevet grundlagt og planlagt ud fra tilsvarende idéer. Ikke desto mindre udgør Lubumbashi et interessant udgangspunkt for at fremhæve de principper, der gjorde sig gældende i kolonitidens byer, og hvordan sådanne tanker var en uomgængelig del af hele den byplanlægning, der foregik

på tværs af Afrika syd for Sahara i mellemkrigstiden. Faktisk blev alle de vigtigste principper bag den kolonialistiske byplanlægning – som stolt blev præsenteret på den internationale konference om *Urbanisme aux Colonies*, der fandt sted i Paris i 1931 i forbindelse med den berømte *Exposition Coloniale Internationale* – allerede anvendt i Lubumbashi i det foregående årti. Det drejede sig blandt andet om en stærk optagethed af hygiejne, en søgen efter en disciplinerende og racemæssigt defineret organisering af byrummet og en stræben efter at bruge arkitekturen til at styre samfundsudviklingen.

Disse principper fandt tidlig anvendelse i Lubumbashi, hvor de foregreb den senere praksis i Kinshasa, den daværende hovedstad i det belgiske Congo, med næsten ti år. Det viser, hvordan kolonialismens byplanlægning i vid udstrækning byggede på de diskussioner, der opstod inden for det økonomiske og medicinske felt. I mange henseender blev den kolonialistiske tilrettelæggelse af byrummet i Lubumbashi direkte påvirket af Johannesburgs mineanlæg, som de belgiske embedsmænd var meget fortrolige med.

Men som historikeren Carl Nightingale på overbevisende vis argumenterer for i sin indflydelsesrigt bog *Segregation: A Global History of Divided Cities* fra 2012, er det ”at sætte en bestemt farve på indbyggerne i et bestemt område grundlæggende set en politisk handling – det kræver en enorm magtanvendelse.

Men at udøve en sådan magt indebærer altid både forhandling og konflikter". Det var ikke mindst tilfældet i Lubumbashi, en by, der blev grundlagt i 1910, og som på grund af de lovende økonomiske udsigter straks tiltrak folk fra nær og fjern. Mange af dem, der søgte lykken i dette nye "Vilde Vesten" ankom til Lubumbashi med toget fra Sydafrika, nogle hele vejen fra Cape Town, hvor de undervejs passerede gennem det, der dengang hed Rhodesia og byer som Bulawayo. Andre ankom med tog fra Beira på den østafrikanske kyst, eller, fra 1930'erne og frem, fra Lobito ved Atlanterhavskysten. Alt dette betød, at Lubumbashis hvide befolkning var meget kosmopolitisk.

Den blandede herkomst blandt byens afrikanske indbyggere skyldes primært rekrutteringspolitikken hos *Union Minière du Haut Katanga*, der tiltrak arbejdere fra de omgivende regioner og provinser i den belgiske koloni såvel som fra det tidligere Rhodesia og endog fra Rwanda og Burundi. En undersøgelse, som byplanlæggeren Noël Van Malleghem foretog i Lubumbashi i slutningen af 1940'erne, viser netop denne komplekse befolkningssammensætning: her finder man både belgiere, franskmænd, briter, italiener, grækere og et jødisk samfund, men også handlende fra Indien, Pakistan og andre mellemøstlige og asiatiske lande sammen med en omfattende afrikansk befolkning med store variationer, hvad angår oprindelsessted og etnisk baggrund. Den overordnede plan, som Van Malleghem foreslog for Lubumbashi,

fastholdt ikke desto mindre principippet om en opdelt by og en binær struktur med henholdsvis en "hvid" og en "sort" bydel, hvis oprindelse går helt tilbage til de tidlige 1920'ere.

I dette essay vil vi fokusere på det grundlæggende øjeblik, hvor man opdeler Lubumbashi i henhold til race. Det vil vi gøre ved at diskutere, omend kun ganske kort og i tre "akter", dels planlægningen af projektet og dets "rodede" implementering, hvor der blev indført en zone neutre mellem byens europæiske og afrikanske kvarter fra 1921 og fremefter, og dels opførelsen af det, der skulle blive den første planlagte cité indigène eller "by for de indfødte", nemlig *commune Albert I^r* eller *commune Kamalondo*, som området stadig kaldes i dag.

