# REVOLUTION ROOM

REVOLUTIONROOM

EMPLACE
DEPLACEMENT
INTRODUCTION
BASHI //

*A public Revolution Room moment during the open-air exhibition Chumba cha Mapinduzi, which brought together the four different sites. October 2015, Cité Gécamines, Lubumbashi © Patrick Ken Kalala*

*Le moment public de Revolution Room pendant l'exposition en plein air « Chumba cha Mapinduzi » avec la présentation des quatre sites du projet. Octobre 2015, Cité Gécamines, Lubumbashi © Patrick Ken Kalala*

Revolution
Room

Revolution
Room

# CONTENTS


## INTRODUCTION

8 VANSA and Waza Art Centre

## HISTORIES OF PLACE

14 COSMO CITY: A COMMON HISTORY
Kutloano "Scotch" Toko

22 A HISTORY OF THE GÉCAMINES LABOUR CAMP, LUBUMBASHI, 1912 TO PRESENT DAY
Donatien Dibwe dia Mwembu

30 CITÉ GÉCAMINES AND OPERATION VOLUNTARY DEPARTURE
Luc Mukendi

36 THE RESETTLED VILLAGERS OF KILOVILLE
Patrice Kyoni
Auguste Mutombo

42 MULUNGUZI AND THE CONSTITUENTS OF CHIEF TUMPA, AKA AGXON
Geraldine Kapindo

## IMMERSION AND DISTANCE

52 INVENTING EVERYDAY LIFE IN CITÉ GÉCAMINES: IMMERSION AND DISTANCE IN A COLLABORATIVE ARTISTIC PROJECT
Tristan Guilloux

64 *SOL / SOUS-SOL*
Jean Katambayi

72 *LA FIN DES HARICOTS. PORTRAITS SENSIBLES DE KILOVILLE*
Patrick Ken Kalala

## INTERACTION AND PUBLIC INTERFACE

82 THE PROMISED CITY
Dorothee Kreutzfeldt

91 *SOUNDS OF COSMO*
Amy Watson & Alex Wafer

97 *PROMISED LAND*
Ntsoana Contemporary Dance Theatre

## PARTICIPATION AND COLLABORATION

106 CHANGING DUTY INTO ACTIVISM
Sari Middernacht

112 *MISAMBWA, LES ANCÊTRES COSMOPOLITES*
Agxon

## PARTICIPATION AND COLLABORATION

117 *WANG' THOLA COSMO CITY!*
Wang' Thola

123 *MAKING ROOM*
Talya Lubinsky

## NEGOTIATING COMMUNITY STRUCTURES

130 NEGOTIATING COMMUNITY STRUCTURES
microsillons

142 *COSMO CITY KNOWLEDGE PROJECT*
Vaughn Sadie

## RE-IMAGINING MUSEUMS

152 WHOSE MEMORIES
Yvette Mutumba

162 *"WAZA CHUMBA WAZI" IMAGINE LA CHAMBRE VIDE*
Sari Middernacht

## CONCLUSION

172 VANSA and Waza Art Centre

# TABLE DES MATIÈRES


## INTRODUCTION

10 VANSA et le Centre d'art Waza

## HISTOIRES DES LIEUX

18 HISTOIRE COMMUNE DE COSMO CITY
Kutloano « Scotch » Toko

26 « CITÉ GÉCAMINES » ET L'HISTOIRE DU CAMP DES TRAVAILLEURS À LUBUMBASHI DE 1912, À NOS JOURS
Donatien Dibwe dia Mwembu

33 À QUI A PROFITÉ L'OPÉRATION DÉPART VOLONTAIRE GÉCAMINES
Luc Mukendi

39 KILOVILLE, LA COMMUNAUTÉ RELOCALISÉE DE FUNGURUME
Patrice Kyoni
Auguste Mutombo

46 MULUNGUZI, LA COMMUNAUTÉ DU CHEF TUMPA ALIAS AGXON
Geraldine Kapindo

## IMMERSION ET DISTANCE

58 INVENTER LE QUOTIDIEN DANS LA CITÉ. IMMERSION ET DISTANCE D'UN PROJET ARTISTIQUE COLLABORATIF
Tristan Guilloux

69 *SOL / SOUS-SOL*
Jean Katambayi

77 *LA FIN DES HARICOTS. PORTRAITS SENSIBLES DE KILOVILLE*
Patrick Ken Kalala

## INTERACTION ET INTERFACE AVEC LE PUBLIC

86 LA VILLE PROMISE
Dorothee Kreutzfeldt

95 *SOUNDS OF COSMO*
Amy Watson & Alex Wafer

101 *PROMISED LAND*
Ntsoana Contemporary Dance Theatre

## PARTICIPATION ET COLLABORATION

109 UNE RESPONSABILITÉ DEVIENT ACTIVISME
Sari Middernacht

115 *MISAMBWA, LES ANCÊTRES COSMOPOLITES*
Agxon

## PARTICIPATION ET COLLABORATION

121 *WANG' THOLA COSMO CITY!*
Wang' Thola

126 *MAKING ROOM*
Talya Lubinsky

## NÉGOCIER DES STRUCTURES COMMUNAUTAIRES

136 NÉGOCIER DES STRUCTURES COMMUNAUTAIRES
microsillons

146 *COSMO CITY KNOWLEDGE PROJECT*
Vaughn Sadie

## REPENSER LES PRATIQUES MUSÉALES

157 MÉMOIRES DISSONANTES
Yvette Mutumba

166 *« WAZA CHUMBA WAZI » IMAGINE LA CHAMBRE VIDE*
Sari Middernacht

## CONCLUSION

178 VANSA et le Centre d'art Waza

# INTRODUCTION

VANSA and Waza Art Centre

From 2013 to 2015, Waza Art Centre[1], in Lumbumbashi, in the Democratic Republic of the Congo (DRC) and the Visual Arts Network of South Africa (VANSA) developed a joint project titled Revolution Room. The aim of the project was to reflect on artistic and new museum practices in and with communities at four different sites, three in the DRC and one in South Africa.

At each site, the project reflected on the social and spatial dynamics, the communities' various modes of expression, the relationship to memory, and the latent and visible social tensions that defined each. The intention was to understand and reflect how these complexities can manifest and be expressed in public space through artistic practices. The process resulted in nine projects that developed a range of material used for exhibitions and/or public presentations in 2014 and 2015. Each context varied drastically and impacted on the process and direction each of the individual projects would take.

In South Africa, Revolution Room was located in Cosmo City, an urban area 35km outside of Johannesburg. The mixed-use, mixed-income residential development, the first of its kind in South Africa, which is now 10 years old, was an attempt to address the housing shortfall and an experiment in creating an environment where class and social integration could occur.

In the DRC, Revolution Room focused on the mining city of Lubumbashi, and on the recent history of the labour camp of the state company Gécamines. The company dismissed a large portion of its employees during its reorganisation in 2003, creating a community that is now referred to as the "voluntary departees". A second site in the DRC's Katanga Copper Belt was Fungurume, which is part of a private concession where specific rules apply. The traditional and state authorities have been confronted with the economic power of a "worldwide" reach. The project focused on the relocated village of Kiloville as a product of this ambiguous situation. The third site in the DRC was Moba, a historically well-documented space that has become a remote area. The project engages here in the village of Mulunguzi with the local customary chief of the Tumpa community, Agathon Kakusa, a visual artist practising under the moniker Agxon.

1 In February 2016, Centre d'art Picha was renamed Waza, Centre d'Art de Lubumbashi.

This publication has been structured to reflect the experiences and processes, rather than the outcomes, of the project. This as each site was a specific experience for the artists, facilitators, residents and other participants. Throughout the project, multiple approaches evolved and strategies were adapted in response to the needs and developments of each site.

The publication reflects this diversity by integrating the different voices engaged in the project (residents, artists, organisations), through three different forms of contributions. The first is a set of texts, labelled "Histories of Place", to create a contextual understanding of each of the sites where the project occurred. These texts were written by residents or locally based researchers who had a deeper understanding of place.

The second set of texts was commissioned from academics and practitioners who observed the project at various stages. These texts respond to key issues, observed through the development and implementation of the project, namely, issues of immersion and distance, interaction and public interface, participation and collaboration, negotiating community structures, and reimagining museums. These "reflective texts" form the introduction to the chapters under which the third set of texts is presented.

This third set of texts comprises the actual projects that were developed over the course of Revolution Room. The texts, generated by the artists and the organisations, describe the projects and provide insight into the process.

An important aspect of the broader collaboration between Waza and VANSA has been the exchange between Francophone and Anglophone African art practices. Each text in the publication has been reproduced in French and English to allow for a more direct engagement with content and thematics.

*For making this publication possible, both organisations would like to thank the artists: Agxon, Amy Watson, Alex Wafer, Jean Katambayi, Patrick Ken Kalala, Talya Lubinsky, Ntsoana Contemporary Dance Theatre, Wang' Thola, and all the individuals who have supported and engaged in various processes that constitute this complex project.*

*We see the publication as an opportunity to further conversations with a broader set of communities that have vested interests in the development of public participatory art practice.*

# INTRODUCTION

VANSA et le Centre d'art Waza

Entre 2013 et 2015, Waza, le Centre d'art de Lubumbashi[1] en République démocratique du Congo (RDC) et le Visual Arts Network of South Africa (VANSA, Réseau des arts visuels d'Afrique du Sud) ont mis sur pied le projet commun « Revolution Room », qui avait pour objectif de réfléchir à de nouvelles pratiques artistiques et muséales avec quatre communautés à partir de leurs sites (trois en RDC et un en Afrique du Sud). Sur chaque site, le projet a eu des répercussions sur la dynamique sociale et spatiale, les différents modes d'expression des communautés, la relation à la mémoire et les tensions sociales latentes et visibles qui définissent chacune d'elles. Il s'agissait de comprendre et de refléter la manière dont ces réalités complexes peuvent se manifester et être exprimées dans l'espace public au travers de pratiques artistiques. De ce processus ont découlé neuf autres projets ayant donné lieu à divers matériaux qui ont été utilisés pour des expositions ou des présentations publiques en 2014 et 2015.

Se démarquant par leurs spécificités bien distinctes, chaque contexte a eu un impact sur le processus et sur l'orientation qu'allaient prendre les différents projets. En Afrique du Sud, le projet Revolution Room était implanté à Cosmo City, une zone urbaine à 35 km de Johannesburg. Premier du genre dans ce pays et datant maintenant de dix ans, ce lotissement caractérisé par un usage mixte et des disparités de revenus visait à pallier le manque de logements et constituait une expérience nouvelle en matière de création d'un environnement favorable à la mixité sociale.

En RDC, le projet Revolution Room s'est concentré sur la ville minière de Lubumbashi et sur les événements récents survenus au camp des ouvriers de la société nationale Gécamines. Dans le cadre de sa restructuration en 2003, cette dernière avait en effet licencié une grande partie de ses employés, donnant ainsi naissance à une communauté dont les membres sont aujourd'hui appelés les « Départs Volontaires ».

Le deuxième site en RDC est aussi situé dans le Copper Belt katangais. Il s'agit de Fungurume, qui fait partie d'une concession privée où des lois spécifiques sont applicables. Les autorités traditionnelles et étatiques y sont confrontées à la puissance économique d'une compagnie d'envergure « mondiale ». Le projet se concentre ainsi sur Kiloville, un village délocalisé du fait de cette situation ambiguë. Le troisième site en RDC est celui de Moba, un territoire bien documenté sur le plan historique mais qui est devenu aujourd'hui une région isolée.

1 En février 2016, le Centre d'art Picha a été renommé Waza, Centre d'art de Lubumbashi.

Le projet s'inscrit dans le village de Mulunguzi de concert avec Agathon Kakusa, chef coutumier de la communauté Tumpa, par ailleurs artiste plasticien exerçant sous le pseudonyme d'« Agxon ». La publication a été structurée de manière à refléter non pas les résultats, mais les expériences et les processus du projet, dans la mesure où chacun des sites constituait une expérience spécifique pour les artistes, les facilitateurs, les résidents et les autres participants. Au fil du projet, plusieurs approches se sont mises en place et des stratégies ont été adaptées en fonction des besoins et de l'évolution de chaque site.

La publication reflète cette diversité en intégrant les différents acteurs impliqués dans le projet (résidents, artistes, organisations) à travers trois formes de contributions. La première est un ensemble de textes intitulé « Histoires des lieux », dont l'objectif est de permettre la compréhension du contexte de chacun des lieux où s'est déroulé le projet. Ces textes ont été rédigés soit par des résidents soit par des chercheurs séjournant sur le terrain, et qui avaient une perception approfondie du site.

Le deuxième ensemble de textes a été rédigé par des universitaires et des praticiens ayant suivi de près le projet à diverses étapes. Ces écrits apportent des réponses à des questions clés qui se sont posées pendant l'élaboration et la mise en œuvre du projet, notamment relatives à l'immersion et la distance, l'interface avec le public, la participation et la collaboration, la négociation avec les leaders des communautés et l'idée de repenser les pratiques muséales. Ces textes « de réflexion » constituent l'introduction des chapitres suite auxquels le troisième ensemble de textes est présenté. La troisième série de textes comprend les projets concrets qui ont été élaborés dans le cadre de l'initiative Revolution Room. Rédigés par les artistes et les organisations, ces écrits décrivent les projets et donnent un aperçu du processus.

Un aspect important de la collaboration plus large entre Waza et VANSA est l'échange entre les pratiques artistiques d'Afrique francophone et anglophone. Dans la publication, chaque texte apparaît à la fois en français et en anglais afin de permettre une implication plus directe par rapport au contenu et aux thématiques. Les textes anglais sont indiqués par une bordure noire et les textes français par une bordure grise.

*Les deux organisations souhaitent remercier les artistes grâce auxquels cette publication a pu voir le jour : Agxon, Amy Watson, Alex Wafer, Jean Katambayi, Patrick Ken Kalala, Talya Lubinsky, Ntsoana Contemporary Dance Theatre, Wang' Thola, ainsi que toutes les personnes qui ont soutenu ce projet complexe et se sont engagées dans les divers processus de sa réalisation.*

*Nous voyons cette publication comme une opportunité de poursuivre le débat avec un plus grand nombre de communautés particulièrement intéressées par le développement de pratiques artistiques participatives publiques.*

# Histories of Place

# Histoires des lieux

# COSMO CITY: A COMMON HISTORY

**Kutloano "Scotch" Toko,**
director of Oasis, resident of Cosmo City,
Cosmo City Critical Friend

It's incredible to reflect on how I have been a part of the Cosmo City story for so long. I was privileged, as a young teenager, to witness the story of this place, and how its rapid development unravelled before my eyes. I grew up on the West Rand, which inevitably meant that I would find myself driving past the open field that became Cosmo City. But now I am engaging with the place not as a mere bystander or observer, like my former self. Rather, I find myself fully immersed in the community as a resident, community builder (although I'm not sure if my building is yielding any real value as yet), and an employee earning a living in Cosmo City. I have been fortunate to explore some of the incredible assets this community has to offer while also wrestling with some of its never-ending complexities. I have grown to love the complexities of the place as they resonate with its intended vision, and I relish the opportunity to make a contribution in the community. I never thought, as a young middle-class individual, I would choose to call this place my home, but my privileged background compels me to further explore what Cosmo City has to offer as an integrated settlement and a model of diversity.

At 13, in 2000, I moved to a school in Ruimsig, which is 10 minutes west of Cosmo City. This close proximity meant a regular interaction with Cosmo City as I drove down a rugged and pothole-ridden Malibongwe Drive, which was then Hans Strijdom Drive. I came to know the area as having been a great farmland with a vibrant community of farmworkers who often met at a corner tavern, which was demolished to make room for the expansion of Hans Strijdom Drive near the Lion Park. The farm, Zandspruit, was bought by Robert van Tonder for his retirement. He was an outspoken right-wing politician who founded Randburg in 1959 and the Boerestaat Party, a movement that intended to fight for the restoration of the old Transvaal, northern Natal and the Orange Free State into a Boer Republic as a secession from the State of South Africa, in 1986. While living on the farm, he published six books containing his ideologies and political policies, advocating for Afrikaner nationalism and one official language for South Africa – Afrikaans. The 2004 development of Cosmo City as a mixed-use "black" settlement was in direct opposition to his story, what he stood for, and his life's mission. The resettlement of people to Cosmo City, with the agenda of facilitating an integrated living space, can be seen as a victory against right-wing ideology and an attempt at a practical expression of what a rainbow nation[1] can look like.

[1] "Rainbow Nation" is a term coined by Archbishop Desmond Tutu to describe postapartheid South Africa after South Africa's first fully democratic election in 1994.

In 1999, when Van Tonder died, a rumour went around that he had a heart attack when he realised his legacy was crumbling right before his eyes. But the true story is that he committed suicide on August 8 when he could no longer handle the pain of cancer. These are the complex circumstances under which Cosmo City was born.

## The vision

In 2008, I was invited to volunteer as a facilitator of a life skills and community skills training programme in Cosmo City Extension 5. This was my first interaction with the place, a move from the passive pseudo relationship I previously had with the space. It was through the lens of Oasis[2], the non-profit organisation (NPO) I volunteered with, that my understanding and perceptions were carefully shaped. I say carefully, because I was conscious of my limitations to understand fully this complex community that had been in existence only for a short period but also with a deep-seated history. I was also conscious and anxious that my privilege and background would set me apart. I treaded carefully as I tried to understand the place and explore ways to assert myself that did not create adverse perceptions of me, but would allow me to be part of what I thought to be an amazing story.

From the outset, I understood Cosmo City to be a housing project designed to model the values and principles of what a Rainbow Nation means. The vision was of an integrated community established on the ideals of racial diversity, cross-cultural interaction, and the challenging of socioeconomic barriers. As a naive idealist, I wanted to personify this vision as it provided a place in the community for a person like me despite my insecurities around privilege. I wanted to be part of something bigger.

## Unintended lessons

I found the design of Cosmo City's infrastructure interesting at first, with the different housing types. These include the RDP[3] section for people who were originally relocated from Zevenfontein and Riverbend, subsidised housing for low-income people, and the bonded section for working professionals. All these sections or extensions are separated by a mass of land known as the nature conservation area (green belt), which separated the extensions according to the economic stratification. I couldn't understand how this integrated community could be divided into socioeconomic classes and yet seek to bring people together. Another thing that made me uncomfortable was that the high-income housing was located conveniently at the edge of the development and close to all exits, whereas the RDP houses stood right in the middle. I do not have expert knowledge on the logic of this town planning, but it left a bad taste. It was this realisation of what felt like a town planning disaster, a new type of segregation, that resulted in my optimistic belief in the vision the place waning. Adding to my disillusion was the discovery that there was no significant racial diversity. I guess I took the idea of a Rainbow Nation too seriously, and followed the vision of the place too blindly.

Despite my wishful thinking, there are three things that continue to make being in this community difficult. I am not merely reflecting on my personal experience, but also the challenges I saw around me.

---

2 Oasis South Africa is an NPO youth formation in Cosmo City that facilitates the development of young people through the teacher development programme, sex work initiative, and youth leadership.

3 Reconstruction and development (RDP) houses for low-income households that earn between R0 and R3 500 per month.

## Infrastructure

Notwithstanding the town planning disaster (which looked a lot like neo-segregation), there are a number of infrastructural challenges that may have served as a deterrent for people remotely interested in moving to Cosmo City, which is estimated to have about 140 000 residents and the infrastructure needs to meet these needs.

At the time of my arrival, there were no shopping complexes or service stations within the community. One had to leave Cosmo City to access those services. As inconvenient as this might have been for me, and many others, I learnt to rely on a booming local community of spazas, street venders, door-to-door sales reps, and even the odd backroom hardware store. These reduced the number of trips I needed to make to get essentials, and made the inconvenience of not being able to get all I needed in one place that much more bearable.

Another challenge was the long-standing challenge of an absence of a clinic or hospital. Cosmo City's geographical positioning means that the closest public health facility is 40 minutes to an hour away, and if you do not have a car, it would take even longer to receive health care. But this did not affect me as much as others, because I had a car and my parents' medical aid to rely on, which inevitably meant that I was often used as an emergency service provider to ferry people to and from hospitals. Furthermore, schools in the community have always been overcrowded because they had allocated only five schools for the community.

## Belonging

I found it difficult to fit in and build relationships with people from different parts of Cosmo City. The different extensions created exclusive pockets, each with its own flavour, as a way of excluding others. Extension 5, a bonded section, for example, has a forum where residents discuss other extensions as if they are not a part of the same community. The forum continually blames all the crime in the extension on people from the RDP housing, and is actively working towards putting a wall between itself and the rest of Cosmo City. I have always interpreted this as a form of socioeconomic othering. On the other hand, walking through and simply spending time in certain extensions, like Extension 2, an RDP section, it was easy to identify different groups of people. Often, if you did not fit in with a particular group, you were treated with some caution (especially if you have a cheeseboy[4] accent like mine, although it could have also been my inability to adjust to a different environment). I think the different extensions, and the way they were designed, facilitates a palpable socioeconomic segregation contrary to the integration I was hoping for.

## History

Even though Cosmo City was a new development, the life, history, stories and complexities of the community stretch back more than two decades. The communities of Zevenfontein and Riverbend were relocated to Cosmo City (as informal settlement dwellers relocated on the basis of post-democratic housing provisions by the government), bringing with them a long-standing history and complex relationships. This in itself creates a barrier for well-meaning people like me to find belonging and muster a sense of collective ownership of the place. With a complex marriage of people coming from established social communities and those coming as individuals from varied places, ignorant of the social dynamics already present in the community, there is fertile ground for confusion and conflict.

---

[4] A "cheeseboy" is black person who is regarded to be in a higher economic class than other people in the community.

At times, I experience Cosmo City as having pockets of subtle struggles for the right to claim ownership, which I derive from different expressions of agency, and especially the rhetoric of people who were relocated from either Zevenfontein or Riverbend, largely based on challenges against the government about the terms of their relocation. Often, I find myself in conversation with people who say they are "Cosmo City", and "people like" me are just beneficiaries of their struggle. Local community organisations and political structures play out these battles publically as ownership and support for their movements are negotiated. Many of these structures are composed of people who come from the former informal settlements, and speak mostly towards the needs of those now in RDP housing. Civic structures that do not have people with those credentials are often regarded as illegitimate.

However, even with the easily identifiable shortfalls of the community, the positive attributes categorically outweigh the negatives. Cosmo City has become a thriving cosmopolitan place with remarkable cultural diversity. I reflect on the xenophobic incidents that occurred in 2008, 2009, 2013 and 2015. People looked at Cosmo City with baited breath, waiting for "ruthless" residents to terrorise vulnerable foreign nationals living and running businesses in the area – of which Cosmo City has many. Fortunately, the outcome was not as expected, and the community weathered a national storm with grace and character. As a Cosmo City resident with a growing pessimism, my confidence and hope in a thriving community with social diversity was strengthened.

The people of this place have an active citizenship, showing more concern about the place in which they live than I have seen in other communities. It is difficult to spend a day without being engaged in conversation about the concerns people have, and, more importantly, how they plan to take action. A lot of the interventions inevitably result in an abundance of meetings, but that doesn't detract from the fact that active engagement with issues in the community is a positive feature.

Cosmo City continues to prove to me that a healthy community is an engaged and concerned community, not an apathetic one. It has allowed me to understand what the obstacles are for creating a truly integrated society. It has given me a glimpse of hope, and of what a flourishing, active community could look like.

# HISTOIRE COMMUNE DE COSMO CITY

**Kutloano « Scotch » Toko,**
directeur d'Oasis, résident de Cosmo City

C'est formidable de réaliser que je fais partie de l'histoire de Cosmo City depuis aussi longtemps. Alors que je n'étais qu'un jeune adolescent, j'ai eu la chance d'être témoin de l'histoire de cet endroit et de son développement rapide. J'ai grandi à West Rand, alors dès que je prenais ma voiture, je passais forcément à côté de ce champ ouvert qui est aujourd'hui Cosmo City. Quoi qu'il en soi, quelques années plus tard, j'ai un rôle actif au sein de cet endroit. Je ne suis plus un simple badaud ou observateur comme autrefois. En effet, je suis parfaitement intégré à la communauté – comme résident, comme bâtisseur communautaire (mais je ne suis pas certain que mes efforts à cet égard produisent une réelle valeur pour l'instant) et comme salarié qui gagne sa vie à Cosmo City. Je me suis permis d'explorer (et on m'a heureusement invité à le faire) quelques-unes des richesses exceptionnelles que cette communauté peut offrir, tout en jonglant avec ses innombrables complexités. J'ai appris à aimer ces complexités car le projet de cet endroit m'a touché. Je me réjouis de pouvoir apporter ma pierre à cet édifice communautaire, même si cette contribution est dérisoire. Je n'avais jamais pensé qu'en tant que jeune membre de la classe moyenne, je choisirais de faire de cet endroit mon foyer. Étant issu d'un milieu privilégié, je me sens obligé d'explorer davantage ce que peut offrir Cosmo City en sa qualité de quartier intégré défendant la diversité.

En 2000, j'avais 13 ans et j'ai changé d'établissement scolaire pour me rendre dans une école du quartier de Ruimsig qui se trouve à l'ouest de Cosmo City (10 minutes de trajet). Cette proximité me permettait de traverser régulièrement Cosmo City en voiture. À l'époque, Malibongwe Drive s'appelait Hans Strijdom Drive et c'était une route accidentée et criblée de nids-de-poule. J'ai connu cet endroit lorsque c'était encore une grande région dédiée à l'agriculture reposant sur une communauté dynamique d'ouvriers agricoles. Ces derniers se retrouvaient souvent au bistrot du coin qui a été démoli pour permettre l'agrandissement de la route Hans Strijdom Drive située juste à côté du Lion Park. La ferme Zandspruit a été achetée par Robert van Tonder pour sa retraite. Politicien de droite doté d'un franc-parler, il a fondé Randburg (1959), ainsi que le parti Boerestaat (1986), un mouvement luttant pour le rétablissement des anciennes régions du Transvaal, du Natal du Nord et de l'État Libre d'Orange en vue de former une république boer (faisant ainsi sécession de l'État sud-africain). Tandis qu'il vivait sur l'exploitation, il a publié six ouvrages développant ses idées et ses principes politiques. Défenseur de la culture afrikaner, il affirmait que l'Afrique du Sud devait avoir une seule langue officielle, à savoir l'afrikaans. Le développement de Cosmo City en 2004 comme établissement « noir » à usage mixte s'opposait directement à son histoire, ses valeurs et sa mission dans la vie. Le relogement des personnes à Cosmo City dans le but de favoriser un espace de vie intégré peut être considéré comme une victoire contre l'idéologie de droite et comme une tentative d'illustration concrète de ce que pourrait être une nation arc-en-ciel (Rainbow Nation[1]).

1 La nation arc-en-ciel (ou « Rainbow Nation » en anglais) est une notion inventée par l'archevêque Desmond Tutu afin de désigner la société sud-africaine postapartheid à la suite de la première élection totalement démocratique organisée en Afrique du Sud en 1994.

À la mort de van Tonder en 1999, la rumeur dominante consistait à dire qu'il avait succombé à une crise cardiaque après avoir compris que son legs s'écroulait devant ses yeux. En réalité, il s'est suicidé le 8 août de cette année-là car il ne supportait plus les douleurs liées à son cancer. Telles sont les circonstances difficiles qui ont vu naître Cosmo City.

### La vision

En 2008, on m'a invité à œuvrer bénévolement comme animateur dans le cadre d'un programme de formation aux compétences nécessaires dans la vie courante et aux compétences communautaires dans la zone Extension 5. Cela a constitué ma première expérience concrète sur place. Je suis passé d'un lien pseudo-passif à un rôle actif dans cet environnement. Ma compréhension et ma perception de la situation ont été minutieusement façonnées par le prisme d'Oasis[2], une organisation à but non lucratif pour laquelle j'ai travaillé comme bénévole. Je dis « minutieusement » car j'étais conscient de mes connaissances limitées, un obstacle pour comprendre pleinement cette communauté déjà complexe qui existe depuis peu mais qui repose sur une histoire bien ancrée. En outre, j'avais parfaitement conscience que mes origines privilégiées me distingueraient défavorablement des autres. C'est pour cela que je me suis montré prudent en essayant de comprendre l'endroit et en cherchant des moyens de m'affirmer sans passer pour un enfoiré. Je voulais m'intégrer à cette histoire que je trouvais formidable. Dès le départ, j'ai compris que Cosmo City était un projet immobilier visant à défendre les valeurs et les principes d'une nation dite arc-en-ciel. L'objectif était de créer une communauté intégrée fondée sur les idéaux suivants : la diversité raciale, les rencontres interculturelles et la remise en cause des barrières socio-économiques. En tant qu'idéaliste naïf, je voulais personnifier cette vision car elle m'offrait une place dans cette communauté (malgré mes doutes quant à ma situation privilégiée). Je voulais faire partie d'une histoire plus large.

### Les leçons inattendues

Au début, je trouvais que l'infrastructure de Cosmo City offrait une conception intéressante grâce aux différents types de logements. Parmi ceux-ci, on trouve la section RDP[3] dédiée aux personnes originaires de Zevenfontein et de Riverbend, des logements subventionnés pour les foyers à faibles revenus, mais également la section dite « bonded » (ventes par obligations) dédiée aux professionnels. Tous ces secteurs, qu'on appelle extensions, sont séparés par un vaste terrain – la zone de protection de la nature (ceinture verte) qui sépare les secteurs en fonction des classes économiques. Pour moi, il n'était pas logique de diviser cette communauté intégrée en fonction des catégories socio-économiques tout en cherchant dans le même temps à rassembler les gens. Mon malaise a été renforcé par un autre aspect : les logements dédiés aux foyers à haut revenu bénéficient d'un emplacement favorable en bordure du site et à proximité de toutes les sorties, tandis que les logements RDP se trouvent en plein milieu. Je ne suis pas un spécialiste de l'aménagement urbain mais cela m'a laissé un goût amer. Rétrospectivement, c'est en me rendant compte de ce désastre en matière d'urbanisme (aboutissant à une nouvelle forme de ségrégation) que mon regard optimiste sur cet endroit a commencé à décliner. Ajoutons à ma désillusion la découverte qu'il n'existe en réalité aucune diversité raciale notable. Je crois que j'ai pris trop au sérieux la notion de nation arc-en-ciel car j'ai suivi l'ambition du projet trop aveuglément. En dépit de mes vœux pieux, trois obstacles

---

2 Oasis South Africa est une organisation à but non lucratif dédiée à la formation des jeunes à Cosmo City. Elle contribue à élaborer un programme de développement des jeunes enseignants, une initiative dédiée aux travailleurs du sexe et une action en faveur du leadership chez les jeunes.

3 Reconstruction and Development Programme, programme postapartheid destiné à réduire les inégalités prévoyant des logements pour foyers à faibles revenus destinés à un groupe précis dont les revenus se situent dans la tranche 0 à 3 500 rands.

continuent d'entraver l'intégration à cette communauté. Quand je parle de ces difficultés, je ne me fonde pas exclusivement sur ma propre expérience, mais également sur les défis pour lesquels j'éprouvais une certaine sympathie.

### Les infrastructures

En dépit du désastre en matière d'aménagement urbain (néo-ségrégation), il existe un certain nombre de défis infrastructurels qui ont pu rebuter certaines personnes éventuellement intéressées par un emménagement à Cosmo City. D'après les estimations, Cosmo City réunit environ 140 000 habitants. Par conséquent, les infrastructures doivent s'adapter aux besoins de cette population. Premièrement, à mon arrivée, il n'y avait aucun centre commercial ni aucune station-service au sein de la communauté. Il fallait sortir de Cosmo City pour accéder à ces services. Aussi gênant que cela a pu être pour moi (et je suppose pour beaucoup d'autres), j'ai appris à compter sur une communauté locale grandissante composée de boutiques « spaza », de vendeurs de rue et de marchands ambulants qui font du porte à porte, et parfois même de la quincaillerie située dans un agrandissement à l'arrière de la maison. Cela a permis de réduire le nombre de voyages requis pour obtenir quelques produits essentiels, rendant ainsi beaucoup plus supportable cette difficulté d'obtenir tout ce dont j'avais besoin à un seul endroit. Deuxièmement, on observe un défi de longue date : l'absence d'un centre de soins de santé comme un dispensaire ou un hôpital. En raison de l'implantation de Cosmo City, l'établissement de santé publique le plus proche se trouve entre 40 minutes et une heure de trajet. Sans voiture, il faut encore plus de temps pour accéder aux services de soins de santé. Néanmoins, cela ne m'a pas trop concerné car j'avais une voiture et je pouvais compter sur la couverture médicale de mes parents. Cela signifiait que l'on me sollicitait souvent en cas d'urgence pour que je conduise les gens jusqu'à l'hôpital. Troisièmement, les écoles de la communauté ont toujours été surchargées car il n'existe que cinq établissements pour l'ensemble de la communauté.

### Appartenance

Personnellement, j'ai trouvé qu'il était très dur de m'intégrer et de nouer des relations avec les personnes des différentes sections de Cosmo City. Les divers secteurs ont abouti à l'émergence de clans locaux fermés avec leurs propres caractéristiques, une manière de mettre les autres à l'écart. Par exemple, l'Extension 5 (un secteur de vente par obligations) dispose ou disposait d'un forum permettant le dialogue entre les habitants sur le thème des autres secteurs, comme si ceux-ci ne faisaient pas partie de la même communauté. Les membres du forum continuent d'attribuer tous les actes criminels survenus dans leur secteur aux personnes issues de la section RDP. En outre, ils œuvrent activement à ériger un mur entre eux et le reste de Cosmo City. J'ai toujours interprété cela comme une forme d'exclusion socio-économique. D'un autre côté, en se baladant et en passant du temps dans certains secteurs comme l'*Extension 2* et la section RDP, il est aisé de cerner les différents regroupements. Souvent, si vous ne correspondez pas à un groupe particulier, on vous aborde avec une certaine distance (surtout si vous avez un accent de « cheese boy[4] » comme moi). Mais, il est possible que mon incapacité à m'adapter à un environnement différent en soit la cause. Selon moi, cette structure fondée sur les extensions favorise le développement d'une ségrégation socio-économique palpable, contraire au projet d'intégration que j'espérais.

---

4 Le terme « cheese boy », littéralement « garçon au fromage », désigne une personne noire perçue comme provenant d'une classe économique supérieure par rapport aux autres personnes de la communauté.

## Histoire

Même si Cosmo City est un nouveau lotissement, la vie, l'histoire, les récits et les complexités de cette communauté couvrent plus de deux décennies. Les communautés de Zevenfontein et de Riverbend ont été relogées à Cosmo City (en tant qu'habitants de d'habitats informels relogés sur la base des nouvelles conditions de logement prévues par le gouvernement postapartheid), apportant avec eux des relations et une histoire de longue date. En soi, cela créé une barrière pour les personnes de bonne volonté comme moi, car il est difficile de développer un sentiment d'appartenance, mais aussi de responsabilité commune à l'égard de cet endroit. Il s'agit d'un mélange complexe réunissant des communautés sociales établies et des individus originaires d'horizons différents qui ne connaissent pas la dynamique sociale déjà présente dans la communauté. Cela constitue un terreau fertile au conflit et à la confusion. Parfois, je trouve que Cosmo City englobe des îlots de luttes subtiles pour le droit de revendiquer la propriété, ce que je déduis de diverses expressions d'autonomie, en particulier de la rhétorique des personnes qui ont dû quitter Zevenfontein ou Riverbend (surtout en raison de difficultés avec le gouvernement concernant les conditions de leur relogement). Je discute souvent avec des personnes qui me disent qu'ils incarnent Cosmo City, tandis que les « gens comme moi » ne sont que de simples bénéficiaires de leur combat. Les structures politiques et les organisations communautaires locales mènent ces combats publiquement tandis que les négociations concernant la propriété et le soutien de leurs mouvements se poursuivent. Bon nombre de ces structures se composent de personnes originaires d'anciens habitats informels et répondent principalement aux besoins de ces personnes qui habitent désormais dans les logements du secteur RDP. Les structures civiles qui ne s'appuient pas sur ce type de personnes sont généralement considérées comme illégitimes.

Cependant, même en tenant compte des manques facilement identifiables de cette communauté, les aspects positifs contrebalancent de manière catégorique les aspects négatifs. Cosmo City est aujourd'hui un endroit cosmopolite prospère doté d'une diversité culturelle remarquable. Penchons-nous sur les incidents xénophobes survenus en 2008, 2009, 2013 et pendant la plus grande partie de l'année 2015. À Cosmo City, on retenait son souffle en attendant que les résidents « impitoyables » terrorisent les ressortissants étrangers vulnérables qui vivent et exploitent une entreprise dans cet endroit – une population très importante de Cosmo City. Heureusement, le résultat n'a pas été celui escompté et la communauté a résisté à cette tempête nationale avec grâce et dignité. En tant que citoyen de Cosmo City affichant une attitude de plus en plus pessimiste, ma confiance et mes espoirs à l'égard d'une communauté prospère fondée sur la diversité sociale ont été consolidés.

Les habitants de cet endroit possèdent un autre atout, leur citoyenneté active. Les hommes et les femmes de Cosmo City expriment davantage leurs préoccupations pour leur lieu de vie que ce que j'ai pu observer dans d'autres communautés. Il est difficile de passer une journée sans se mettre à discuter des préoccupations des gens et, fait plus important, du plan d'action qu'ils prévoient de mettre en place. Bon nombre des interventions aboutissent inévitablement à une overdose de réunions, même si c'est un point positif que les préoccupations de la communauté bénéficient d'une attention importante. Cosmo City ne cesse de m'apporter la preuve qu'une communauté en bonne santé est une communauté engagée et active, et non une communauté apathique. Elle est devenue un excellent outil me permet de comprendre la nature des obstacles dans le processus de création d'une société vraiment intégrée. Cosmo City a donné une lueur d'espoir en montrant à quoi une telle société pourrait ressembler dans une communauté active et florissante.

# A HISTORY OF THE GÉCAMINES LABOUR CAMP, LUBUMBASHI, 1912 TO PRESENT DAY

**Donatien Dibwe dia Mwembu,**
professor, Mémoires de Lubumbashi project,
University of Lubumbashi

The labour camp of the Union Minière du Haut-Katanga, today known as Gécamines (GCM), came into existence as a result of the drive to recruit African labour when mining operations began in what is today Lubumbashi. It was populated exclusively by company employees and their families, and was built far from other camps and settlements, but close enough to the mine to avoid workers having to travel long distances to get to work.

The camp saw it necessary to instil a certain mentality in the workers so that they could be separated from city people through the "extra-customary centre" for people who were considered to be "undisciplined". A camp chief was responsible for the daily lives of the inhabitants, and was supported by the *malonda*, the company police, who served as their eyes and ears.

The choice of the site of the labour camp was dependent upon many conditions, notably the proximity of Lubumbashi's factories, with a view to reduce the distance between the camp and the workplace. It was also built about 1.5km away from the white camp (now known as the *Makomeno* quarter), and was located downwind so that the mosquitoes that stung the blacks would not come and sting the whites. To avoid contact between the two camps, the Lubumbashi River was used as a natural barrier, and with the construction of the Sud Hospital, and Lubumbashi's factories and power plant, additional barriers were erected.

Similar to the history of all the company's other labour camps, the history of GCM is linked to mining operations and economic circumstances. This history could perhaps be subdivided into two long phases according to the policy that was adopted by the company leadership: a period of migrant work and a period of workforce stabilisation.

### Migrant work (1910-1928)

During this period, black workers were engaged for contracts of between three and 12 months, and then returned to their villages to go on with their rural lives.

The city was a bastion of the whites, just as the villages were the bastions of the blacks. To achieve this, and given the mobility of the camp, the workers' houses were rudimentary and precarious. The camp did not want to build comfortable houses made out of durable materials to avoid increasing the average cost per worker during this period of capital accumulation. Congolese law stipulates the floor surface area and cubic metres of air needed per individual, and requires certain guarantees to ensure the proper protection of the occupant. There is a maximum duration for construction, depending on the nature of the materials used. The Union Minière estimated that, at least for long-term housing, it was necessary to cement the floors so as to protect the occupants against *kimputu*, an insect that transmits a relapsing fever that is widespread in the dusty soil of the huts in the Haut-Katanga villages.

Furthermore, to cater to the tastes of its indigenous workforce and stabilise it by improving hygiene and thus reducing the possibility of the spread of disease, the company decided it was preferable not to have group housing, such as the hostels used for black workers in the Rand mines. It built some of these collective dwellings, referred to as "Orenstein blocks", at a high expense in the Panda and Lubumbashi camps. After transformation, they were used as stores and "mess" type structures for children. In the time of the hostels, the living area was limited to $2m^2$ per inhabitant. Initially, those compounds were for 14 people, but afterwards baked brick and cement huts were built for four people, then for three.