Første akt: Den "uformelle" by udraderes

I 1910 blev den første byplan for Lubumbashis europæiske kvarter udarbejdet på grundlag af et gitter af vinkelrette avenuer, der opdelte byens 450 hektar store areal i lige store blokke på 250 × 120 meter, hvilket vidner om den økonomiske logik, der lå til grund for planen for byområdet. Den tidlige byplanlægning i Lubumbashi kan således først og fremmest forstås

som et spørgsmål om ejendomshandel og -værdi.

Snart opstod der et afrikansk kvarter ved siden af den europæiske ville, men de to områder var adskilt af en bufferzone på 170 meter, hvori byens fængsel sigende nok blev bygget.

Allerede i 1912 skubbede nye lokale regler i retning af en opdeling efter race: det blev beordret, at alle afrikanere, der boede i byens centrum, skulle flytte ud til denne nye *cité indigène*, som de officielle kilder hævdede var planlagt efter de samme principper som inde i byen, *en ville*. Det er da også rigtigt, at de få overleverede planer for området rent faktisk viser en bebyggelse med store grunde og brede veje, der er anlagt i et gitter. Alligevel viste virkeligheden sig ganske anderledes. Terrænets skrånende og sumpede natur indskrænkede det beboelige område betragteligt, hvilket resulterede i et meget ufuldstændigt gittermønster, og den grundlæggende bymæssige infrastruktur var særdeles mangelfuld. Op gennem 1910'erne klagede de lokale læger over de dybt kritisable sanitære forhold i Lubumbashis første afrikanske kvarter, og samtidige kilder beskriver denne del af byen som det, vi i dag ville kalde en "ureglementeret bosættelse" eller et slumområde.

Efter den daværende generalguvernør, Maurice Lippens, aflagde besøg i 1921, skete der drastiske ændringer. Lippens, der havde besøgt minearbejdernes lejr i Johannesburg før han ankom til Katanga, talte efter sit besøg varmt for at nedrive det afrikanske kvarter

i Lubumbashi, da han var blevet chokeret over dets *saleté repoussante* ("afskyelige snavs"). Han ville gerne følge det sydafrikanske eksempel og foreslog at opføre en ny *cité indigène* på betydelig afstand af den hvide bydel *ville blanche*, således at man kunne indarbejde en bufferzone mellem de to.

Denne beslutning faldt fint i tråd med principippet om en *zone neutre* eller *cordon sanitaire*, som allerede var ved at blive indført i en lang række af kolonimagtens byer i Afrika syd for Sahara, heriblandt Lagos, Dar es Salaam og Dakar. Idéens rolle i byplanlægningsmæssig sammenhæng blev slået fast af Katanga-provinsens chefingeniør, da han i 1931 erklærede, at "den neutrale zone forhindrer promiskuøs omgang mellem den hvide og sorte befolkning. Den adskiller de to byer med et næsten helt åbent rum på mindst 500 meter, en afstand, der svarer til den afstand, en malariamyg typisk kan flyve."

Et historisk kort over Lubumbashis første afrikanske kvarter, dateret 1921, giver os mulighed for at iagttaage konsekvenserne af Lippens beslutning (**fig. 1, s. 172**). For det første angiver kortet det areal, der skal eksproprieres: det drejer sig om den største del af bebyggelsen og strækker sig omrent over den foreskrevne bredde på 500 meter. For det andet viser kortet den zone, der er forbeholdt det kommende hospital for afrikanere, hvilket ifølge de gældende retningslinjer for byplanlægningen var ét af de offentlige anlæg, der skulle være beliggende i den "neutrale zone".

For det tredje, og vigtigst af alt, beskriver dokumentet også de mennesker, der er mest direkte berørt af den planlagte ekspropriation ved at præsentere en detaljeret redegørelse for ejerne og/eller beboerne af diverse grunde i Lubumbashis første afrikanske kvarter. Sigende nok indeholder dokumentet ikke blot mange afrikanske navne såsom Sindanu, Susika og Bapindu, men også navne, der tilhører medlemmer af byens ”hvide” og ”farvede” grupper: Van Craenenbroeck, Rosari, Rivera, Lombard osv. (**fig. 1, detalje, s. 173**).

Den faktiske virkelighed inden for det afrikanske kvarter var således mere kompliceret end lovgivningen lod ane. Ikke overraskende viste hele projektet sig faktisk at være mindre ligetil end forventet, og arkivkilder afslører, at byens forvandling rent faktisk omfattede komplekse forhandlinger og konflikter.