### The period of stabilisation of African labour (from 1928)

The reconstitution of households could only take place in a favourable environment. In this context, the company had to set up attractive and effective strategies for the incorporation of the families of workers with a view to making life attractive in camps. This was to control and subdue workers and their families. To make the camps attractive, it was necessary to give priority to the improvement of working conditions, food, social and medical infrastructure, and housing.

Huge capital was invested in the improvement of workers' living conditions, starting with the quality of housing. Houses made of non-durable material were the source of many illnesses, and were progressively replaced by durable houses. The hostels, appropriate for bachelors and favourable to contagious illnesses, were replaced by individual housing. The colonial administration equally invested in the improvement of housing by enacting a series of ordinance laws with the objective of not only putting an end to the crowded living conditions in the camps, but also required companies to have a surface area of $4m^2$ per occupant in permanent camps[1]. Although the company should have had in place an accommodation policy compatible with the birth policy to ensure housing was consistent with the size of the workers' families, the growth of the population in the camps was such that there was a resurgence of crowded living conditions after the 1960s despite an increase in the living area from $4.96m^2$ in 1953 to $5.11m^2$ in 1954 and $7.17m^2$ in 1960. This was followed by the construction of semi-detached houses.

1 *Regional Commity of Katanga*, 1921, p. 79.

Towards the end of the 1940s, the number of lodgings in the labour camp did not grow in line with the growth in the number of labourers. For the first time, the camp was not able to distance its workers from the population in the extra-customary centre, which accommodated workers who were considered docile in an attempt to deal with the housing crisis.

Towards the end of the 1950s, certain houses were modernised, with the construction of new types of houses for Union Minière employees who were earmarked to become the future supervisors after independence.

Particularly as the prospect of independence became a reality, the Union Minière started modernising the housing of workers. It had to provide houses with an average level of comfort consistent with the standing of the new professional activity that it had created, notably the "*fonction*" (an intermediate professional category between the status of supervisor and executive, and implementing agent or worker). This category would give rise, from the day after independence, to the first African executives called to replace the European executives.

In the camp's modernised houses, living areas should have been increased by adding extensions in line with population growth as workers married and had children, but the majority of houses retained their features from the 1940s.

In the camps that had not benefited from these modifications, there was a negative social impact, and the housing situation contributed to the breakdown of family structures during the 1960s and 1970s. Promiscuity arose from this imbalance, which continued to increase in relation to the size of families and the types of houses in which they lived[2]. In most cases, kitchens were transformed into bedrooms for older boys. At night, sitting rooms would become bedrooms for small children.

### The socialisation of the population

Socialisation occurred as a result of entertainment organised by the company on weekends and holidays. It consisted of, for example, traditional dances on feast days. Other sites of socialisation were schools, foyers, workplaces, the dispensary, the Office for the Protection of the Black Child (which weighed babies and distributed milk, among other things), the canteen during the distribution of food rations, and the recreational circle.

Recreational circles came into existence during the 1950s. This was in response to many concerns, particularly that of ensuring workers would drink less expensively in the camp, go to bed on time, and avoid delays in or absenteeism from work. In this context, contacts with "undisciplined persons" from the extra-customary centre were limited. Then there were rumours circulating that the Batumbula[3] were catching people walking alone. These rumours made people scared, and many workers preferred to drink at the camp rather than go to the Albert district (currently the district of Kamalondo), which was far away[4].

---

2 Archives du département de la rémunération du personnel/Gécamines-Lubumbashi, *Rapport Annuel*, 1970.

3 The Batumbula were believed to work for the coloniser, kidnapping people walking alone at night. According to historians, the colonisers set up an illegal system of slavery, and people believed that they were cannibals.

4 For additional information, see Donatien Dibwe dia Mwembu, *Faire de l'histoire Orale Dans une Ville Africaine. La méthode de Jan Vansina Appliquée à Lubumbashi (DRC)*, Paris, L'Harmattan, 2008.

### Gécamines camps lose their identity

The situation in the camps started to deteriorate drastically towards the end of the 1980s, and became even worse during the 1990s and 2000s. The buying power of the workers was reduced as salaries, which were already insufficient, became irregular. In 1999, workers were sent on technical leave. In 2003, the company dismissed tens of thousands of its employees through "Operation Voluntary Departure". Furthermore, can one talk of a Gécamines labour camp when the company is no longer involved in its maintenance or administrative management, and some houses are privately owned by people outside of the company?

Indeed, during the tenure of chief executive Mulenda Mbô, the camp had started to rent out its houses on a hire-purchase basis. Many workers who had become owners had either sold or rented out these houses to people who were not employed by Gécamines. The labour camps thus lost their primary identity: they were no longer inhabited exclusively by employees of the company and their families.

The Gécamines camp thus housed three categories of inhabitants: the first consisted of lessees or owners not employed by Gécamines; the second consisted of employees who continued to be employed by the company; and the third consisted of workers put on unspecified technical leave[5]. As a result, the role played by the labour camp in relation to the workers and their families became redundant. The displacement of the "big Union Minière/Gécamines family" seriously eroded the social networks that characterised the worker populations, contrary to one of the main objectives of integrating and socialising workers and their families. From that time, occupancy by certain workers depended on their social status: whether they remained employed, were "dismissed" or were "voluntary departees".

The labour camps are disappearing as sites of socialisation for families of employees of the company. Their function does not differ much from that of extra-customary centres. This situation is the logical consequence of an institution seeking new identity structures.

5 It must be noted that one year after the establishment of technical leave, Gécamines started to reinstate some workers.

# « CITÉ GÉCAMINES » ET L'HISTOIRE DU CAMP DES TRAVAILLEURS À LUBUMBASHI, DE 1912 À NOS JOURS

**Donatien Dibwe dia Mwembu,**
professeur, projet Mémoires de Lubumbashi/
université de Lubumbashi

Le camp de travailleurs de l'Union minière du Haut-Katanga (actuelle Gécamines ou GCM en sigle) est né avec le recrutement de la main-d'œuvre africaine, conséquence du début de l'exploitation minière. Il était exclusivement habité par les ouvriers de cette entreprise et leurs familles. Il était généralement construit loin des autres camps ou agglomérations, mais près du lieu de service pour éviter les problèmes de transport, c'est-à-dire les longues distances à parcourir par les travailleurs.

Il fallait aussi inculquer aux travailleurs une certaine mentalité, les séparer des gens de la cité, considérés comme « indisciplinés », du centre extra-coutumier (CEC). Un chef de camp s'occupait du vécu quotidien de la population et était épaulé par des *malonda*, policiers de l'entreprise, qui étaient en fait ses yeux et oreilles.

Le choix du site du camp de travailleurs dépendait de plusieurs conditions, notamment de la proximité des usines de Lubumbashi en vue de diminuer la distance entre le camp et le lieu de travail, ensuite, de son installation à plus ou moins un kilomètre et demi du camp des Blancs (actuel quartier Makomeno) et, enfin, de son emplacement sous les vents afin que les moustiques qui avaient piqué les Noirs ne viennent pas piquer les Blancs. D'autres barrières furent érigées en vue d'éviter le rapprochement des deux camps : la construction de l'hôpital Sud, la rivière Lubumbashi qui, elle-même, constituait une barrière « naturelle » entre les deux camps et, enfin, les usines de Lubumbashi et la centrale électrique.

L'histoire du camp de travailleurs de l'Union minière du Haut-Katanga/GCM-Lubumbashi était liée, à l'instar de l'histoire de tous les autres camps de travailleurs de cette entreprise, à l'exploitation minière et à la conjoncture économique. Cette histoire peut être subdivisée

en deux grandes parties, en fonction de la politique même adoptée par les dirigeants de l'entreprise : la période du travail migrant et celle de la stabilisation de la main-d'œuvre.

### La période du travail migrant (1910-1928)

Au cours de cette période, les travailleurs noirs étaient engagés pour un contrat allant de trois à douze mois, puis étaient renvoyés dans leurs villages poursuivre leurs activités champêtres. La ville était donc le bastion des Blancs comme les villages étaient le bastion des Noirs. Pour ce faire et étant donné la mobilité du camp, les maisons des travailleurs étaient rudimentaires et donc précaires. C'est, entre autres, pour cette raison que l'UMHK ne voulait pas construire des maisons confortables, en matériaux durables, pour ne pas augmenter le prix de revient moyen par ouvrier en cette période d'accumulation primitive du capital. La loi congolaise détermine la surface de parquet et le cube d'air nécessaires par individu et exige certaines garanties pour assurer une bonne protection de l'occupant. Elle fixe aux constructions, suivant la nature des matériaux employés, une durée d'existence maximum. L'Union minière avait estimé qu'au moins pour les logements qui auraient une longue durée, il était nécessaire de cimenter les parquets pour protéger l'occupant contre le *kimputu*, insecte transmetteur de la fièvre récurrente, très répandu dans le sol poussiéreux des huttes des villages du Haut-Katanga.

De plus, toujours dans le but de satisfaire les goûts de sa main-d'œuvre indigène et de la stabiliser tout en améliorant l'hygiène par la diminution des chances de propagation des maladies, la Société a jugé utile d'abandonner les logements grégaires, qu'à l'instar des logements des travailleurs noirs des mines du Rand, elle avait construits à grands frais. Quelques-uns de ces logements collectifs, dénommés « blocs Orenstein » se trouvent dans les camps de Panda et de Lubumbashi où, après transformation, ils servent de magasins et de cantine pour enfants. La superficie habitable était alors réduite à 2 $m^2$ par habitant. De quatorze personnes, on passera à des huttes en briques cuites et ciment pour quatre personnes, puis pour trois personnes.

### La période de stabilisation de la main-d'œuvre africaine (à partir de 1928)

La (re)constitution des ménages ne pouvait être possible que dans un environnement physique favorable. Dans ce contexte, l'entreprise dut mettre sur pied des stratégies attractives efficaces d'encadrement des familles des travailleurs en vue de rendre attrayante la vie dans ses camps, d'apprivoiser et de soumettre les travailleurs et leurs familles.

Pour rendre le camp de travailleurs attrayant, il fallait répondre favorablement à certaines conditions : améliorer les conditions de travail, l'alimentation, les infrastructures socio-médicales, le logement. Elle investit des capitaux colossaux pour améliorer les conditions de vie de ses travailleurs. Elle se mit d'abord à améliorer la qualité du logement. Les maisons en matériaux non durables, sources de beaucoup de maladies, cédaient progressivement le pas aux maisons en matériaux durables en même temps que le logement collectif, propre aux célibataires et favorable aux maladies contagieuses, était remplacé par le logement individuel. L'administration coloniale s'engagea également dans l'amélioration du logement par la promulgation d'une série d'ordonnances-lois dont l'objectif était non seulement de mettre fin à la promiscuité qui régnait dans les camps de travailleurs (hygiène industrielle), mais aussi d'exiger des entreprises une superficie de 4 $m^2$ par occupant dans les camps permanents[1].

1 *Comité régional du Katanga*, 1921, p. 79.

Il fallait que l'entreprise ait une politique de logement compatible avec la politique nataliste ; ainsi le logement serait fonction de la taille de la famille du travailleur. Mais la croissance démographique dans les camps de travailleurs était telle qu'on assista à la résurgence de la promiscuité après les années 1960 alors que la superficie habitable était aussi en augmentation. Elle passa de 4,96 $m^2$ en 1953 à 5,11 $m^2$ en 1954 et à 7,17 $m^2$ en 1960. Vint ensuite la construction des maisons jumelées. Vers la fin des années 1940, l'UMHK devint victime de sa politique de stabilisation de la main-d'œuvre : on observa une certaine inadéquation entre l'évolution de la population ouvrière et le nombre de logement dans le camp de travailleurs. Pour la première fois, l'UMHK se mit en contradiction avec sa politique de mise à l'écart de ses travailleurs de la population du centre extra-coutumier. Pour juguler la crise de logement, les dirigeants de l'UMHK décidèrent d'envoyer les travailleurs dociles au CEC.

À la fin des années 1950, on assista à la modernisation de certaines maisons, à la construction des nouveaux types de maisons pour les fonctionnaires de l'UMHK, appelés à devenir des futurs agents de maîtrise après l'indépendance.

C'est surtout à l'approche de l'indépendance que l'Union minière commença la modernisation des logements des travailleurs. Il fallait doter les maisons d'un confort moyen s'accordant au standing de la nouvelle catégorie professionnelle qu'elle venait de créer, à savoir la « fonction » (catégorie professionnelle intermédiaire entre le statut de maîtrise et de cadre et celui d'agent d'exécution). De cette catégorie sortiront, au lendemain de l'indépendance, les premiers cadres africains appelés à remplacer les cadres européens.

Dans les maisons modernisées, il fallait augmenter sensiblement la surface habitable par l'adjonction de pièces supplémentaires en fonction de la croissance démographique. Mais les maisons modernisées n'ont pas résolu le problème dans ce sens que l'entreprise ne parvenait toujours pas à loger tous ses travailleurs. De plus, nombreuses étaient les maisons non modernisées qui gardaient leur aspect des années 1940.

Dans les camps de travailleurs qui n'avaient pas bénéficié de beaucoup de modifications et avaient conservé des habitations construites du temps où la plupart des travailleurs étaient encore non mariés, ou mariés sans familles nombreuses, la situation du logement contribua au cours des années 1960 et 1970 à la désarticulation des structures familiales. La promiscuité qui s'y manifestait venait de ce déséquilibre qui ne cessait de s'accroître en raison de la taille des familles et des types de maisons en présence[2]. Dans la plupart des cas, les cuisines étaient transformées en chambre à coucher pour les grands garçons. La nuit venue, les salons faisaient à leur tour office de chambre à coucher pour les petits enfants.

### La socialisation de la population

La socialisation s'effectuait grâce aux loisirs organisés par l'entreprise les week-ends et les jours de fête. Il s'agissait, par exemple, des danses folkloriques lors des journées de fête, etc.

2 Archives du département de la rémunération du personnel/Gécamines-Lubumbashi, « Rapport annuel », 1970, p. 43.

D'autres espaces de socialisation étaient les écoles, les foyers sociaux, les lieux de travail, le dispensaire, l'Office de protection de l'enfant noir (OPEN en sigle), avec la pesée, la distribution du lait, la cantine lors de la distribution de la ration alimentaire, le cercle récréatif, etc. La création des cercles récréatifs a eu lieu à partir des années 1950. Cette création répondait à beaucoup de préoccupations, notamment à celles de voir les travailleurs boire pour moins cher dans le camp, dormir à temps et éviter les retards ou les absences au travail. Dans ce contexte, les contacts avec les « indisciplinés » du CEC étaient limités. En outre, des rumeurs circulaient selon lesquelles les *Batumbula*[3] capturaient les gens qui se promenaient seuls la nuit comme le jour. Ces rumeurs faisaient peur et beaucoup de travailleurs préféraient boire au camp plutôt que de se rendre au quartier Albert (actuelle commune Kamalondo) très éloigné[4].

### Les camps de la Gécamines ont perdu leur identité première

La situation commence à se détériorer partout à la fin des années 1980 et empire au cours des années 1990 et 2000. Le pouvoir d'achat du travailleur diminue, le salaire déjà insuffisant devient irrégulier. En 1999, des travailleurs sont envoyés en congé technique. En 2003, l'entreprise renvoie plusieurs dizaines de milliers de ses travailleurs. C'est le phénomène « Opération Départ Volontaire ». De plus, peut-on encore parler d'un camp de travailleurs de la Gécamines alors que cette dernière ne s'occupe plus de son entretien, de sa gestion administrative, alors que certaines maisons sont devenues des propriétés privées de personnes étrangères à l'entreprise ?

En effet, à l'époque du président-délégué général Mulenda Mbô, la Gécamines avait procédé à l'opération location-vente de ses maisons. Beaucoup de travailleurs devenus propriétaires ont soit vendu soit donné ces maisons en location à des personnes non-agents de la Gécamines. Les camps de travailleurs perdent ainsi leur identité première, celle des camps habités exclusivement par des travailleurs de la société et leurs familles.

Le camp de la Gécamines héberge désormais trois catégories d'habitants : la première concerne les locataires ou propriétaires non-agents de la Gécamines, la deuxième renferme les travailleurs maintenus en service et, la troisième, les travailleurs mis en congé technique indéterminé[5]. On assiste d'abord à la disparition du rôle confié au camp de travailleurs et de leurs familles. Ensuite, la dislocation de la « grande famille de l'Union minière/Gécamines » ainsi consommée entame sérieusement les réseaux de sociabilité qui caractérisaient les populations ouvrières et dont l'un des objectifs principaux était l'intégration et la socialisation des travailleurs et de leurs familles. La fréquentation entre certains travailleurs se fait désormais en fonction de leurs statuts sociaux actuels : maintenus ou « assainis » ou « Départs Volontaires ».

Les camps de travailleurs de l'Union minière/Gécamines disparaissent en tant que lieux de socialisation des familles des agents de cette entreprise. Leur fonction ne diffère plus en rien de celle des centres extra-coutumiers. Cette situation se présente comme la conséquence logique d'une institution à la recherche de nouvelles structures d'identité.

---

3 Les *Batumbula* travailleraient au service des Blancs et enlèveraient des personnes pendant la nuit.

4 Pour de plus amples informations, voir Donatien Dibwe dia Mwembu, *Faire de l'histoire orale dans une ville africaine. La méthode de Jan Vansina appliquée à Lubumbashi (RDC)*, L'Harmattan, Paris, 2008.

5 Il faut noter qu'une année après la mise en congé technique, la Gécamines a commencé à reprendre certains travailleurs.

# CITÉ GÉCAMINES AND OPERATION VOLUNTARY DEPARTURE

**Luc Mukendi,**
activist at the Committee for the Abolition of Third World Debt and resident of Cité Gécamines

I was born in Cité Gécamines during the company's glory years. I saw the light of day for the first time in the maternity ward of Gécamines hospital. At that stage, it was well stocked with medication. The nursing staff was competent, and the equipment was high quality. Once I reached schoolgoing age, I was enrolled in the Gécamines nursery school, which was also in the Cité, and then attended primary school and some secondary school in Gécamines. My family and I stayed in a company house. There were houses for all officers, grouped according to their social category. Executives lived in the residential quarter called Makomeno, while labourers lived in the Cité. In the Cité, our parents lived with the same goals, the same mentality, the same projects. In the worker's camp known as the urban district, we had dispensaries, schools, canteens, public taps, public phones, and all the general amenities and conveniences you would associate with a settlement of the sort. Everything was free. There were spaces in between perpendicular and parallel avenues for different sports grounds, and establishments where people could sit down for a beer. We led a normal, peaceful community life, and our parents had their regular salary and enjoyed other company benefits and supplies. They would get housing allowances, house loans, bicycles, and the like.

At the time of its splendour, we knew by heart the statistics that made the company glorious: an annual production of 500 000 tonnes of copper and 15 000 tonnes of cobalt; 30 000 employees housed in several cities in the province of Katanga (comprising Lubumbashi, Kipushi, Likasi, Kambove, Luena, Kakanda and Kolwezi), with representations in Kinshasa, Zambia, South Africa and Antwerp in Belgium; and an annual contribution of US$368 million to the public treasury.

We have several memories that make us nostalgic. For me, one of the epic moments of Revolution Room was confronting my nostalgia through objects from the collection *Memories of Lubumbashi*, and mounting the Waza Chumba Wazi exhibition. With a group of Cité residents, we chose and recalled what these objects meant to us.

For some, it was the old black telephone receiver; for others, it was a nurse's blouse, a copper ashtray, a photo of the youth from the Mouvement Populaire de la Révolution (the only party, it was called the State Party under the dictatorship of Mobutu), a Gécamines payslip, a bottle of Zaïre Star, a hat and a frock from the Jeunes Comiques du Katanga singers in Elisabethville (Jecoke), a flag of Zaire, a large sewing needle. These old souvenirs elicited nostalgia for the past while also making us ask questions about the present. At the beginning of the 1990s, Gécamines' production levels started to drop slowly but surely; this was the beginning of its decline. Consequently, company benefits also started to drop, eventually disappearing altogether. The company accumulated months, and even years, of arrears in salary payments, urban infrastructure started to deteriorate at an exponential rate. This was particularly true of hospitals, schools and other social services. In this crisis, social action was far from being a priority for the company.

One of the measures taken to deal with this crisis was a big cut in human resources. In February 2003, within the scope of the "economic recovery loan", the Congolese government received support from the World Bank for a programme called "Operation Voluntary Departure" (ODV in French). According to the chosen form of "retirement", the plan consisted of dismissing employees who had already worked for the company for 25 or more years. In total, 10 655 employees signed up for this operation. In return, each one should have received a sum of between US$1 900 and US$30 000, according to the type of job they were doing at the time and the number of years they had been working for the company. Although these amounts may appear to be significant compared to the situation in the Congo at the time, they did not cover all the arrears due to these employees, which the company had accumulated over the years and which they had to relinquish.

If the contracts and agreements had been respected, a total of up to US$125 million would have been paid to employees as compensation. In reality, it did not turn out this way, because, only US$43 million was received –one-third of what was expected. This total sum divided among all the employees brought only misery to Katanga in general, and the cités Gécamines in particular. Households once accustomed to receiving a monthly salary as well as other benefits saw all their regular income cut. In this state of unemployment, some residents developed other livelihoods so that they and their children could survive, but others were not so lucky. I recall that more than half of the people had passed away, and this was not because of old age. Almost at the same time as this operation, a new mining code was promulgated in 2002 in the Democratic Republic of the Congo. This was done with the "encouragement" of the World Bank. This mining code was welcoming and satisfactory for potential investors; it actually helped them acquire the rights to mine one hectare of mineral deposits for US$50 and obtain the status of mineral exporter for US$30 000. Today in the former Katanga, between 50 000 and 70 000 miners work for just US$1 a day under miserable conditions.

Cité Gécamines has become something else, a melting pot of different people with varied professions. This calm Cité, where life formerly ran its course to the tune of the factory siren, is today filled with makeshift restaurants and drinking outlets. Small-scale trade exists on each plot of land, and the façades of some Gécamines houses have been transformed to add an eating place or an extension for rent; the public taps, the legendary *"malatas"*, no longer work; the schools are in a dilapidated state; and only those with money can afford electricity and water, but even they have to accept the phenomenon of "load-shedding" (alternate distribution of electricity among several quarters). Cité Gécamines is truly a far cry from its former glory.

I decided to make my commitment in this very same Cité, and in its current, particularly sensitive, context. Working with the Lubumbashi devision of the Committee for the Abolition of Third World Debt and other NPOs involved in the protection of human rights, I support local community organisations. I work with a particular group, those known as the "voluntary departees", or commonly referred to as ODVs. Our activities support not only their complaints, but also their political struggle to have a common front. We contribute to increased public awareness on this matter through initiatives such as conferences and publications.

Through these efforts, ODVs benefit from the legal support of European and local lawyers who travel between Brussels, Lubumbashi and Likasi. Many pleas addressed to the Congolese authorities by the group were unsuccessful. However, we did not give up.

I naturally agreed to assume the role of facilitator within the scope of Revolution Room in Cité Gécamines. This helped me to adopt a different attitude towards our activities, because all the project initiatives took place with the involvement of the residents by inviting them to share questions about their past and think about their future, with the help of the objects and the accounts of their daily lives. The participation of local artists, Bana Mampala acrobats, the Jecoke music group and even the famous theatre actor Papa Mufwankolo added a new dimension to working with community associations. Exchanges with local artists such as Jean Katambayi, Vitshois Mwilambwe from Kinshasa, international artists, and our friends at VANSA were very interesting, and helped widen our perspective.

The end of the project resulted in the birth of an association that brings together the project participants. It is called *Cercle Culturel Kupiganiya* (meaning "fighting for a cause" in Swahili). Its aim is to extend the approach that associates artistic creation with the social struggle.

# À QUI A PROFITÉ L'OPÉRATION DÉPART VOLONTAIRE GÉCAMINES

**Luc Mukendi,**
activiste CADTM et habitant de la Cité Gécamines

Je suis né à la Cité Gécamines dans les années de gloire de cette entreprise, j'y ai vu le jour dans la maternité de l'hôpital de la Gécamines. À l'époque, elle était bien fournie en médicaments. Le personnel soignant était très compétent et les équipements de qualité. Arrivé à l'âge de la scolarité, j'ai été inscrit dans l'école maternelle Gécamines située toujours à la Cité puis j'ai fait l'école primaire et une partie du secondaire dans des écoles de la Gécamines. Nous étions également logés par l'entreprise. Il y avait des maisons pour tous les agents, regroupés par catégorie sociale. Les agents cadres vivaient dans le quartier résidentiel appelé Makomeno et les ouvriers dans la Cité. Dans la Cité, nos parents avaient une vie commune, les mêmes mentalités, les mêmes projets. Dans ce camp des travailleurs dit d'agglomération, il y avait des dispensaires, des écoles, des cantines, des robinets publics, des téléphones muraux, etc. Tout était gratuit. Des avenues perpendiculaires et parallèles laissaient des espaces à des terrains pour les différents sports, des lieux de divertissements où les gens pouvaient partager des bières. Nous menions donc une vie de communauté, normale et paisible, nos parents avaient leur salaire régulier et bénéficiaient d'autres avantages sociaux, tels que les ravitaillements. Ils pouvaient obtenir des primes immobilières, des crédits maisons, vélos, etc.

À l'époque de sa splendeur, nous apprenions par cœur les statistiques qui faisaient la gloire de l'entreprise : 500 000 tonnes de cuivre et 15 000 tonnes de cobalt de production annuelle, 30 000 employés répartis sur plusieurs cités dans la province du Katanga (Lubumbashi, Kipushi, Likasi, Kambove, Luena, Kakanda et Kolwezi), et aussi des représentations à Kinshasa, en Zambie, en Afrique du Sud et à Anvers en Belgique ; et 368 millions de dollars de contribution annuelle au trésor public.

Nous avons gardé plusieurs souvenirs qui nous donnent la nostalgie. Pour moi, un des moments fort du projet Revolution Room a été de confronter cette nostalgie aux objets de la collection *Mémoires de Lubumbashi* et de monter l'exposition « Waza Chumba Wazi ». Avec un groupe d'habitants de la Cité, nous avons choisi et rappelé le sens des objets pour nous. Pour certains c'est l'ancien téléphone fixe noir, pour les autres c'est une blouse d'infirmière, un cendrier en cuivre, une photo de la jeunesse du Mouvement populaire de la Révolution (Parti unique,

on disait parti-État, sous la dictature de Mobutu), une fiche de paie de la Gécamines, une bouteille de Zaïre Star, un chapeau et une redingote des chanteurs des Jeunes Comiques du Katanga à Élisabethville (Jecoke), un drapeau du Zaïre, une aiguille grand format, etc. Ces anciens souvenirs leur donnaient à la fois la nostalgie des temps passés et posaient des questions sur le présent.

Au début des années 1990, la production de la Gécamines avait commencé à baisser petit à petit, c'était le début de son déclin. En conséquence, les avantages sociaux ont commencé à diminuer eux-aussi, jusqu'à disparaître. L'entreprise a accumulé des mois, voire même des années d'arriérés de salaire, les infrastructures dans les cités ont commencé à se détériorer à un rythme exponentiel ! Ce fut notamment le cas des hôpitaux, des écoles et autres services sociaux. Dans cette situation de crise, l'action sociale était loin d'être la priorité de l'entreprise.
Une des mesures-choc prises face à cette crise a concerné les ressources humaines. En février 2003, dans le cadre du « crédit de relance économique », le gouvernement congolais a reçu l'appui de la Banque mondiale pour un programme intitulé « Opération Départ Volontaire ». Ce plan consistait à mettre à la porte – selon la forme choisie, en « retraite » – des travailleurs qui avaient déjà totalisé vingt-cinq ans de travail et plus. Au total, 10 655 travailleurs avaient souscrit à cette opération. En contrepartie, chacun devait recevoir une somme comprise entre 1 900 et 30 000 dollars américains, selon le type d'emploi perdu et l'ancienneté dans l'entreprise. Si ces montants peuvent paraître importants par rapport au niveau de vie du Congo à cette époque, ils ne couvraient pas l'ensemble des arriérés dus à ces agents que l'entreprise avait accumulés et auxquels ils devaient renoncer.

Si les contrats et conventions avaient été respectés, au total 125 millions de dollars auraient dû être versés aux employés à titre de compensation. La réalité fut autre, puisqu'au total, 43 millions seulement ont été reçus, soit un tiers de ce qui était attendu. Cette somme totale répartie sur l'ensemble des employés n'a apporté que la misère au Katanga en général, et dans les cités Gécamines en particulier ! Ces ménages habitués jadis à un salaire mensuel ainsi qu'aux autres avantages virent tous leurs revenus réguliers coupés. Dans cette situation de chômage, certains ont développé d'autres moyens pour vivre avec leurs enfants, d'autres ne s'en sont pas sorti. On raconte que plus de la moitié d'entre eux nous ont quittés depuis. Et ce n'est pas seulement à cause de leur âge avancé.

Presqu'en même temps que cette opération, un nouveau code minier de la RDC a été promulgué en 2002. Sur les « encouragements » de la même Banque mondiale. Très accueillant et satisfaisant pour les candidats investisseurs, ce code minier leur permet en effet d'acquérir le droit d'exploiter un hectare de gisement pour 50 dollars américains, et d'obtenir le statut d'exportateur de minerais pour 30 000 dollars américains. Aujourd'hui, dans l'ex-Katanga, entre 50 000 et 70 000 mineurs travaillent pour un dollar américain par jour, dans des conditions misérables.

La Cité Gécamines a été transformée en une autre cité où se côtoient des personnes aux professions très variées. Cette Cité calme dont la vie était rythmée par la sirène de l'usine est aujourd'hui remplie de restaurants de fortune et de débits de boissons, le petit commerce est présent sur chaque parcelle, certaines maisons Gécamines ont transformé leur façade pour s'adjoindre une alimentation ou une extension à mettre en location, les robinets publics, les fameux *malata*, ne fonctionnent plus, les écoles sont dans un état délabré, l'électricité et l'eau reviennent aux plus solvables qui doivent, eux aussi, se plier au phénomène de « délestage »

(distribution d'électricité alternée entre plusieurs quartiers). La Cité Gécamines a réellement perdu son visage d'antan. C'est dans cette Cité, et dans son contexte actuel particulièrement chargé, que j'ai décidé de porter mon engagement. Avec le Comité pour l'annulation de la dette du Tiers Monde (CADTM) Lubumbashi, et d'autres ONG œuvrant pour la défense des droits humains, j'accompagne des organisations communautaires locales.

Je suis tout particulièrement celle des « Départs Volontaires » appelée ODV depuis sa création. Notre action accompagne ces personnes, non seulement dans leurs revendications, mais aussi dans leur combat politique pour faire front commun. Nous contribuons également à la sensibilisation de l'opinion publique sur cette question, à travers des conférences, des publications, etc. Par notre intermédiaire, l'ODV bénéficie de l'appui juridique d'avocats européens et locaux qui font le va-et-vient entre Bruxelles, Lubumbashi et Likasi. Beaucoup de plaidoyers adressés aux autorités congolaises par le collectif sont restés sans succès. Mais nous ne baissons pas les bras.

C'est donc tout naturellement que j'ai accepté d'assumer le rôle de facilitateur dans le cadre du projet Revolution Room à la Cité Gécamines. Cela m'a permis d'imaginer autrement notre action, vu que toutes les initiatives du projet se sont déroulées avec les habitants mêmes en les invitant à partager des questionnements sur leur passé et imaginer leur avenir, à l'aide d'objets et de récits de leurs quotidiens. La participation des artistes locaux, les acrobates des Bana Mampala, le groupe de musique Jecoke et même le célèbre homme de théâtre papa Mufwankolo a donné une nouvelle dimension au travail avec les associations communautaires. Les échanges avec les artistes locaux tels que Jean Katambayi ou Vitshois Mwilambwe de Kinshasa, ou internationaux avec les amis de VANSA ont été très intéressants pour élargir nos perspectives.

À l'issue du projet, une association rassemblant les participants (hommes et femmes) au projet est née. Elle s'appelle Cercle culturel Kupiganiya (« lutter pour une cause » en swahili). Elle entend prolonger la démarche qui associe la création artistique à la lutte sociale.

# FUNGURUME: THE RESETTLED VILLAGERS OF KILOVILLE

**Patrice Kyoni,**
resident of Kiloville

**Auguste Mutombo,**
activist, Alternatif Plus

*The Fungurume region, situated in the Copper Belt on the road that links Lubumbashi to Likasi and Kolwezi, has been well known for copper metallurgy since precolonial times. The famous "copper eaters" ("Lwanzo lwa mukuba" in Kisanga) produced the Katanga croisettes, or crosses, a form of currency that was widely used throughout equatorial Africa and the countries now known as Angola and Zimbabwe, as well as the Indian Ocean coastal area. Today, the city of Fungurume and the surrounding hills form part of a private concession with specific rules, operating alongside a traditional authority that has survived numerous reforms since the colonial era, a political authority (the state), and a "global" economic power. The concession owner, the American company Tenke Fungurume Mining (TFM), wants to be regarded as an example of respect for environmental standards and a model of social commitment to the communities.*

Patrice Kyoni

Kiloville is part of what was formerly Fungurume Cité and was built by TFM on Chief Mpala's territory. With territorial reform, the Cité became the rural district of Fungurume, which is part of the new province of Lualaba. Kiloville and the whole territory of Chief Mpala forms part of this 12km$^2$ rural district.

In Kiloville, I wear two hats: I am the chair of the consultative committee that the company TFM established on the ground to establish dialogue with resettled villagers; I am also the chief of the Kiloville cell within the public administration authority. I worked for more than 30 years for the Fungurume companies in the personnel service of the former SMTF (mining company of Tenke and Fungurume) and TRABEZA (the Zaire concrete beams plant company). I then went to Mulumbu village to farm. Like all the village residents, I cultivated mainly maize and beans. The soil at Mulumbu was perfect for the cultivation of maize and beans, and there was no need for fertiliser. I also grew potatoes, onions and sweet potatoes. Each year, I could cultivate up to five hectares of maize, and two of beans.

When TFM came on to the scene, it decided to mine at Kwatebala hill and build its plant there. Our village of Mulumbu was situated at the foot of this hill. As a result, TFM was obliged to move us.

There were 374 families to be relocated from Mulumbu. Each should have had a new field of the same size as the one they previously occupied – this was a priority condition. There were not enough fields in the new village of Mwanga Muteba where the company decided to take us, so the majority decided to go to Mpala. Unfortunately, the chief of the land could not settle at Kiloville on Chief Mpala's territory, or he would have lost his customary authority by leaving his own territory. Thus the village was separated into two groups: one consisting of about 40 families, falling under Chief Mulumbu, remained at Mwanga Muteba; and the second group came to Kiloville. The clauses of this relocation included an array of unfulfilled commitments. For example, one of the first clauses was "compensation for the loss of farmland, fruit trees and the structures at Mulumbu". The relocated persons could not work for one year, and TFM should have paid compensation to cover their living expenses during that time. This depended on the number of hectares occupied per person. For example, those who were cultivating one hectare had the right to US$ 2 400 paid in instalments during that year.

They should have also allocated new fields, and paid each person something for land clearance, stump clearance and labour. They should have then provided fertiliser for three years, and even though they did, there were problems: the soil on the Munongo farmland that TFM had provided did not respond to fertiliser. TFM knew the soil was not rich, but believed that it would react to the application of agricultural inputs, but the fertiliser did not do much. Scientific studies confirmed the soil was stubborn. Once these conclusions were reached, we all expected to be resettled from the farm, but to our surprise, the company resettled only a few families; we did not know what criteria they used, but the rest of us have remained there ever since. It is a complaint that continues to generate a lot of protest. TFM said at some stage that it no longer had the budget to resettle the 121 families that remained at Munongo farm.

When we arrived here, we signed an initial agreement with a three-year duration. After three years, we should have automatically received title deeds issued by the Congolese state, which recognised that we owned the houses. After three years, TFM experts discussed the matter and then changed their strategy to say that, according to the mining agreement signed between the state and the company, the Congolese state did not have the right to issue title deeds in the TFM concession. They then offered us a "tenure contract" with TFM. For the population, this is a big problem. We need, or in fact, have the right, to title deeds. So far, there has been no compromise. We have raised this problem in our complaints. For TFM, "tenure" means "ownership", because we are allowed to sell our houses under this contract. We do not fully agree with the terms, as they provide no reassurance that we own the land; there is no security of ownership, and it does not seem to be fully guaranteed.

TFM built a primary school in Kiloville, but most of the resettled children do not attend this school because their parents cannot afford the fees.

Currently, we are waiting for TFM to reply to the complaints we raised during the visit of a delegation from the minister of mines. The residents of Kiloville base their complaints on the promises contained in the Resettlement Action Plan book, which I did not personally read. A 13-month compensation for transition was anticipated, which we did not receive; promises made to vulnerable people were not kept; a training centre was supposed to be built but has never materialised; and even the recruitment by the company of one in four families at Kiloville. For now, of the 224 families living in Kiloville, there are less than 10 people working at TFM, which is a small fraction of what it could be. I recall that when we were still at Mulumbu, initially about 10 to 15 young people were employed as signallers; now they have been trained and are working as dump truck operators, but this trend has not continued. We feel trapped in this situation. We hold many meetings to share our points of view. Under a mango tree, a

big rock was broken up to use for our building foundations. As it is under the shade of a tree, it has become our meeting place. During the rainy season, we meet at the school. For me, all these complaints indicate that the Congolese state is partially responsible. Going to TFM is a bit like begging.

### Auguste Mutombo

Since 2002, the DRC has carried out sweeping legislative reforms with the aim of attracting foreign investment, particularly in the mining sector. More than 1 000 operating and mining licences were granted to foreign companies that operated individually or in partnership with parastatal enterprises. But the granting of licences takes into account only purely geological factors, rather than considering the presence or lack of presence of communities in the spaces that have been allocated. This is how almost all the settlements and villages came to be located in mining concessions belonging to foreign private companies. This situation led to forced displacements of the local communities from their land, classified rightly or wrongly as the relocation of the communities.

Also, we can confirm that there has been considerable international interest in the matter of relocation (forced displacement) caused by the high demand for mining resources and a high level of investment that led to the relocation of the local population, as well as the impact on the living conditions of the affected persons. Thus, the United Nations High Commission for Human Rights and UN Habitat established a fact sheet on the right to adequate housing, which established the basic principles and directives on forced expulsions and displacements related to development. From their side, financial institutions throughout the world adopted the "Principles of the Equator" that guide their action and measure the impacts on the environmental and social domain. However, nationally, the concept of the relocation or forced displacement of local communities caused by mining projects is not regulated. In the Democratic Republic of the Congo (DRC), the soil and subsoil belong to the state. The principle is clearly established in article 53 of the country's property law under the terms that "the land is the exclusive, legitimate and inalienable property of the state". Based on this principle, the state has a supreme right to the land in the DRC and cannot share it with anyone. This right is superior to any other title over property that anyone can try to obtain. As a result of this principle, the state decided to open the mining sector to investors, with the basic tenet that mining rights prevail over other rights. This situation has resulted in the asymmetry of legal texts that organise the two crucial domains of development of the DRC, notably, the development of mineral resources and the exercise and protection of property rights acquired by virtue of the law or by virtue of customs. It is considered that the development of mineral resources results in several legal systems being juxtaposed over the same surface area.

Mining company licences for the allocated surfaces prevail, or have exclusivity, over other rights arising from property law. The mining law of 2002 stipulates that the holder of a mining licence is free to carry out work for the extraction of ore from the surface for which the licence is granted, regardless of whether or not the said surface is occupied by third parties (such as existence of villages and agricultural activities). Furthermore, the extractive nature of mining activity results in the development of a mine being essentially hazardous for the safety of people and property. These two factors explain the exclusive nature of mining rights. The mining legislation of the DRC is solely limited to the principle of compensation, with no allusions made to expropriations and relocations of communities. The gaps in the legal framework thus also have a direct impact on the approaches and practices of companies in terms of expropriation and relocation, and, unfortunately, contribute to serious human rights violations.