Anden akt: *Terra nullius* tager form

Efter Lippens ønske skulle Lubumbashis nye afrikanske kvarter, der dengang blev kaldt *commune Albert I^r* og nu hedder *commune Kamalondo*, opføres omkring en lille, allerede eksisterende arbejderlejr, der tilhørte *Union Minière du Haut Katanga*, den såkaldte *Camp Robert Williams*. I guvernørens øjne var der her tale om

et ideelt forbillede, hvor der herskede både disciplin og god hygiejne. Ikke overraskende fulgte de første planer for denne nye bosættelse igen et gittermønster, men her henviste mønsteret ikke længere til den samme ejendomsbaserede byplanlægningstankegang, man fandt inde i byen. Det tog snarere udspring i lejranlægget, hvor hensynet til økonomi, effektivitet, hygiejne og disciplin kom først.

Det stramme gittermønster måtte nødvendigvis tilpasses de lokale forhold (**fig. 2, s. 174**). På den nordlige side, hvor Kamalondo støtte op til den ”neutrale zone”, *zone neutre*, blev gitteret tilpasset den lokale topografi, hvilket resulterede i det trappeagtige, trinvise udtryk. Til de andre sider blev områdets omrids afgrænset af de eksisterende svungne jernbanelinjer; på den østlige side førte et jernbanespor ind til hovedbanegården nær byens centrum, mens et andet spor på den vestlige side førte frem til UMHK’s mineanlæg.

Samtidige fotografier af byggeriet i Kamalondo viser, hvordan denne nye, rationelle måde at anlægge et byrum på blev implementeret i et område, som, bortset fra den eksisterende lejr, blev betragtet som *terra nullius* – et ingenmandsland. Det bør dog huskes, at landkort ikke nødvendigvis afspejler den konkrete virkelighed. Arbejdet med at anlægge gittermønsteret i virkeligheden krævede faktisk ganske omfattende forandringer af det bestående landskab: den eksisterende vegetation blev ryddet bort, og terrænet blev udjævnet ved at ødelægge

de mange, til tider meget imponerende termithøje, som man stadig kan se eksempler på omkring Lubumbashi i vore dage. Samtidige kilder tyder på, at de lokale myndigheder måtte kalde op til 50 fanger ind for at gøre grunden klar (**fig. 3, s. 176**).

Det var ikke blot den overordnede plan for Kamalondo, der var baseret på lejrens opbygning; det samme gjaldt også hver enkelt sektion inden for gittermønsteret og endog selve boligerne. Typisk målte hver sektion 115×100 meter og kunne indeholde enten boliger til de ugifte arbejdsmænd (*célibataires*) eller til mindre arbejderfamilier. Sektionerne til ugifte arbejdere bestod typisk af 10 aflange enheder, der indeholdt dobbelte rækker med seks værelser i hver; hvert af disse rum var 3×3 meter store og kunne rumme op til fire arbejdere. Familieafdelingerne rummede generelt 59 individuelle pavilloner med to rum i hver, ét på 3×3 meter og ét på $3 \times 1,5$ meter. I begge afdelinger blev køkken, vaskerum og toiletter af typen *fosses fumantes* tegnet som fællesrum.

Anlægget var tænkt til at blive bygget af holdbare materialer, for det meste mursten, men bød kun på minimal komfort. Selv nogle af de læger, der deltog i datidens debatter om kolonimagtens tekniske administration, gav udtryk for deres bekymring om, at sådanne boligforhold kunne tilskynde til utilfredshed blandt arbejdsstyrken. Men på dette tidspunkt blev lave omkostninger og disciplin stadig betragtet som vigtigere end hygiejne og arbejdernes trivsel.

Tredje akt: At fordele og kontrollere rum

At planlægge en koloniby er én ting, men – som geografen Stephen Legg minder os om – er det at styre den en ganske anden sag. I de arkiver, der har med planlægningen og opførelsen af *commune Kamalondo* at gøre, peger flere kilder på kolonimyndighedernes bekymring om mulighederne for at kontrollere og holde opsyn med byen. Det er sigende, at allerede de første planer for Lubumbashis nye *cité indigène* angiver, hvor man kan installere gadebelysning på strategiske placeringer; et vigtigt instrument i indsatsen for at fastholde kontrollen over det afrikanske kvarter efter mørkets frembrud. Mere overordnet set var det ikke tilfældigt, at militærlejren var placeret langs den ene gade, der via den neutrale zone forbundt Kamalondo med den europæiske bymidte. At dele byen op i en ”hvid” og en ”sort” del gav jo kun mening, hvis magthaverne også var i stand til at kontrollere folks bevægelser i den opdelte by.