# KILOVILLE, LA COMMUNAUTÉ RELOCALISÉE DE FUNGURUME

Patrice Kyoni,
habitant de Kiloville

Auguste Mutombo,
activiste, Alternatif Plus

*La région de Fungurume, située en plein Copperbelt sur la route de Lubumbashi-Likasi-Kolwezi, se caractérise depuis la période précoloniale par la métallurgie du cuivre. Les fameux « Mangeurs de cuivre » (« Lwanzo lwa mukuba » en kisanga) produisaient les croisettes du Katanga, monnaies qui étaient très largement répandues dans toute l'Afrique équatoriale jusque dans l'actuel Angola, Zimbabwe et la côte de l'océan Indien. Aujourd'hui, la cité de Fungurume et toutes les collines environnantes font partie d'une concession privée avec des règles particulières et la juxtaposition d'une autorité traditionnelle survivante des nombreuses réformes depuis l'époque coloniale, d'une autorité politique (l'État) et d'une puissance économique « mondialisée ». La société américaine Tenke Fungurume Mining (TFM), propriétaire de la concession, se veut un exemple de respect des normes environnementales et un modèle d'engagement social pour les communautés.*

Patrice Kyoni

Kiloville fait partie de ce qui était la cité de Fungurume et a été construite par l'entreprise TFM sur les terres du chef Mpala. Avec la réforme territoriale, on passe de la cité à la commune rurale de Fungurume qui appartient à la nouvelle province du Lualaba. Kilovillle et tout le territoire du chef Mpala sont inclus dans cette commune rurale de 12 km$^2$.

À Kiloville, je porte une double casquette : je suis le président du comité consultatif que TFM a mis sur pied pour dialoguer avec les villageois réinstallés, et je suis aussi le chef de cellule de Kiloville, dans l'administration publique. J'ai travaillé il y a plus de trente ans dans des entreprises de Fungurume, dans le service du personnel de SMTF (Société Minière de Tenke et Fungurume, aujourd'hui disparue) et de la TRABEZA (Traverses en Béton du Zaïre). Ensuite, je suis allé dans le village de Mulumbu pour faire de l'agriculture. Comme tous les habitants du village, je cultivais principalement le maïs et les haricots. Avec la terre de Mulumbu, le maïs et les haricots poussaient sans problème et on n'avait pas besoin d'engrais. Je cultivais aussi les pommes de terre, les oignons, la patate douce. Par an, je pouvais cultiver jusqu'à cinq hectares de maïs et deux de haricots. Quand TFM est arrivé, l'entreprise a choisi d'exploiter la colline de Kwatebala, au pied de laquelle notre village de Mulumbu se trouvait, et d'y installer son usine. Ce qui a fait que la TFM a été obligée de nous déplacer. À Mulumbu, nous étions 374 ménages à délocaliser. Chaque ménage devait recevoir un nouveau champ de la dimension de celui qu'il cultivait, c'était la condition prioritaire. Dans le nouveau village de Mwanga Muteba où l'entreprise pensait nous amener, il n'y avait pas assez de champs : la majorité a choisi de venir à Mpala. Malheureusement, le chef des terres ne pouvait pas venir s'installer à Kiloville, sur les terres du chef Mpala, pour ne pas perdre son pouvoir coutumier en quittant son terroir.

Ainsi le village a été scindé en deux groupes, un premier d'une quarantaine de ménages, dont celui du chef Mulumbu, est resté à Mwanga Muteba, et un deuxième qui est venu à Kiloville. Parmi les clauses de cette délocalisation, il y avait un arsenal d'engagements qui ont été réalisés. Par exemple, une des premières clauses était « une compensation de la perte de cultures de champs, d'arbres fruitiers et des structures de Mulumbu ». Les déplacés ne pouvant pas travailler pendant une année, la TFM devait payer une compensation pour qu'ils aient de quoi vivre cette année-là. Cela dépendait du nombre d'hectares occupés par personne. Par exemple, celui qui exploitait un hectare avait droit à 2 400 dollars américains payés par tranches cette année-là.

L'octroi de nouveaux champs était aussi prévu, et on devait également remettre à chacun un peu d'argent pour le défrichage, le dessouchage et le labour. On devait ensuite donner de l'engrais pendant trois ans. Cela a été fait, mais avec difficulté : la terre de la ferme Munongo que la TFM a acheté pour nous, n'a pas répondu à l'engrais. La TFM savait que la terre n'était pas très riche, mais elle a pensé qu'avec l'application des intrants agricoles, la terre pouvait répondre. Contre toute attente, l'engrais n'a pas fait grand-chose. Des études scientifiques ont confirmé que la terre était vraiment « têtue ». Avec ces conclusions, on s'attendait à être tous déplacés de cette ferme, mais à notre grande surprise, seule une partie a été déplacée, on ne sait pas selon quel critère, l'autre est resté ici jusqu'à ce jour. C'est une plainte qui continue à faire beaucoup de bruit. La TFM a déclaré à un moment qu'il n'y avait plus de budget pour déplacer les 121 ménages restés à la ferme Munongo.

Lorsque nous sommes arrivés ici, nous avons signé un premier protocole d'une durée de trois ans. Après les trois ans, nous devions recevoir automatiquement un certificat d'enregistrement délivré par l'État congolais qui reconnaissait notre propriété sur les maisons. Après ces trois ans, les experts de la TFM sont venus discuter et ont changé de stratégie, déclarant que, d'après la convention minière signée entre l'État et l'entreprise, l'État congolais n'avait plus le droit de délivrer un certificat d'enregistrement dans la concession de TFM. Ils nous ont alors proposé un « contrat de jouissance » avec TFM. Pour la population, c'est un grand problème. Nous avons besoin, ou plutôt nous avons droit à un certificat d'enregistrement. Jusque-là, il n'y pas de compromis. C'est un problème posé dans nos revendications. Pour TFM, « jouissance » veut dire « appartenance » parce que nous pouvons même vendre la maison sous ce contrat. Nous, nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec les termes utilisés qui ne nous assurent pas la possession. Il n'y pas de sécurité de la possession, elle ne semble pas entièrement garantie.

TFM a construit à Kiloville une école primaire, mais la majorité des enfants des réinstallés n'étudient pas dans cette école parce que leurs parents ne sont pas en mesure de payer les frais. Actuellement, nous attendons que la TFM donne des réponses aux plaintes qui ont été formulées lors du passage de la délégation du ministre des Mines. Les habitants de Kiloville s'appuient sur les promesses contenues dans le livre du RAP (Resettlement Action Plan) que je n'ai pas lu personnellement. Il y serait porté une indemnité de transition de treize mois que nous n'avons pas perçue, des promesses pour les personnes vulnérables qui n'ont pas été tenues, la construction d'un centre de formation que nous n'avons pas vue et même l'embauche dans l'entreprise de 25 % des ménages de Kiloville. Pour le moment, sur les 224 ménages qui habitent Kiloville, moins de dix personnes travaillent à TFM, ce qui est une portion minime. Je me rappelle quand nous étions encore à Mulumbu, entre dix et quinze jeunes gens ont été pris, d'abord comme signaleurs de route. Maintenant, ils ont été formés et sont aujourd'hui opérateurs de camions à benne, mais cet élan n'a pas continué. Dans cette situation, nous nous sentons coincés. De nombreuses réunions ont lieu pour échanger nos points de vue. Il y a une grosse pierre sous un manguier qu'on cassait pour faire nos fondations.

Comme elle est sous un arbre à l'ombre, nous en avons fait notre salle de réunion. À la saison des pluies, nous nous réunissons dans l'école. Pour moi, dans toutes ces revendications, il y a une part de responsabilité de l'État congolais. Aller à TFM, c'est un peu comme mendier.

Auguste Mutombo

Depuis 2002, la RDC a procédé à des reformes législatives de grande envergure dans le but de promouvoir l'attrait des capitaux étrangers, notamment dans le secteur minier. Plus d'un millier de licences d'exploration et d'exploitation ont été octroyées aux compagnies étrangères qui opèrent seules ou en partenariat avec les entreprises paraétatiques. En effet, l'octroi des licences tient uniquement compte des facteurs purement géologiques plutôt que de la présence ou non de communautés sur les espaces cédés. C'est ainsi que la quasi-totalité des agglomérations et villages se sont retrouvés dans des concessions minières appartenant à des sociétés privées étrangères. Cette situation a conduit à des déplacements forcés des communautés locales de leurs terres, qualifiés à tort ou à raison de délocalisation des communautés. De même, on constate à l'échelle internationale un intérêt considérable pour la question de la délocalisation (déplacements forcés) provoquée par la forte demande des ressources extractives et du niveau élevé des investissements qui engendrent la délocalisation des populations locales ainsi que des impacts sur le cadre de vie des personnes affectées. Ainsi, le Haut-Commissariat des Nations Unies aux droits de l'homme et ONU-Habitat ont établi une fiche d'information sur le « droit au logement » qui établit les principes de base et les directives concernant les expulsions forcées et les déplacements liés au développement. De leur côté, les institutions financières du monde entier ont adopté les « Principes de l'Équateur » qui guident leur action et mesurent les impacts sur le domaine environnemental et social.

Cependant, sur le plan national, la notion de délocalisation ou de déplacements forcés des communautés locales provoqués par les projets extractifs n'est pas réglementée.

En RDC, le sol et le sous-sol sont la propriété de l'État. Le principe est clairement posé à l'article 53 de la loi foncière en ces termes : « Le sol est la propriété exclusive, inaliénable et imprescriptible de l'État. » Il ressort de ce principe que l'État a un droit suprême sur le sol congolais et il ne peut partager celui-ci avec qui que ce soit. C'est un droit supérieur à tout autre pouvoir foncier que n'importe qui peut prétendre avoir sur le sol. C'est au nom de ce dernier principe que l'État a décidé d'ouvrir le secteur des mines aux investisseurs avec, comme principe de base, la prévalence des droits miniers sur les autres. Cette situation conduit à l'asymétrie des textes juridiques qui régissent les deux domaines cruciaux du développement de la RDC, à savoir l'exploitation des ressources minières et l'exercice et la protection des droits fonciers acquis en vertu de la loi ou en vertu de la coutume. On considère que l'exploitation des ressources minières laisse entrevoir une juxtaposition de plusieurs régimes juridiques sur une même superficie. Les droits dont disposent les compagnies minières sur les superficies cédées ont la prévalence, sinon l'exclusivité, sur les autres droits découlant de la loi foncière. La loi minière de 2002 stipule que le titulaire d'un droit minier est libre de mener les travaux d'extraction de minerais sur la superficie pour laquelle le titre lui a été délivré, et ce, indépendamment de l'occupation de ladite superficie par des tiers (existence des villages et activités agricoles). Par ailleurs, la nature extractive de l'activité minière fait que le développement d'une mine est par essence dangereux pour la sécurité des personnes et des biens. Ces deux facteurs expliquent le caractère exclusif des droits miniers. La législation minière congolaise se limite à consacrer le principe d'indemnisation sans faire allusion aux expropriations et délocalisations des communautés. Les lacunes du cadre juridique ont ainsi une incidence directe sur les approches et les pratiques des compagnies en matière d'expropriation et de délocalisation, et contribuent malheureusement à de graves violations des droits humains.

# MULUNGUZI AND THE CONSTITUENTS OF CHIEF TUMPA, AKA AGXON

**Gérardine Kapindo,**
researcher based in Moba

*The territory of Moba is situated in the south of the east coast of Lake Tanganyika, which separates the Democratic Republic of the Congo (DRC) from Tanzania. Moba is 866km away from Lubumbashi and 281km away from Kalemie, the chief town of the new province of Tanganyika, which they are both a part of. The territory covers a surface area of 24 350km$^2$ and is subdivided into five chieftaincies : Manda, Kansabala, Kayabala, Nganie and Beena Tanga, adjoining the sector of Kamania. It had an estimated population of 466 000 in 2010.*

*Its chief town and main urban centre is Moba Cité, which resembles two distinct entities: Moba-Port, the fishing port and customs area; and Moba Kirungu, perched on the Kirungu plateau, which hosts the administrative authority and schools.*

*In the recent history of the DRC, Moba is known for attacks by the troops led by Laurent-Désiré Kabila, the third President of the DRC, which at that time was a Lumumbist Marxist resistance. These attacks were known as "the first war of Moba", or "Moba I", which took place from 13 to 16 November 1984, and "the second war of Moba", or "Moba II", which took place on 17 June 1985.*

*However, the documented history of Moba is much older. This is mainly thanks to the efforts of Stefano Kaoze (1885-1951), the first Congolese to receive higher education in philosophy and theology in the former Congo and become an ordained priest. At the beginning of the 20th century, he carried out research on the history and oral literature of the region, mainly on the Tabwa peoples. Thus, he described the migrations, traditions and founding myths, such as the arrival of Kyomba, the founder of the different dynasties that govern the region, among others. His works shed light on the history of the region prior to the arrival of the Arabs and Europeans.*

*In the second half of the 19th century, Moba's position enabled it to become an important crossroads for Arab and Swahili caravan routes that served both commercial activities and the slave trade. Even today, the quarters of Moba have Arab or Swahili names, such as Regeza Mwendo and Bwana Mvua. During the colonial conquest, the European occupation, seeking to establish posts inside the country, collided in this region with the Arab and Swahili merchants who dominated the Indian Ocean coastal area. This situation led to violent confrontations between these two invaders and the local chiefs, such as the battle between the Belgian captain Emile Storms and the Tabwa Chief Lusinga, which resulted in his decapitation. Lusinga's skull was sent to Belgium, and is still part of the collection of the Brussels Natural History Museum.*

*At the same time, another occupation was taking place, a religious one, led by the white priests under the orders of Monseigneur Lavigerie, who had the ambition of establishing a Christian kingdom. The church played a dominant role in history, as is witnessed in the grandiose nature of religious architecture: the church of St Louis, the cathedral, and the Grand Séminaire de Moba, today renamed the Institut Kaoze.*

*All these phases in history were accompanied by significant traffic, in certain cases even pillaging, of the Tabwa works of art. These works are kept in private collections and museums in Europe and North America. One of the most important exhibitions of Tabwa art organised to date was* The Rising of a New Moon: A Century of Tabwa Art, *curated by the American anthropologist Allen F Roberts. In 1986, it was exhibited at the Smithsonian (Washington DC), the Art Museum of the University of Michigan, and the Royal Museum for Central Africa (Tervuren, Belgium).*

### Mulunguzi

Situated at an altitude of 1 146m above sea level to the east of Moba Cité, Mulunguzi village is the chief town of the Tumpa subgroup, about 20km away from Moba. It is bordered on the north by the Kafifi subgroup, on the northeast by the Mpengele subgroup, on the south by Kapomo village, on the southwest by the Bakwatanga (or Benatanga) chieftainship, on the southeast by the Lukisi subgroup, on the east by Lake Tanganyika, and on the west by the Tompa subgroup. This village is situated between the Mulunguzi River and the Kazimba Stream. The Mulunguzi village centre is difficult to access by road. Only two paths lead there from two entries, at Moba Port or at Mutambala. Nevertheless, owing to its location on the edge of the lake, it is possible to reach Mulunguzi village by canoe. From the village, it is possible to navigate the lake and go to Tanzania.

In reality, Mulunguzi consists of five sub-villages: Kyelu, Mikalasi, Musika, Kizonde, and Kateya-Mwanangwa. It is often informally referred to as the Grand Village. The other villages are situated further inland: Kanoa/Katete, Kazingwe, Mufwazi, Kapombo, Mikenzi, Nondwe, Kabundi/Mwandwe and Kasenge. Mulunguzi village, as part of the Tumpa subgroup, has a mainly cosmopolitan population from the territory of Moba, other regions of the DRC, and even bordering countries (Tanzania and Zambia). There are different ethnic groups in the area: the great majority are the Tabwa, and there are also some Hemba, Luba, Bemba, Mushi, and even Rega. According to the statistical services of the Moba health zone, the population of the Tumpa subgroup is estimated at more than 17 000.

From its origins until today, Mulunguzi village has been governed by 10 chiefs, in the following order:

### 1. Musangu Nduba wa Mwine Musenga (± 1800 - ± 1858)

Originally from neighbouring Zambia, Musangu was the first chief of what is today the Tumpa subgroup. He was a descendant of the Kisambi family, the son of Mwanya Kabamba, who had emigrated from the region of Moba to Zambia and stayed there for a long time with his family. The Tumpa in Zambia identify themselves as originating from the Bazimba clan in the same way as those who remained in Congo during their migration. Musangu imposed supremacy over almost the entire riparian area of Lake Tanganyika, which is why he was given the surname "Mwine Musenga", meaning "owner of the shore".

### 2. Mango (± 1858 - ± 1879)

When Musangu died, Mango became the village chief. Little is known of him.

### 3. Kinika-Mwana wa Kapu (± 1879 - ± 1886)

Kinika-Mwana wa Kapu (translated as "child" of Kapu). He was the third chief from the Kisambi family. He did not retain the throne as long as some of his predecessors, and little is known of his public life.

### 4. Kyuma Kapoma (± 1886 - ± 1892)

Chief Kyuma is the eldest son of Ntanda Kabala, daughter of Kapu.

### 5. Lisonyo Mango Tumpa wa Kikondo Kimo (± 1892 – end of the 1940s)

Lisonyo Mango Tumpa wa Kikondo Kimo was known as "Kikondo Kimo" because he only had one toe on his right foot, and this made people stare at him. Under his rule, he had a conflict with his cousin, Manda Kabunda, over land after the Belgian administrator Bwana Bulongo ("master of the land" in Swahili) installed the chieferies between 1924 and 1925. The colonial administration decided to collaborate with Chief Manda Kabunda, whom they declared "Grand Chef Coutumier" (Great Customary Chief), with the Manda chieftainship covering a vast area of Moba territory. But Lisonyo Mango resisted the Belgian colonialists and refused to recognise the authority of Manda Kabunda. For this reason, the Belgian colonialists made fun of Lisonyo Mango, whom they treated as imbecile (tumpa means "moron"), and this is how the chief got his name. The adversity between the two cousins created rifts that are still apparent today through the relationships of their descendants. It is recalled that one day, Manda Kaseke, the second great chief of the Manda dynasty, who was inducted in 1939, sent his law enforcement officers to Lisonyo Mango to arrest him, something that irritated Mango, and he resisted the officers and even smashed the rifle of the Great Chief Manda. For having committed this act of lese-majesté (treason against royalty), he fled to Tanzania in 1948, during which time Kalombe Pampala served as interim chief. In 1958, Lisonyo Mango returned to Mulunguzi and was poisoned soon after his arrival.

### 6. Tumpa Kabele Nduba Joseph (1958-1978)

This sixth chief, officially vested as the head of Mulunguzi village, was the third son of Ntanda Kabala. A spirited, strong-willed man, he reigned for 20 years, ensuring his people lived in peace and social harmony.

### 7. Tumpa Mupini Kabunda Henri (1979-1986)

This modest chief, third son of Mozwa Kyabu Marie Salomé, daughter of Ntanda Kabala, remained as head of the subgroup for only about seven years.

### 8. Tumpa Kakusa Fanyele (1986-1992)

Kakusa Fanyele was the second son of Mozwa Mapemba Agathe, the younger sister of Mozwa Kyabu Marie Salomé. He was a Jehovah's Witness. He was dethroned for almost a year, during which time Mupini Kipimbye served as interim chief before Kakusa Fanyele was restored to power until 1992.

### 9. Tumpa Mupini Kipimbye (1992-2008)

Mupini Kipimbye had previously ruled as the interim chief, taking over from Kakusa Fanyele when he was suspended by the elders. He was then assigned the position of village chief from 1992, and spent almost 16 years ruling over the Tumpa in the capacity of governor, and not as the official chief.

### 10. Tumpa Agathon Kakusa Mapemba wa Nduba Mwine Musenga Kyume kya Mukanka (since 2012)

Agathon Kakusa Mapemba, the third son of Mozwa Mapemba Agathe, was recalled from Europe in 2008 by his family, and was inducted as the head of the Tumpa subgroup in 2012, officially becoming the 10th chief of the Tumpa dynasty. Since then, he traced his roots to some of his predecessors, particularly to Tumpa Mango and Lisonyo Mango, using these connections to restore the image of his line to its former glory. In this regard, he took on his role seriously, deciding to work for the full development of his people in all areas and be a protector against abuse, particularly by certain civil servants who were accustomed to holding his people to ransom. He is an intellectual, inspired by a vision for the future, and has the hopes of all his people at heart.

# MULUNGUZI, LA COMMUNAUTÉ DU CHEF TUMPA ALIAS AGXON

**Gérardine Kapindo,**
chercheuse à Moba

*Le territoire de Moba est situé au sud de la côte orientale du lac Tanganyika qui sépare le Congo de la Tanzanie, à 866 km de Lubumbashi et à 281 km de Kalemie, le chef-lieu de la nouvelle province du Tanganyika dont il fait partie. Le territoire couvre une superficie de 24 350 km$^2$ et est subdivisé en cinq chefferies : Manda, Kansabala, Kayabala, Nganie et Beena Tanga auxquelles on adjoint le secteur de Kamania. Sa population est estimée à 466 000 habitants (en 2010). Son chef-lieu et sa principale agglomération urbaine est Moba Cité, qui rassemble, en fait, deux entités distinctes : Moba-Port, le port de pêche et poste douanier, et Moba Kirungu, perché sur le plateau Kirungu, qui abrite l'administration, les écoles.*

*Dans l'histoire récente du Congo, Moba est connu pour les attaques menées par les troupes de Laurent-Désiré Kabila, futur 3e président de la R.D.C. qui était alors un maquisard marxiste lumumbiste. Ces attaques ont pris les noms de « première guerre de Moba » ou « Moba I » pour celle qui s'est déroulée du 13 au 16 novembre 1984 et « seconde guerre de Moba » ou « Moba II » pour celle du 17 juin 1985. Mais l'histoire documentée de Moba est plus ancienne. On la doit surtout à Stefano Kaoze (1885-1951), le premier Congolais à recevoir une formation supérieure en philosophie et théologie au Congo même et à être ordonné prêtre. Il mène, au début du XXe siècle, des recherches sur l'histoire et la littérature orale de la région, principalement celle des peuples tabwas. Il décrit ainsi les migrations, les traditions, les mythes fondateurs tel que l'arrivée de Kyomba, le fondateur des différentes dynasties qui gouvernent la région, etc. Ses travaux éclairent sur la région avant l'arrivée des Arabes et des Européens.*

*Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, la position de Moba lui vaut de devenir un important carrefour de routes de caravanes arabes et swahilis qui sert à la fois au commerce et à la traite des esclaves. Aujourd'hui encore, les quartiers de Moba portent*

*des noms arabes ou swahilis tels que Regeza Mwendo ou encore Bwana Mvua. Pendant la conquête coloniale, l'occupation européenne, cherchant à établir des postes à l'intérieur du pays, se heurtait dans cette région aux marchands arabes et swahilis dominant la côte de l'océan Indien. Cette situation a été à la base de confrontations violentes entre ces deux envahisseurs et les chefs locaux, comme la lutte entre le capitaine belge Emile Storms et le chef tabwa Lusinga, qui lui a valu d'être décapité. Le crâne de Lusinga fut envoyé en Belgique et se trouve actuellement dans les collections de l'Institut royal des Sciences naturelles de Belgique à Bruxelles. Au même temps, une autre occupation menée par des religieux, les pères blancs sous les ordres de Mgr Lavigerie, ambitionnent même d'y créer un royaume chrétien. L'église a joué un rôle prépondérant dans l'histoire, comme en témoigne le caractère grandiose de l'architecture religieuse : l'église de St. Louis, la cathédrale, le Grand Séminaire de Moba, aujourd'hui rebaptisé Institut Kaoze. Toutes ces étapes se sont accompagnées d'un important trafic, dans certains cas d'un véritable pillage, d'œuvres d'art tabwa. Ces œuvres sont dans des collections privées et dans des musées en Europe et en Amérique du Nord. L'une des plus importantes expositions de l'art tabwa organisée à ce jour est l'exposition «* The Rising of a New Moon: A Century of Tabwa Art *», montée par l'anthropologue américain Allen F. Roberts. Elle a tourné en 1986 entre le Smithsonian (Washington DC), le musée d'Art de l'université de Michigan et le Musée royal de l'Afrique centrale (Tervuren, Belgique).*

Situé à 1 146 m d'altitude à l'est de la cité de Moba, le village Mulunguzi est le chef-lieu du sous-groupement Tumpa, à environ 20 km de marche à partir de ladite cité. Il est limité au nord par le sous-groupement Kafifi, au nord-ouest par le sous-groupement Mpengele, au sud par le village Kapomo, au sud-ouest par la chefferie Bakwatanga (ou Benatanga), au sud-est par le sous-groupement Lukisi, à l'est par le lac Tanganyika. Ce village s'intercale entre la rivière Mulunguzi et le ruisseau Kazimba. Le village Mulunguzi centre est difficilement accessible par voie routière. Seuls deux sentiers y mènent par deux entrées, à partir de Moba-port ou à partir de Mutambala. Néanmoins, vu son emplacement au bord du lac, il y a lieu d'atteindre le village Mulunguzi par pirogue. Depuis ce village, on peut naviguer vers la Tanzanie. Mulunguzi est en réalité composé de cinq sous-villages ou localités : Kyelu, Mikalasi, Musika, Kizonde, Kateya-Mwanangwa. On l'appelle parfois de manière informelle « Grand Village ». Les autres villages sont situés plus loin à l'intérieur : Kanoa/Katete, Kazingwe, Mufwazi, Kapombo, Mikenzi, Nondwe, Kabundi/Mwandwe, Kasenge.

Le village Mulunguzi comme l'ensemble du sous-groupement Tumpa regorge d'une population cosmopolite, venant du territoire de Moba, d'autres régions du Congo et même des pays limitrophes (Tanzaniens et Zambiens). Il existe différents groupes ethniques dans le milieu : les Tabwa en grande majorité et quelques Hemba, Luba, Bemba, Mushi, et même Rega. Selon les services statistiques de la zone de santé de Moba, la population du sous-groupement Tumpa est estimée à plus de 17 000 habitants. Des origines à nos jours, le village Mulunguzi a connu à sa tête dix chefs, qui se sont succédé de la manière ci-après :

### 1. Musangu Nduba wa Mwine Musenga (± 1800 - ± 1858)

Venu de la Zambie voisine, Musangu est le premier chef de ce qui est aujourd'hui le sous-groupement Tumpa. Il est descendant de la famille Kisambi, fils de Mwanya Kabamba qui avait émigré de la région de Moba pour la Zambie et y est resté longtemps lui et les siens. Tous s'identifient aussi comme issus du clan Bazimba au même titre que ceux restés au Congo à

l'époque de leur mouvement migratoire. Signalons que Musangu imposait toute sa suprématie sur la quasi-totalité de la partie riveraine du lac Tanganyika, c'est pourquoi on lui attribua le surnom de « Mwine Musenga », « le propriétaire de la plage ».

### 2. Mango (± 1858 - ± 1879)

À la mort de Musangu, Mango devint le chef du village. Peu est connu sur lui.

### 3. Kinika-Mwana wa Kapu (± 1879 - ± 1886)

Kinika – Mwana wa Kapu (traduit par « enfant » de Kapu). Il est le troisième chef issu de la famille Kisambi. Il n'est pas resté assez longtemps sur le trône contrairement à certains de ses prédécesseurs et sa vie publique est très peu connue.

### 4. Kyuma Kapoma (± 1886 - ± 1892)

Le chef Kyuma est le fils ainé de Ntanda Kabala, fille de Kapu.

### 5. Lisonyo Mango Tumpa wa Kikondo Kimo (± 1892 – fin des années 1940)

On appelle Lisonyo Mango « Kikondo Kimo » parce qu'il avait un seul orteil à son pied droit et attirait beaucoup les regards. Il est le deuxième fils de Ntanda Kabala. Sous son règne, il y a eu un conflit de terres avec son cousin Manda suite à l'établissement des chefferies entre 1924 et 1925 par l'administrateur belge surnommé Bwana Bulongo (Seigneur des terres en swahili). À l'entrée des colons belges, l'administration coloniale décide de collaborer avec le chef Manda Kabunda, qu'ils nommèrent « Grand Chef Coutumier », faisant de la chefferie Manda le plus vaste du territoire de Moba. Lisonyo Mango s'opposa aux colons belges et refusa de reconnaître l'autorité de Manda Kabunda. Pour cette raison, les colons belges se moquent de Lisonyo Mango qu'ils traitent d'imbécile ou d'idiot (tumpa veut dire crétin). C'est ainsi que la chefferie a obtenu son nom. Ainsi est née une forte adversité entre, d'abord, les deux cousins Tumpa Mango et Manda Kabunda, qui dure jusqu'à nos jours entre leurs descendants. Il se raconte que Manda Kaseke, le deuxième Grand Chef de la dynastie des Manda intronisé en 1939, avait un jour envoyé ses policiers auprès de Lisonyo Mango pour l'arrêter, chose qui irrita ce dernier, qui avait battu ces agents de l'ordre et brisé la carabine du Grand Chef Manda. Pour avoir commis ce forfait de lèse-majesté, il s'exila en Tanzanie voisine en 1948 et il eut comme intérimaire jusqu'en 1958 Kalombe Pampala. En 1958, Lisonyo Mango regagna Mulunguzi et y fut empoisonné dès son retour d'exil.

### 6. Tumpa Kabele Nduba Joseph (1958-1978)

Ce 6e chef officiellement investi à la tête du village Mulunguzi, est le troisième fils de madame Ntanda Kabala. Homme plein d'esprit et d'autorité, il a régné pendant vingt ans, assurant la paix et la cohésion sociale à sa population.

### 7. Tumpa Mupini Kabunda Henri (1979-1986)

Ce chef modeste, troisième fils de Mozwa Kyabu Marie Salomé, fille de Ntanda Kabala, n'accomplit que près de sept ans à la direction du sous-groupement.

### 8. Tumpa Kakusa Fanyele (1986-1992)

Kakusa Fanyele était le deuxième fils de Mozwa Mapemba Agathe, jeune sœur de Mozwa Kyabu Marie Salomé. Il est témoin de Jéhovah. Il fut détrôné à un moment. Son intérim fut alors assuré par Mupini Kipimbye pendant près d'une année, avant de se voir réinstallé de nouveau au pouvoir jusqu'en 1992.

### 9. Tumpa Mupini Kipimbye (1992-2008)

Auparavant, c'est lui qui avait assumé l'intérim de Kakusa Fanyele alors suspendu par la hiérarchie. Par la suite, il a été officiellement désigné chef de village à partir de 1992 et a passé près de seize ans aux commandes de Tumpa, mais seulement en qualité de régent.

### 10. Tumpa Agathon Kakusa Mapemba wa Nduba Mwine Musenga Kyume kya Mukanka (depuis 2012)

Rappelé en 2008 de son séjour européen par sa famille, M. Agathon Kakusa Mapemba, troisième fils de Mozwa Mapemba Agathe, a été intronisé à la tête du sous-groupement Tumpa en 2012. Dès lors, il se réfère aux traces de certains de ses prédécesseurs, en l'occurrence Tumpa Lisonyo Mango, pour redorer l'image de la ligne Tumpa. À cet effet, il a pris l'option sérieuse de travailler pour le développement intégral de sa population dans tous les domaines et d'être le protecteur de tous contre les abus des uns et des autres, surtout de certains agents de l'administration publique habitués à rançonner les populations de son entité. C'est vraiment un intellectuel animé par une vision d'avenir et qui porte tous les espoirs de la population entière.

# Immersion and Distance

# Immersion et distance

# INVENTING EVERYDAY LIFE IN CITÉ GÉCAMINES: IMMERSION AND DISTANCE IN A COLLABORATIVE ARTISTIC PROJECT

**Tristan Guilloux,**
architect and urban planner

*"Everyday life is invented with a thousand ways of plundering"* Michel de Certeau[1]

The *Revolution Room* project was set up in August 2014 for four weeks in a rented house in Cité Gécamines. During that time, the house was used alternately as a work site for development of the project and as an exhibition space, while the yard was used to host many events that were organised around the pace of life in the neighbourhood. I was the main occupant of the house for two weeks[2]. The purpose of the project was to fill an empty house with objects, documents and souvenirs of residents of the Cité, and, more specifically, a category among them: the "voluntary departees". These are the former employees of the state mining company Gécamines who were retrenched in the early 2000s to restructure the company in accordance with World Bank recommendations.

The house was not just used to provide support or shelter, but also served as a living space, a representational space, a place of work and an exhibition space. The project attempted to separate itself from traditional collecting institutions such as the Lubumbashi museum, and from the art centre Picha[3], located in the city centre. The organisers believed that setting it up in a working class district would endow it with a performative character. This idea is corroborated by the invitation underlying the title of the project: *Waza Chumba Wazi/Imagine the Empty Room.* In this way, the project house was also a house project, and constituted a type of spatial measure, thus demonstrating the desire to revive the memory of the residents in

1 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life. Berkeley*: University of California Press, 1984.
2 The author was invited to participate in the Revolution Room/Waza Chumba Wazi workshop, which was held in Lubumbashi between 1 and 10 August 2014.
3 Since February 2016, Picha Art Centre was renamed Waza Centre d'art de Lubumbashi.

a more effective way than in classic memory spaces such as museums, while producing and reflecting an artistic approach more involved with the residents than a typical art centre would be.

It is this notion of establishing an appropriate setting that we would like to discuss, particularly through its spatial dimension, its immersion in a neighbourhood, the process that takes place between sharing and exhibition, and its effects in terms of how it worked on the memory and the words of residents.

### Temporary daily setting:
### The ephemeral daily existence of an art centre in a working class district

As a temporary spatial resource that explains why the project did not develop the way a museum would be expected to, nor within the scope of an art centre, the house raised three issues: the choice of the site, its relationship with its environment, and the temporal nature of a cultural space existing outside its walls. The house and yard were a laboratory from which ideas could emerge, as well as the base from which a participatory approach could be used, with a working group originating from Cité Gécamines. It also acted as a base for the group to be seen in the neighbourhood through visits to local associations working in the social and cultural domain, as well as domains associated with the voluntary departees.

Representatives from these dynamic local structures were involved with the organisers through the working group established for the project. Apart from the voluntary departees, it brought together artists, cultural operators, a museologist, a town planner, the commissioner of the future biennial currently being organised, and, of course, residents from the neighbourhood. Apart from these functions with an outward focus, the place was also a welcome centre to which the residents could be invited, just like one would do with family when a ceremony is going to take place at the end of the day, with chairs hired for the occasion and organised in a circle in the yard.

The house was also a domestic space, because the rooms were also occupied, and meals were prepared every day by a cook and shared by members of the working group. At the start of the project and until the inauguration of the exhibition, the yard acted as both a domestic space and a representational space that provided the support for the activities taking place. The way these three functions overlapped is typical of the way private spaces are optimised in working class neighbourhoods in the cities of the Democratic Republic of the Congo and most of Africa.

As the house is surrounded by walls, it is not possible to see it from the street. It is an unremarkable space, without any monumentality. The location of the house was perhaps the only deliberate choice as it was near the entrance to the Cité, right by the main road that leads to the city centre. To get to the house, those who know where it is describe its location just as one would do for any other house: "on Fondeurs (Avenue), behind the kiosk where airtime is sold". A banner printed on a canvas sheet and a small signboard designed according to the type of signage used in small airtime-vending stalls indicate its location. In its signage, the project lends its visibility to two different registers: the institutional communication of cultural events generally used in Lubumbashi, and the use of the Cité's advertising codes for its own purposes.

This relative obliteration can be counteracted by the overall presentation of the different components of Revolution Room, which would be produced a little more than a year later, at the same time as the Lubumbashi Biennial, on a large plot of land in the neighbourhood with a long banner hung on a low wall that served as an exhibition table, and a library set up under a tree in a green space that is being developed. The yard was not a public space and

the project needed to have an outward focus to create general awareness of its existence among the residents. This raises the question of reach in this type of intervention, considering the neighbourhood in which it was located. The project was sustained by the input of the temporary association of stakeholders in the neighbourhood. But it equally operated more as a network through its sphere of influence, because the project remained rather mysterious in the eyes of many residents. The presence of whites might have even raised concerns about real estate speculation and the repurchase of plots of land. However, little by little, people in the immediate vicinity became aware of the project's existence through relationships with vendors in the area, the continual crossing of a neighbours' yard to use a back entrance, and when the project's participants visited a neighbour's wake.

Some of the members of the working group were people from the Cité who were born or who are still living there. They were the "mediators" of the project. Luc Mukendi, one of the main facilitators, lives two streets away. He created the link with the neighbourhood, and his role was to explain the objectives of the project to the residents, who were not used to this type of activity. During events, the domestic status of the yard was set aside as it took on the characteristics of a cultural centre in the neighbourhood during soirées, where well-known artists from the Cité, such as Jecoke[4], who did a demonstration of brakka[5], and Bana Mampala[6] with their human pyramids, were invited to perform. The arrival of the icon of Katanga culture, Mufwankolo, director of the eponymous people's theatre company, was another noteworthy occasion.

Superimposed on this visible temporality in the neighbourhood was another only evident to the developers of the project: the organisation of the exhibition of items selected by the voluntary departees and borrowed from the museum's *Mémoires de Lubumbashi* collection. The launching of the project entailed the need for a period of immersion because the working group had to be brought together to discuss the nature of the project and its objectives, and exchange points of view. The heterogeneity of the working group made it necessary to have an advanced contextual setting, and the deadline for the inauguration of the objects room was set to take place 10 days after the project launched. Two days before the due date, nothing had yet been produced in terms of scenography, but the montage was completed in record time with the resources available by buying material in the commercial district, and particularly through using the skills of Daddy Tshikaya, an artist from Lubumbashi. Tshikaya is a sculptor who created wire hooks, which were attached to the ceiling and spread out all over the room, to hang the objects chosen by the voluntary departees. Their portraits were taken quickly, and the captions improvised. But this staging activity took place without the group of former employees of Gécamines, who were busy during the day (we returned to this when the choice of the objects to be exhibited was made). From this point of view, the house in the neighbourhood was not managed any differently from the way an exhibition space is usually

4 The Jeunes Comiques du Katanga, Jecoke, is a group created in the district of Kenya in Elisabethville, now known as Lubumbashi, at the beginning of the 1950s. These young people started to do sketches to entertain miners, and then developed into a group of musicians and dancers under the influence of minstrel shows from Southern Africa.

5 *Le brakka* is urban music originating from East Africa in the 1940s, based on the guitar, percussion instruments and the kwela flute. It is particularly played in the mining cities of Katanga and the Zambian Copper Belt. Its specific rhythm leads to a syncopated dance.

6 The Bana Mampala, "children of the terril" in Swahili, is an association of employees of Gécamines. These acrobats build several metres-high human pyramids that have received great success in the streets of Lubumbashi.

managed, including independent art centres in Africa and elsewhere, falling under article 15[7], which, just like the majority of the population, have to manage themselves owing to the lack of state.

### Sharing or showing? The impossible pact of sociability between the artist and the community

This overlapping of temporalities and the delay in the phase of material production for the exhibition can be explained by the debates that were held by the professional community on the guidance of the work process, and even on the direction given to Revolution Room. As stated by writer and cultural producer Patrick Mudekereza: "Focusing on work by artists in public space and within their communities, this project questions the function of the museum as an institution as well as that of collaborative practices. It pans out in the form of mirror projects in South Africa and in the Congo"[8].

The challenge for the *Lushois* (Lubumbashi) portion of the project was to report the social dynamics at work through an artistic and memory-based approach using the situation of the voluntary departees who were retrenched by Gécamines. Two terms were debated in this process: "*sharing or showing*", which were stated in English, the language of communication used by the professional members of the working group. This tension between sharing and showing is specifically expressed through the choice of scenography.

If sharing is a process, how should it be carried out? How can it be crystallised into an exhibition scenography that can report about the desire to build the exhibition with the residents – "curating with the community", as it is called? It was not insignificant that the objects were taken from their museum context and, in the specific case, from the museum reserves, and "repatriated" to their supposed place of origin, when 10 years previously, the inhabitants of the Cité had contributed them under the *Mémoires de Lubumbashi project*. The trap of any restoration of the identical, just like eco-museums or period-rooms[9], is avoided as the objects date back to different epochs and involve successive levels of personal memory, because each resident of the Cité selected objects that made sense to them. In a discussion, defiance about a process of creation of heritage manifested through the proposal of "desecrating the archives" to build the future, or refusing to consider the archive as untapped ore to be "given value" through the exhibition process, thus transforming the curators into predators. This distance was clearly placed parallel to the relationship the Cité maintains with mining history, and in particular with Gécamines. It is already expressed through artistic works such as that of Sammy Baloji, who, in the series *Mémoires* (2006), "desecrates" photographs dating back to the beginning of the 20th century recovered from the collection of the former Union Minière du Haut Katanga by embedding them in the contemporary photographs of the mining landscape. This contention around the scenography resulted in the members of the project moving the issue of scenography into an ethical field. Three proposals emerged: the relationship with nostalgia, where the objects would simply be put on the ground as a repository of memory whereby the visitor would need to look down to see it; an exchange around items placed

---

7 A Congolese expression that refers to an imaginary article of the Constitution, according to which, owing to a non-functional state, the people must manage themselves.