De tidlige tegninger over Kamalondo-kvarteret indeholder en række spor, der peger på, at man også anlagde en mere subtil strategi for at beskytte det hvide samfund mod den hastigt voksende afrikanske befolkning og arbejdsstyrke i minebyen – en reaktion på en voksende angst for afrikanernes promiskuitet blandt Lubumbashis europæiske befolkning. F.eks. tyder

den detaljerede billedtekst til byplanen for området, *Plan parcellaire de la cité indigène*, fra juli 1921, på at man ville tildele bestemte afdelinger til bestemte befolkningsgrupper (fig. 2, s. 174).

Bemærkelsesværdigt nok var særlige sektioner forbeholdt *hindous* og *noirs civilisés*, nogle ret vagt og åbne betegnelser, som i lokale sammenhænge henviste til de medlemmer af det kolonialistiske samfund, der hverken tilhørte den hvide elite eller den brede indfødte befolkning. Denne gruppe stammede i stedet fra Indien, Pakistan eller Vestafrika; nogle var udøvende muslimer. Tilsammen udgjorde de den mellemgruppe i det sociale hierarki, der arbejdede med handel, som var direkte målrettet den store afrikanske arbejdsstyrke og befolkning. At placere denne gruppe i de østligst beliggende sektioner af *commune Kamalondo*, lige ud til den gade, der førte til den europæiske bymidte, kan efter vores mening forstås som en måde at indføre en såvel racemæssig som social lagdeling i Lubumbashis samlede rumlige forløb, hvorved det blev muligt at lægge ekstra afstand og indføre en ekstra sikkerhedsbuffer mellem de to primære samfundsggrupper i den opdelte by: de hvide kolonisatorer og de sorte koloniserede (fig. 4, s. 177).

Ikke desto mindre kan den kolonialistiske politik og praksis i Lubumbashi til tider fremstå mere ambivalent end en sådan binær, Foucault-inspireret læsning af dens byplanlægning lægger op til. Hvordan skal vi for eksempel forstå navngivningen

af stederne inden for *commune Kamalondo*, sådan som den tager sig ud i tegningerne fra de tidlige 1920'ere? Når man navngiver gader efter specifikke etniske grupper, såsom Basange, Basonge, Baluba, Lunda, Babembe, Bayeke, Bakusu og Kaonde, er det så ikke rent faktisk at anerkende og understrege deres tilstedeværelse i Lubumbashi som helhed? Intet tyder på, at kolonimagtens myndigheder havde planer om at udlægge specifikke dele af Kamalondo til bestemte etniske grupper. Faktisk orienterede hele arbejdsmarkedspolitikken omkring minedriften sig hen imod det stik modsatte.

At neddrosle de etniske identiteter for i stedet at skabe den overordnede, neutrale kategori ”den afrikanske arbejder”, blev set som en central strategi i indsatsen for at underminere de potentielle organiserede former for konkurrence, som myndighederne frygtede kunne blive fremelsket af foreninger og møder inden for de enkelte etniske grupper. Ikke desto mindre nød denne kolonialistiske strategi kun meget begrænset succes: i det pulserende, dynamiske *commune Kamalondo*-distrikt udspillede det sociale samvær sig i vid udstrækning i overensstemmelse med bestemte etniske grupperinger, hvorved det afveg fra den foreskrevne koloniale orden og tvang de lokale myndigheder til at tilpasse deres politik for overhovedet at kunne opretholde en form for kontrol.

Den delte bys efterdønninger

Commune Kamalondo var måske nok det helt grundlæggende projekt i forhold til at skabe, styre og forme kolonibyen Lubumbashi, men planlægningen og opførelsen af distriktet blev aldrig noget vellykket projekt. Først og fremmest var det et spørgsmål om, at der reelt blev gjort for lidt, for sent. Det nye afrikanske kvarter stod helt fra start overfor en eksplosiv tilvækst i den afrikanske befolkning, som den ikke var i stand til at rumme. Mellem 1930 og 1960 blev der således bygget yderligere tre ”bydele for indfødte” i Lubumbashi.

Desuden viste infrastrukturen sig at være mindre langtidsholdbar end kolonimagtens myndigheder havde håbet. Op gennem 1930’erne, 40’erne og 50’erne var Kamalondos byrum udsat for både nedrivninger og genopbygninger, der hver især gav anledning til fornyet forhandling og konflikt.

På tilsvarende vis ændrede den ”neutrale zone” sig også med tiden: fra at være et stort set tomt område, hvor der kun lå nogle få, nøje udvalgte offentlige anlæg, overgik det gradvist til at være det ganske tæt bebyggede område, man kan opleve i dag. Et område, der rummer betydelige lommer af uformelle bosættelser såvel som nye varter som f.eks. *Temple Kimbanguiste*. Alt dette vidner om, hvordan kolonimagtens byområder med tiden er blevet overtaget af byens indbyggere (som

kalder sig *Lushois*), og hvordan det at skabe og formgive en by, også en opdelt én af slagsen, altid vil være det, som Nightingale beskriver som en ”rodet” proces.

Ikke desto mindre er fortiden stadig til stede i Lubumbashi. Som turistguiden *Le Petit Futé* erklærer, ikke uden grund, er byens arkitektoniske landskab stadig gennemsyret af elementer fra ”kolonitidens luksus”. Selvom Lubumbashi måske ikke længere er en by, der er opdelt efter tydeligt markerede racemæssige grænser, så kan man stadig se arven efter kolonitidens byplanlægning, især i de tilbageværende spor efter fortidens *zone neutre* såvel som i det stadigt tydelige gittermønster fra Lubumbashis første planlagte *cité indigène*.

Baggrund og kilder

Denne artikel bygger på forskning udført inden for rammerne af et projekt, der er finansieret af den flamske forskningsstiftelse FWO og udført under overskriften *City, Architecture and Colonial Space in Matadi and Lubumbashi, Congo: A Historical Analysis from a Translocal Perspective* (projekt G.0786.09N). Artiklen bygger ligeledes på Sofie Boonens beslægtede ph.d.-projekt på universitetet i Ghent.

Vores analyse er baseret på omfattende forskning i arkiver i både Belgien og Den Demokratiske Republik Congo, såvel som på iagttagelser fra vores feltarbejde, der har stået på siden 2000. Vi vil gerne takke alle vores bidragsydere fra Lubumbashi, ikke mindst Sammy Baloji, der indbød os til at skrive dette essay.

Til netop denne artikel har vi desuden gjort brug af en række udvalgte forskningsresultater, hvor vi som de vigtigste kan nævne: Luce Beeckmans, *Making the African city: Dakar, Dar es Salaam, Kinshasa: 1920–1980*, upubliceret ph.d.-afhandling, Groningen, 2013; Liora Bigon, *A History of Urban Planning in Two West African Colonial Capitals: Residential Segregation in British Lagos and French Dakar (1850–1930)*, Lewiston, 2009; Bruno De Meulder, *De kampen van Kongo*. Arbeid, kapitaal en rasveredeling in de koloniale planning, Antwerpen, 1996; Véronique Klauber, Donatien Dibwe dia Mwembu and Bogumil Koss Jewsiewicki (red.), *Le travail, hier et aujourd’hui: mémoires de Lubumbashi*, Paris, 2004; Stephen Legg, *Spaces of Colonialism: Delhi’s Urban Governmentalities*, Oxford 2007; Carl Nightingale, *Segregation. A Global History of Divided Cities*, Chicago, 2012.

Note

Denne tekst blev oprindeligt udgivet i forbindelse med *A Blueprint for Toads and Snakes*, som var Sammy Balojis soloudstilling på Framer Framed i Amsterdam (25. juni – 26. august 2018). Udstillingen blev arrangeret i samarbejde med scenograf Jean-Christophe Lanquetin og var kurateret af Vincent van Velsen. Udgivelsen var redigeret og udgivet af Framer Framed med tekster af Josien Pieterse, Vincent van Velsen, Maëline Le Lay, Sofie Boonen og Johan Lagae. Udstillingen og den tilhørende publikation var støttet af det hollandske kunst-, kultur- og videnskabsministerium, Amsterdam’s Fund for the Arts (AFK), Galerie Imane Farès og Tolhuistuin.