8 Mudekereza Patrick, *Quiet, we're (not) crying! Artistic acts to complete the mourning process. And to celebrate* [online], Future memories [consulted on 29/03/2016], http://www.future-memories.org/index.php/en/quiet-were-not-crying-artistic-acts-to-complete-the-mourning-process-and-to-celebrate.html

9 Period rooms are museum spaces that aim to reconstitute the homogenous interiors of an epoch.

on a big table in the middle of the scene and around which visitors would be gathered; and an individual dialogue with objects suspended at eye level. The final choice was based on a preference for dialogue that reflects the relationship between the voluntary departee and the object, and how this gives insight to the process of selection that took place in the museum. These objects were thus scattered throughout the whole volume of the scene, while images of the same objects were displayed on the walls, accompanied by verbatim reports by the voluntary departees. Captions describing the items were printed on paper and placed on the ground, destined to be trampled on. At the same time, Jean Katambayi, who is himself originally from Cité Gécamines, was engaging in a process of memory work, of which the exhibition Waza Chumba Wazi was the first public moment. Within the scope of this project and with the prospect of the Lubumbashi Biennial in October 2015, a little more than a year after the exhibition, he produced a work entitled *Sol/Sous-Sol*, which was conceived as a mirror of this process. Having since left Lubumbashi, I did not experience this phase of the project, but I was told of the growing tensions characterised by dissension between Katambayi and the project during disagreements between the two founding members of the Picha association.

One can, rightly, question the role of a biennial as a format for exhibition in the context of a project that wanted to be anchored in the neighbourhood of Gécamines. While participating in the *Lushois* cultural landscape, after three editions, the biennial is also a space connected to the global artistic network. For local artists, it constitutes a gateway for possible artistic exhibitions or overseas residences, and to the acknowledgement of peers. In this instance, Gécamines is a place of immersion, whereas the biennial offers a place of projection. The tension between a memory-based project such as Waza Chumba Wazi, or Revolution Room as a whole, and an artistic project such as *Sol/Sous-Sol* can thus be read through this distancing between anchorage and deterritorialisation. And Katambayi's work, consisting of maps designed on glass plaques exhibited on successive plans encased in a wooden structure, like a travel chest, can also be considered as a metaphor of this tension. Revolution Room and the development of *Sol/Sous-Sol* do not say anything other than this: the pact of sociability between artists and those who commission their work, or between producers of the exhibition and residents, must be established for each undertaking, and, as the circumstances evolve, it can be unpacked and rebuilt in a different way.

### Arts of doing, arts of saying:<br>The "practice of everyday life" by the inhabitants of Cité Gécamines

After dealing with the matter of immersion in a place and the tension between a process of sharing and the staging of an exhibition, it is perhaps appropriate to ask about the interaction between an anthropological experience and an artistic project. In my opinion, we should not seek this interaction between the memory crystallised in the Waza Chumba Wazi exhibition and the work of Katambayi. The hypothesis here is that this stage of memory production creates the possibility for anonymous creations through the performativity of the art the voluntary departees display in their attempts to escape the alienation seemingly imposed by a dominant economic order.

"Practices" such as those that emerge during episodes of recollection taking place at the museum in front of objects, or in the filmed portraits of four voluntary departees[10], proved to be truly inventive – a "practice of everyday life", to borrow a phrase from French philosopher Michel de Certeau[11]. They reveal both an "art of doing" and an "art of saying".

---

10 A work carried out within the scope of Revolution Room by Luc Mukendi and director Patrick Ken Kalala.

11 Michel de Certeau, *L'invention du Quotidien*, 1: Arts de Faire, Gallimard, 1990.

At the museum, when the voluntary departees explained why they chose "their" object to be exhibited, it is the relationship with their usage that is referred to most often, because it relates most of the time to objects used in daily life. The group procureed current consumer items from the time of Gécamines, not to show any form of nostalgia for the time of splendour of the company, but to reveal the ruses, moves, sleights of hand to escape the omnipresent and all-pervading oversight of a paternalist company that was responsible for taking care of everything. This adds to what De Certeau demonstrates so well in relation to a consumer society. In light of the rationality that seeks to impose itself on us all through a consumer society, De Certeau shows that modern man seeks to avoid this pre-established and programmed order. He proceeds with an invention of daily life through the arts of doing, facts of misappropriations, and "poaching" on the land of those who believe themselves to be "owners" of culture. It is interesting to see how, through an arrangement of memory, recollection and temporal distance, we are able to immerse ourselves in the daily life of the past without becoming nostalgic. The past is called up to enhance the possibility of overcoming the present, creating what is possible and thus avoiding being confined to history written by others and for others. This project was a challenge to the grand tales residents have inherited from the colony or the paternalist state that came afterwards, which are part of an epic globalisation or a postcolonial denunciation. These fragments sketch the writing of a new history.

This history is written with a particularly eloquent "art of saying". In the filmed portraits that give voice to the same voluntary departees during long sequences, the discourse exists at a high semantic level. The language used is not what we use in our daily lives, and not just because the interviews were conducted in French or not in any of the national or local languages, but because they were profoundly articulated. These discourses support a true narration, with a strong structure of recital and all its vagaries. Moreover, a lot is taken from the image of André Kabwe, a former teacher at a technical school in Gécamines. A veritable "art of saying" was used so as not to allow those who have produced a global narration through the "repair" of Gécamines to have the monopoly of the word. This film throws new light on the social relationships in the work of a post-Gécamines society, and helps revisit the dichotomy that often occurrs between the discourses by the dominant and the silence of those who are dominated. There is at the same time an immersion in the history of the people involved and a distancing produced by them in their narration, in the exposé of their project or their values. This project allowed us to witness the writing of a "social history of memory"[12].

The distancing of one's personal history through a narration in the present, and the distancing of the immersion in daily life by delving into the past – the two media chosen for the Waza Chumba Wazi exhibition – seem to project this beyond a simple ethnographic dimension. It is possible to discern a way of avoiding the divergence that we can observe between the works of the memory-based project and the artistic project while taking into account the ethical pitfalls that the English critic Claire Bishop detected in the "social turn"[13] of art that is said to be engaged. Furthermore, during the month of August 2014, it was perhaps evident on a plot of land in Cité Gécamines that there is a new way of envisaging the activity of an art centre in a popular context in Africa.

12 François Dosse, *Entre histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire*, Raison présente, 1998.
13 Claire Bishop, *The social turn: collaboration and its discontents*, Artforum, February 2006.

# INVENTER LE QUOTIDIEN DANS LA CITÉ. IMMERSION ET DISTANCE D'UN PROJET ARTISTIQUE COLLABORATIF

**Tristan Guilloux,**
architecte et urbaniste

« *Le quotidien s'invente avec mille manières de* braconner. » Michel de Certeau[1]

Le projet Revolution Room s'installe au tout début du mois d'août 2014 et pour quatre semaines dans une maison louée dans la Cité Gécamines. Cette maison sert pendant le mois tour à tour de lieu de travail pour élaborer le projet, d'espace d'exposition et la parcelle accueillera plusieurs événements qui rythmeront la vie du quartier. Accessoirement, j'en suis l'habitant principal deux semaines durant[2]. Le projet a pour objectif de remplir une maison vide d'objets, de documents et de souvenirs d'habitants du quartier, et plus précisément d'une catégorie d'entre eux : les « Départs Volontaires ». Ce sont des anciens salariés de la Gécamines, la compagnie minière d'État, qui ont été licenciés au début des années 2000 au motif d'assainir l'entreprise selon les recommandations de la Banque mondiale.

Espace de vie et de représentation, lieu de travail et d'exposition, cette maison ne semble pas pouvoir être cantonnée au rôle de support ou d'abri. En effet, si elle se démarque de l'institution de collecte par excellence, en l'occurrence du musée de Lubumbashi, ou du siège des organisateurs du projet, le centre d'art Picha[3] installé en centre-ville, c'est que les organisateurs du projet considèrent que cette implantation dans un quartier populaire a des propriétés performatives. Cette hypothèse est corroborée par l'invitation sous-tendue dans le choix du titre même du projet : « Waza Chumba Wazi » Imagine la chambre vide. Formulée autrement, la maison du projet serait aussi une maison-projet et constituerait une sorte de dispositif spatial,

1 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, 1 : Arts de faire, Gallimard, 1990.
2 L'auteur était invité à participer à l'atelier Revolution Room/Waza Chumba Wazi qui s'est tenu à Lubumbashi entre le 1er et le 10 août 2014.
3 Depuis février 2016, le Centre d'Art Picha a été renommé Waza, Centre d'Art de Lubumbashi.

témoignant ainsi de la volonté d'activer plus efficacement la mémoire des habitants que le feraient des espaces mémoriels classiques comme les musées, tout en produisant et rendant compte d'une démarche artistique davantage en phase avec la population que dans un centre d'art. C'est cette notion de dispositif que nous voulons ici discuter à travers sa dimension spatiale, l'immersion dans un quartier, son processus entre partage et exposition, et dans ses effets en matière de travail sur la mémoire et la parole habitante.

### Temporary daily : le quotidien éphémère d'un centre d'art dans une cité populaire

En tant que ressource spatiale temporaire justifiant que le projet ne se développe ni dans l'enceinte du musée ni dans le cadre du centre d'art, la maison pose trois questions : celle du choix du lieu lui-même, celle des relations que celui-ci tisse avec son environnement et enfin celle des temporalités d'un espace culturel « hors les murs ».

La maison et la parcelle sont tour à tour un laboratoire pour faire émerger des idées, le siège d'une démarche participative avec un groupe de travail issu de la Cité Gécamines, et une base pour se projeter dans le quartier à travers des visites effectuées auprès d'associations locales qui œuvrent dans le domaine social et culturel et auxquelles sont associés les « Départs Volontaires ». Des représentants de ces dynamiques locales sont associés aux organisateurs pour constituer le groupe de travail du projet ; outre les « Départs Volontaires », celui-ci réunit des artistes, des opérateurs culturels, un muséologue, un urbaniste, le commissaire de la future biennale alors en préparation et, bien sûr, des habitants du quartier. Outre ces fonctions tournées vers l'extérieur, la parcelle constitue également un lieu d'accueil, où l'on convie le quartier comme le ferait une famille pour une cérémonie, en fin de journée, avec des chaises louées pour l'occasion et disposées en cercle dans la cour. La maison est également l'espace domestique puisque les chambres sont régulièrement occupées, et les repas, préparés chaque jour de gestation du projet par une cuisinière, sont partagés par les membres du groupe de travail. Durant la genèse du projet et jusqu'à l'inauguration de l'exposition, la parcelle est à la fois un espace domestique, un lieu de représentation et un support d'activité ; cette superposition des trois fonctions est typique de la valorisation des espaces privés dans les quartiers populaires des villes du Congo, et d'une bonne partie de l'Afrique.

Entourée de murs, la parcelle ne donne pas à voir le projet depuis la rue. C'est un espace banalisé, sans monumentalité. Seul le choix de la localisation a pu être réellement effectué, avec un emplacement à l'entrée de la Cité, à proximité immédiate de la grande route menant au centre-ville. Pour la situer, ceux qui la connaissent désignent son emplacement comme on le ferait pour n'importe qu'elle maison : « Sur (l'avenue) des Fondeurs, derrière le kiosque de vente des unités de téléphone. » Sur place, sa visibilité est assurée par l'intermédiaire d'une bannière imprimée sur une toile bâchée et par un petit panneau dessiné selon le modèle des enseignes des petites échoppes qui revendent des unités téléphoniques. Dans sa signalétique, le projet emprunte donc pour sa visibilité à deux registres différents : la communication institutionnelle des événements culturels telle qu'elle se déploie à Lubumbashi et le détournement des codes publicitaires de la cité.

On peut opposer à ce relatif effacement la présentation globale des différentes composantes du projet Revolution Room qui sera effectuée un peu plus d'un an plus tard, au même moment que la Biennale de Lubumbashi. Elle se fera sur un grand terrain du quartier par l'intermédiaire d'une longue bannière disposée sur le dessus d'un muret bas qui fera office de table d'exposition, et une bibliothèque sous un arbre d'un espace vert en gestation. La parcelle n'est pas un espace

public et le projet a besoin de davantage d'extériorité pour être porté à la connaissance générale de la population. Cela questionne évidemment la portée d'un tel dispositif dans le quartier dans lequel il s'insère.

Le projet se nourrit de l'association temporaire d'acteurs du quartier. Mais il fonctionne davantage en réseau que par aire d'influence car, pour les voisins immédiats, le projet reste longtemps un peu mystérieux. La présence de « Blancs » va même jusqu'à soulever des inquiétudes sur la perspective de spéculation foncière et de rachat de parcelles. Pourtant, peu à peu, cette inscription dans son environnement immédiat prend corps : relations avec les commerçants de proximité, avec les voisins de derrière dont on traverse la parcelle lorsqu'on ne veut pas passer par le portail principal, visite chez un autre voisin éprouvé par un deuil. Le groupe de travail est composé pour partie de gens de la Cité, qui y sont nés ou qui y habitent encore. Ils seront les « médiateurs » du projet. Luc Mukendi, l'un des facilitateurs principaux, habite à deux rues de là. Il fait le lien avec ce voisinage immédiat et s'emploie à expliquer les objectifs du projet aux habitants qui ne sont pas habitués à ce type d'action. C'est à l'occasion d'événements spécifiques que la parcelle quitte son statut domestique pour revêtir les habits d'un centre culturel de quartier, lors de soirées où sont invités à se produire des artistes reconnus dans la Cité comme les Jecoke[4] qui font une démonstration de *brakka*[5] ou les Bana Mampala[6] et leurs pyramides humaines. La venue de l'icône de la culture katangaise, Mufwankolo, directeur de la compagnie de théâtre populaire éponyme, constituera un autre moment fort.

À cette temporalité visible et inscrite dans le quartier, se superpose une autre qui ne se manifeste que pour les promoteurs du projet : l'organisation de l'exposition des objets choisis par les « Départs Volontaires » et empruntés au fonds Mémoires de Lubumbashi du musée. Le démarrage du projet prend le temps nécessaire de l'immersion car il faut réunir le groupe de travail, discuter de la nature du projet et de ses objectifs et échanger les points de vue, l'hétérogénéité du groupe de travail imposant une mise en contexte préalable. De fait, le projet est rattrapé par les échéances de l'inauguration de la salle des objets, prévue pour une dizaine de jours après son démarrage. Deux jours avant, rien n'est encore produit en matière de scénographie. Le montage est effectué en un temps record avec les moyens du bord, en achetant le matériel dans le quartier commercial et surtout grâce à l'habileté de Daddy Tshikaya, un artiste de Lubumbashi. Ce dernier met son art de transformation des matériaux – il est sculpteur – au service de la création des supports d'accrochage des objets, tandis que les photos des objets choisis par les « Départs Volontaires » et leurs portraits sont tirés rapidement et les cartels improvisés. Mais cette activité de mise en scène s'effectue sans le groupe des anciens de la Gécamines qui sont occupés ailleurs, nous y reviendrons, par le choix des objets qui seront exposés. De ce point de vue, la maison immergée dans le quartier ne se différencie pas du fonctionnement ordinaire d'un lieu d'exposition, y compris dans toute la

4 Les Jeunes Comiques du Katanga, Jecoke, est un groupe créé dans le quartier de la Kenya à Élisabethville, aujourd'hui Lubumbashi, au début des années 1950. Ces jeunes ont commencé par jouer des sketches pour divertir les mineurs, puis ont évolué vers un groupe de musiciens et de danseurs sous l'influence des *Minstrels shows* de l'Afrique australe.

5 *Le brakka* est une musique urbaine originaire de l'Est de l'Afrique née dans les années 1940, à base de guitare, de percussions et de flûte *kwela*. Elle est particulièrement jouée dans les cités minières du Katanga et de la Copper Belt zambienne. Sa rythmique particulière donne lieu à une danse syncopée.

6 Les « enfants du terril », les *Bana Mampala* en swahili, est une association d'employés de la Gécamines. Ces acrobates construisent des pyramides humaines de plusieurs mètres de haut et rencontrent un franc succès dans les rues de Lubumbashi.

précarité qui est celle des centres d'arts indépendants en Afrique (et ailleurs), pour lesquels prévaut, comme pour l'immense majorité de la population, l'article 15[7].

### *Sharing or showing* : l'impossible pacte de sociabilité entre artiste et communauté ?

Cette superposition de temporalités et le retard pris dans la phase de production matérielle de l'exposition s'expliquent par les débats qui ont parcouru la communauté professionnelle sur l'orientation du processus de travail et sur le sens même à donner au projet Revolution Room. Comme le précise l'écrivain et opérateur culturel Patrick Mudekereza : « Il est axé sur le travail des artistes dans l'espace public et avec les communautés, le questionnement des institutions muséales et celle des pratiques collaboratives. Il se déroule sous la forme de projets miroirs en Afrique du Sud et au Congo[8]. » L'enjeu pour le volet lushois du projet est de rendre compte à travers une démarche artistique et mémorielle des dynamiques sociales à l'œuvre, à partir d'une situation : celle des « Départs Volontaires » licenciés de la Gécamines. Deux termes sont en débat dans ce processus, termes partagés en anglais qui est la langue de communication entre la partie professionnelle du groupe de travail : *sharing or showing*, partager ou exposer. Cette tension s'exprime en particulier dans les choix de scénographie.

Si le partage est un processus, comment lui donner une forme ? Comment le cristalliser dans une scénographie d'exposition qui puisse rendre compte de la volonté de construire l'exposition avec les habitants, *curating with the community* comme cela sera dit ? Sortir les objets de leur contexte muséal et, dans le cas spécifique des réserves du musée, les « rapatrier » dans leur lieu supposé d'origine, là d'où, dix ans auparavant, les habitants de la Cité les avaient apportés dans le cadre du projet « Mémoires de Lubumbashi », n'est pas un acte anodin. Le piège d'une quelconque restitution à l'identique, à l'image des écomusées ou des *period rooms*[9], est évité dans la mesure où les objets datent de différentes époques et font appel à des strates mémorielles successives et personnelles, puisque chaque habitant de la Cité a choisi les objets qui faisaient sens pour lui. Dans une discussion, la méfiance vis-à-vis d'un processus de patrimonialisation se manifeste à travers la proposition de « profaner l'archive » pour construire l'avenir, ou de refuser de considérer l'archive comme un minerai (ore en anglais) qui serait « valorisé » par le processus d'exposition, transformant ainsi les curateurs en prédateurs. Cette distance est très certainement à mettre en parallèle avec le rapport que la ville entretient avec l'histoire minière et en particulier avec la Gécamines. Elle s'exprimait déjà à travers des travaux artistiques comme ceux de Sammy Baloji qui, dans la série *Mémoire* (2006), « profane » des photographies datant du début du XX$^{e}$ siècle, récupérées dans le fonds de l'ancienne Union minière du Haut-Katanga en les incrustant dans des photographies contemporaines du paysage minier.

Cette prévention a conduit les membres du projet à déplacer la question de la scénographie vers un champ éthique. Trois propositions émergent : le rapport à la nostalgie, où les objets seraient simplement posés au sol, comme un dépôt de mémoire sur lequel le visiteur baisserait

---

7 Expression congolaise qui se réfère à un article imaginaire de la Constitution, selon lequel, l'État faisant défaut, il faut se débrouiller.

8 Mudekereza Patrick, *Silence, on (ne) pleure (pas) ! Actes artistiques pour finir le deuil. Et célébrer.* [en ligne], Future memories [consulté le 29/03/2016], http://www.future-memories.org/index.php/fr/silence-on-ne-pleure-pas-actes-artistiques-pour-finir-le-deuil-et-celebrer.html

9 Les *period rooms* sont des espaces muséaux qui ont pour objectif de reconstituer des intérieurs homogènes d'une époque.

le regard ; l'échange autour des objets placés sur une grande table au milieu de la pièce et autour de laquelle se rassembleraient les visiteurs, et enfin le dialogue individuel avec des objets suspendus à hauteur d'homme. Le choix se porte sur le dialogue, comme pour refléter le processus qui, du côté du musée, a conduit à choisir les objets. Ces objets se répartissent ainsi dans tout le volume de la pièce, tandis que sur les murs sont placardés les images des mêmes objets accompagnés des verbatim des « Départs Volontaires ». Au sol, destinés à être piétinés, les cartels décrivant les objets sont de simples feuilles imprimées et collées.

En parallèle, Jean Katambayi, lui-même originaire de la Cité Gécamines, participe au processus de travail mémoriel dont l'exposition « Waza Chumba Wazi » est le premier jalon. Il produit dans le cadre de ce projet et en perspective de la Biennale de Lubumbashi d'octobre 2015, soit un peu plus d'un an après l'exposition, une œuvre, « Sol/Sous-Sol », qui est conçue en miroir de ce processus. Étant alors reparti, je n'ai pas vécu cette étape du projet. Mais on m'a rapporté les tensions qui sont allées grandissantes entre Katambayi et le projet au fur et à mesure que les dissensions se manifestaient entre les deux membres fondateurs de l'association Picha.