Petits Chanteurs à la Croix de Cuivre

Black & white print on paper

110 × 165 cm

2017

Sammy Baloji

Born in 1978 in Lubumbashi, Sammy Baloji is a visual artist and photographer, as well as the co-founder of the Picha Encounters, a photography and video biennial in Lubumbashi. Baloji participated in the African Photography Meetings in Bamako in 2007, the Lyon Biennial in 2015, the Venice Biennale in 2015, the Photoquai Festival at the Musée du Quai-Branly in 2015, the Dakar Biennale in 2016 and the 14th edition of Documenta in 2017. His works have been exhibited at the Royal Museum of Central Africa in Tervuren, Mu.ZEE in Oostende, the Tate Modern in London, the Africa Center in New York and the Smithsonian National Museum of African Art in Washington DC.

A Knight of Arts and Letters, Baloji has received numerous awards and distinctions, including the Prince Claus Prize, the Spiegel Prize for African Photography Meetings in Bamako and the Dakar Biennale and the Rolex Mentor et Protégé Arts Initiative. For the year 2019–20, he is a resident of the Académie de France in Rome – Villa Médicis.

Matteo Lucchetti

Matteo Lucchetti is a curator, art historian and writer. His main curatorial interests are focused on artistic practices that redefine the role of art and the artist in society. Since 2010 he has, together with Judith Wielander, curated Visible, a research project and the first European bi-annual award for socially engged artistic practices in the global context, launched by Fondazione Pistoletto and Fondazione Zegna. Lucchetti's curatorial projects include 'Marzia Migliora, Lo spettro di Malthus', MA*GA, Gallarate, 2020; 'First Person Plural: Empathy, Intimacy, Irony and Anger', BAK, Utrecht, 2018; 'Marinella Senatore: Piazza Universale. Social Stages', Queens Museum, New York, 2017; 'De Rerum Rurale', 16a Quadriennale di Roma, 2016; 'Don't Embarrass the Bureau', Lunds Konsthall, 2014. He has served as a guest professor at HISK, Gent; Piet Zwart Institute, Rotterdam; Sint Lucas Antwerpen, Antwerp; Accademia di Belle Arti di Brera, Milan.

Sammy Baloji: Other Tales

Lunds konsthall: 15 February – 24 May 2020
Kunsthal Aarhus: 19 June – 25 October 2020

Curator:
Matteo Lucchetti

Exhibition design:
Jean-Christophe Lanquetin

Texts:
Sofie Boonen
Jacob Fabricius
Joseph Kiwele
Johan Lagae
Matteo Lucchetti
Åsa Nacking

Translation:
Anders Kreuger
René Lauritsen

Design:
Paolo Prossen

Print:
Trydells, Laholm

ISBN
978-91-88353-16-0

Lunds konsthall
Mårtenstorget 3
SE-223 51 Lund
Sweden
www.lundskonsthall.se

Kunsthal Aarhus
J.M. Mørks Gade 13
DK-8000 Aarhus C
Denmark
www.kunsthalaarhus.dk

Other Tales is Sammy Baloji's first solo exhibition in both Sweden and Denmark. It offers an opportunity to introduce, through his oeuvre, a larger conversation on the continuous colonial gestures and actions that tie the West to African territories, specifically the Congo. While providing an overview of Baloji's most recent productions, the exhibition also offers broad insight into his investigative methodology.

Andra berättelser är Sammy Balojis första separatutställning i både Sverige och Danmark. Den innebär en möjlighet att genom hans konstnärskap ta upp en större diskussion om de koloniala gester och handlingar som fortsätter att knyta Västvärlden till områden i Afrika, och i synnerhet Kongo. Utställningen skapar överblick över Balojis senaste produktioner men ger samtidigt bred insikt i hans undersökande metoder.

Andre fortællinger er Sammy Balojis første soloudstilling i både Sverige og Danmark. Den giver mulighed for at tage kunstnerens oeuvre som udgangspunkt for at indgå i en bredere samtale om de kolonialistiske bevægelser og handlinger, der fortsat knytter den vestlige verden og afrikanske territorier sammen, i denne sammenhæng specifikt Congo. Udstillingen giver overblik over Balojis seneste værker, men den byder også på bred indsigt i hans undersøgelsesformer og metoder.

On the cover:

Sammy Baloji, *A Blue Print for Toads and Snakes* (detail)
© Photo: Eva Broekema