On peut, à juste titre, s'interroger sur le rôle qu'a pu jouer la biennale en tant que dispositif d'exposition dans cette tension avec un projet qui revendiquait un ancrage dans le quartier de la Gécamines. Tout en faisant partie, après trois éditions, du paysage culturel lushois, la biennale est aussi un espace connecté au réseau artistique mondial. Elle constitue pour les artistes locaux une porte vers de possibles expositions ou résidences artistiques à l'étranger, et vers la reconnaissance des pairs. Face au lieu d'immersion qu'est la Gécamines, la biennale est un lieu de projection. La tension entre un projet mémoriel comme « Waza Chumba Wazi », ou Revolution Room dans son ensemble, et un projet artistique comme « Sol/Sous-Sol », peut ainsi se lire à travers cet écartèlement entre l'ancrage et la déterritorialisation. Et l'œuvre de Katambayi, faite de cartes dessinées sur des plaques de verres disposées ensuite en plans successifs enchâssés dans une structure de bois, telle une caisse de voyage, peut être aussi considérée comme une métaphore de cette tension. Revolution Room et la réalisation de « Sol/Sous-Sol », ne disent pas autre chose que ceci : le pacte de sociabilité entre artistes et commissaires, ou entre producteurs d'exposition et habitants, doit être constitué pour chaque entreprise et dès que les circonstances évoluent, il peut se délier et se renouer différemment.

### Arts de faire, arts de dire : « L'invention du quotidien » par les habitants de la Cité Gécamines

Après s'être interrogé sur l'immersion dans un lieu et sur la distance qui peut plus ou moins se creuser entre un processus de partage et la projection d'une exposition, il est peut-être temps de s'interroger sur l'interaction entre une expérience anthropologique et un projet artistique. Il ne s'agit pas pour moi de chercher cette interaction entre la partie mémorielle cristallisée dans l'exposition « Waza Chumba Wazi » et l'œuvre de Katambayi. L'hypothèse que nous formulons ici est que cette étape de production mémorielle fait surgir des créations anonymes, un art que déploient les « Départs Volontaires » pour échapper à l'aliénation à laquelle semble les condamner un ordre économique dominant. Les « pratiques » telles qu'elles apparaissent à l'occasion d'épisodes de remémoration, au musée devant les objets ou dans les portraits filmés de quatre « Départs Volontaires[10] », font preuve d'une réelle inventivité ; une « invention du quotidien » pour reprendre les mots du philosophe français Michel de Certeau[11]. Elles révèlent un « art de faire » et un « art de dire ».

---

10 Un travail réalisé dans le cadre de Revolution Room par Luc Mukendi et le réalisateur Patrick Ken Kalala.

11 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, 1 : Arts de faire, Gallimard, 1990.

Au musée, lorsque les « Départs Volontaires » expriment les motifs qui les ont fait choisir « leur » objet pour l'exposition, c'est le rapport à la consommation qui s'exprime le plus souvent, puisqu'il s'agit dans la plupart des cas d'objets du quotidien. Le groupe s'est emparé d'objets de consommation courante du temps de la Gécamines pour mettre en évidence non pas une quelconque nostalgie du temps de la splendeur de l'entreprise, mais pour révéler les ruses, les bons coups, les tours de passe-passe pour échapper au regard omniprésent et surplombant d'une société paternaliste qui avait vocation à s'occuper de tout. Ils rejoignent ainsi ce que Michel de Certeau avait si bien mis en évidence à propos de la société de consommation. Face à une rationalité qui cherche à s'imposer à tous, à travers une mise en ordre de la société de consommation, de Certeau met en évidence que l'homme du quotidien cherche à se soustraire à cet ordre préétabli et programmé. Il procède à une invention du quotidien à travers les arts de faire, faits de détournements et de « braconnage » sur les terres de ceux qui se croient « propriétaires » de la culture. Et il est intéressant de voir comment à travers un dispositif de remémoration, la distance temporelle permet de s'immerger dans un quotidien du passé, sans verser dans la nostalgie. Le passé est convoqué pour mettre en valeur la possibilité de dépasser le présent, de créer des possibles, et éviter ainsi l'enfermement dans une histoire écrite par d'autres et pour d'autres. Cela met à mal les grands récits, qu'ils soient hérités de la Colonie ou de l'État paternaliste qui l'a suivie, qu'ils s'inscrivent dans une mondialisation épique ou dans une dénonciation postcoloniale. Ces fragments esquissent l'écriture d'une nouvelle histoire.

Cette histoire qui s'écrit, elle le fait avec un « art de dire » particulièrement élaboré. Dans les portraits filmés qui donnent la parole pendant de longues séquences aux mêmes « Départs Volontaires », le discours de ceux-ci est d'un niveau sémantique élevé. La langue employée n'est pas celle du quotidien, non seulement parce que l'entretien se déroule en français et non pas dans une des langues nationales ou locales, mais parce qu'il est profondément articulé. Ce sont des discours qui soutiennent une véritable narration, avec une forte structuration du récit et toutes ses péripéties. Et ils en ont connu beaucoup, à l'image d'André Kabwe, ancien enseignant d'une école technique de la Gécamines. Un véritable « art de dire » se déploie pour ne pas laisser le monopole de la parole à ceux qui ont produit une narration globale à travers la « remise en ordre » de la Gécamines. Ce film jette une lumière nouvelle sur les rapports sociaux à l'œuvre dans une société de l'après-Gécamines et permet de revisiter la dichotomie souvent mise en avant entre discours de dominants et silence des dominés. Il y a tout à la fois une immersion – dans l'histoire des gens concernés – et une mise à distance, effectuée par eux-mêmes, dans leur narration, dans l'exposé de leur projet ou de leurs valeurs. C'est à une écriture d'une « histoire sociale de la mémoire[12] » que l'on assiste.

Mise à distance de son histoire personnelle à travers une narration dans le présent, immersion dans un quotidien par le truchement d'une plongée dans le passé, les deux dispositifs choisis pour l'exposition « Waza Chumba Wazi » semblent projeter celle-ci au-delà de la seule dimension ethnographique. Il est possible d'y entrevoir une manière d'éviter la divergence que l'on a pu voir à l'œuvre entre le projet mémoriel et le projet artistique tout autant que les écueils éthiques que la critique anglaise Claire Bishop a pu déceler dans le « tournant social[13] » d'un art dit engagé. Ainsi, en ce mois d'août 2014, s'est peut-être esquissée dans cette parcelle de la Cité Gécamines une nouvelle voie pour envisager l'activité d'un centre d'art dans un contexte populaire en Afrique.

12 Voir François Dosse, *Entre histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire*, Raison présente, 1998.

13 Claire Bishop, *The social turn: collaboration and its discontents*, Artforum, février 2006.

# *SOL SOUS-SOL*

**Jean Katambayi,**
artist

*The central theme of this work by Jean Katambayi, an artist who was born and grew up in Cité Gécamines, focuses on the metaphor of mining ("sous-sol", which means "subsoil") and the factory processing activities taking place above the surface ("sol", which means soil), as well as the affects they have on the urban landscape and social fabric. A mental map of the nostalgia and hopes of the community of "voluntary departees" was developed, and thus the metaphor equally refers to the complexity of the administrative negotiations involved, the documents, and the "truths" that sometimes have to be "dug out" so that they can be brought to the surface. The artist relies on the physical, electronic, and human dissemination channels (encounters) the members of this community use to exchange information about their future.*

The title *Sol / Sous-Sol, solsoussol, sol sous-sol, Sol sous-sol, sss* is a fluid expression that flows through time and space with an impact on writing and approaches. If I have understood the essence of it well, relocation is one of the central themes of Revolution Room. It is an attractive subject in terms of time and space as the reference points are transformed, but with a form of transformation that is both internal and external. The process of immersion of artists should first of all tackle the different perceptions of Cité Gécamines, a neighbourhood that is beginning to lose its uniqueness as a result of other trends that coexist along with this trend towards erosion, characterised by "Operation Voluntary Departure". The voluntary departees are integrally involved in a reinvention or relocation of their beloved Cité to make up for what was not done; it is curious that only now that the horizon is receding there is a flood of new initiatives. "Gécamines exists, it is nostalgia that is dying," a tourist said during a tour around the Cité. Although nobody knows all the facts, it is curiously ironic that a spectacular administrative machine can fall from grace in this way without any hope of survival, and the rumours reaching the Cité seem to shed no light on the matter. This is reflected in the actual density and growth of the Cité, which has become fragmentary in its sub-relocation. The need to "sort things out for oneself" prevails. The architecture has managed to survive, but each house has an annex that accommodates a small business or some type of office often sponsored by a non-governmental organisation with a specific mandate. The buyers are building big and fast, which helps isolate the indigenous people. There is less breathing room, and this phenomenon is gaining ground in bourgeois neighbourhoods, making us believe the company was this enormous, tired animal. This is another work of art.

Fortunately, the town planner of *kampen van de werknemers*[1] anticipated a subdivision consisting of a checkerboard of vast and imposing routes with a 1km focal point, even though the slabs have been vandalised and cars are unable to pass over it now; there are green spaces that are difficult to desecrate alongside gutters with wastewater flowing into the river, and properly named roads and numbered houses. But what about new neighbourhoods? The Katambayi family lived at the corner of number 13A and number 67. A small deviation for reflection can be found in the numbering: two primary numbers makes it a difficult place to manage and endows it with a certain energy. Even today, this place serves as a crossroads of the avenues where the hospital and cemeteries are located, and these were used a great deal before they were closed as a result of saturation – one more sign that we were going in the wrong direction.

The inhabitants of the Cité, including the voluntary departees, must pay for vital amenities in cash. The system no longer guarantees the provision of water and electricity, the school is far away, everything seems to be fading away. The logical sequence is the death of the elders, one by one: at the last count, one out of three had already passed away. As we went about our daily lives, we forgot about our poor mother who was fighting against the current, just like the plants with resistant metabolism that adorned the Cité and compensated for the pollution generated by the steel industry that we all passively lived through. At least life was beautiful. Today, our hearts beat together to the rhythm of the rumour of hope that falters every day.

My mother's personal culture of administration recorded some great moments in her journey, which include the move from the south to the centre of the Cité at a young age, and a reflection on relocation. Employment and home were signs of stability, a huge focal point around which the wheels of society turned, as well as relationships with indigenous people, extended family, the nucleus of family and friends, until one day we were hit by the downward spiral of loss of employment under conditions that were difficult to imagine.

The Revolution Room workshops were experienced with this image of a new kind of society with no guarantees, a society that has become a fairy tale, with illusionist questioning that arises in such cases on whether to return or not, purpose and fate, and diversion or recreation of memory, with the feeling that the workshop transforms the seeker into the object of what he is seeking.

From the Mampala circle, travelling around Cité Gécamines and the Tenke Fungurume Mining concession, through the Lubumbashi Museum and the collection of Father Léon Verbeek, these workshops were coherently designed with the focus of revisiting the memory of Lubumbashi with Gécamines at its core, and the home base of Waza Chumba Wazi was actually an accomplishment within the Cité from a didactic point of view.

Mufwankolo, Jecoke, Bana Mampala, South Africans, and visitors from all the corners of the earth ate meals together, shared round tables and interviews about memories, and participated in a sort of "memory church" that did not say its name out loud. Rumours circulated about the miracle that might emerge from this, until everyone understood the process.

Transforming this into a work of art became self-evident. The artist Amar Bouras once said that the visual is a pretext, and that work is a train of life. The life of the artist is based on the matrix of his approach. The immediate environment and the distant environment enrich his approach.

---

1 "Workers camps" in Dutch.

The perfection of a piece is a function of the uniformity of the projection of the artist in the other self, in the environment and in nature.

I lived in Cité Gécamines. I feel in my flesh and bones the setbacks and benefits of the company. Apart from all the friction that has brought me to this moment (I continue, for example, to pay the debts of sss, it is a frank dialogue with the status of the voluntary departees who do not know what is happening and try to keep hope alive every day). This shows that the work carries a great deal of energy.

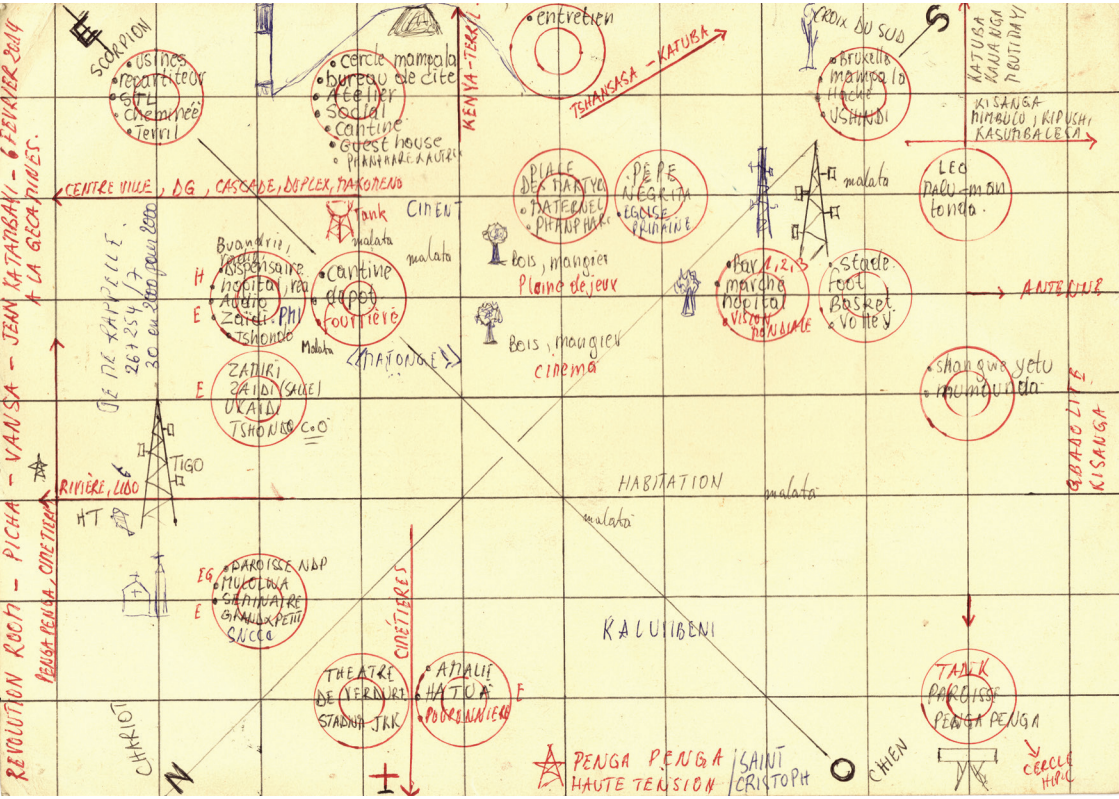
The artist subconsciously keeps in his mind the drift of his journey, which plays out like a movie, with the associated facts and phenomena being photos. The whole montage plays out with a critical focus and is called into question.

Postcolonial Gécamines is the concern of one of its children – me. It is essential to observe in the checks and balances of memory an orientation that helps seek out references, synchronisms for action. If a unique file is transformed without the logical extension of its levels, questions arise. Sol Sous Sol is above all things a product of this child, documents on voluntary departure, letters from Lubumbashi, workshops, a presence at Hoboken and at Eindhoven of an artist who drew on the interaction between nostalgia and memory.

The outline of *Sol Sous Sol* helped rehash the debris of time as archives were brought out to feed nostalgia, memory and passion.

*Maquette of Sol/Sous-Sol, Jean Katambayi. 2015 © Bram Goots*

*Maquette de Sol/Sous-Sol, Jean Katambayi. 2015 © Bram Goots*




*Map of Cité Gécamines, Lubumbashi, 2014 © Jean Katambayi*

*Carte de la Cité Gécamines, Lubumbashi, 2014 © Jean Katambayi*

# *SOL SOUS-SOL*

**Jean Katambayi,**
artiste

*Jean Katambayi, artiste qui est né et a grandi dans la Cité Gécamines, a articulé son travail autour de la métaphore de l'extraction minière (sous-sol) et de l'activité de traitement à l'usine et ses conséquences sur le paysage urbain et le tissu social (sol). En développant une cartographie de la nostalgie et des espoirs de la communauté des « Départs Volontaires », la métaphore renvoie également à la complexité des négociations administratives, les documents, les « vérités » qui doivent parfois être « excavées » pour apparaître au grand jour. L'artiste s'appuie sur les canaux de diffusion physiques, électroniques et humains (rencontres) que les membres de cette communauté utilisent pour échanger sur leur avenir.*

*Sol / Sous-Sol, solsoussol, sol sous-sol, Sol sous-sol, sss* est une expression fluide qui peut courir dans le temps et dans l'espace, dans l'écriture, dans les approches. La délocalisation est l'un des axes centraux du projet Revolution Room, si j'en ai bien compris l'essence, un sujet très attrayant dans l'espace et dans le temps du fait des référentiels qui bougent, mais qui se métamorphosent de l'intérieur et de l'extérieur. L'immersion des artistes devait au préalable affronter les différents regards de la Cité Gécamines, une cité qui désormais ne tiendra plus à un flair unique à cause des tendances qui se côtoient tout au long de ce *trend* en fragilisation qui est « l'Opération Départ Volontaire ».

Les Départs Volontaires tiennent fortement le fil d'une réinvention ou d'une relocalisation de leur chère Cité dans le but de rattraper ce qui n'a pas été fait. C'est curieusement maintenant qu'ils sont bourrés d'initiatives, quand l'horizon s'éloigne. « La Gécamines existe, c'est la nostalgie qui se meurt », dira un des touristes sur l'un des tours collectifs dans la Cité. Personne ne maîtrise bien les faits, mais cela reste curieux de voir une machine spectaculairement administrée tomber en disgrâce sans garantie de vie, et le comble est que les rumeurs qui parviennent à la Cité ne sont pas porteuses de lumière, comme semble le dire la densité actuelle et grandissante de la Cité composée de sous-délocalisations hétéroclites.

Vive la débrouille, chaque architecture de maison est gênée par un petit lieu de négoce ou un office quelconque souvent parrainé par un organisme non gouvernemental avec un statut précis, les acquéreurs construisent vaste et vite et isolent mieux les autochtones, l'espace de respiration se réduit, le phénomène gagne les cités bourgeoises, à nous faire croire

que la société était cette énorme mamelle, fatiguée. C'est une autre œuvre d'art.Heureusement qu'en son temps déjà, l'urbaniste des *kampen van de werknemers*[1] a prévu un lotissement en jeu de dame, des routes vastes et imposantes qui montrent la cible à un kilomètre, même si le vandalisme des dalles empêche les voitures de passer à présent, des espaces verts difficiles à violer, des caniveaux qui laissent couler l'eau de rejet en séquence jusqu'à la rivière, les rues bien nommées et les maisons numérotées. Quid des nouveaux quartiers ? La famille a grandi au coin du numéro 13 A contre le numéro 67 ; pour un petit stop sur la numérologie, nous sommes en face de deux nombres premiers, difficiles à traiter, il y a une énergie. Jusqu'à ce jour, le lieu est le croisement des avenues de l'hôpital et des cimetières, et ce dernier axe fonctionnait à profusion avant la fermeture des sites pour saturation. Un signe de plus que la direction cloche.

Les habitants de la Cité, y compris les « Départs Volontaires », devraient payer les factures des énergies vitales au comptant ; en plus l'eau et l'électricité ne sont plus une garantie dans les compteurs, l'école s'éloigne, se fragilise, la péréquation agit dans un contexte d'une société sectionnée et floue. La suite logique compte les morts parmi les anciens, l'un après l'autre, au dernier décompte, nous étions au tiers. La routine fait oublier que la pauvre Mère nage dans cette ambiance comme un résistant en référence aux plantes à métabolismes résistants qui ornaient la Cité, mais avec entre autres un rôle majeur qui est de gérer la pollution de la sidérurgie que nous avons tous vécue passivement, au moins la vie était « belle ». À ce jour, nos cœurs fluctuent ensemble au rythme de la rumeur d'espoir qui vacille chaque jour.

Sa culture personnelle de l'administration relate quelques grands moments de son parcours qui comprennent l'exode du sud vers le centre de la Cité en jeune âge, qui traduit une délocalisation, l'emploi et le ménage qui étaient des signes de stabilité, les grands tournants de la société, les relations avec les autochtones, la famille élargie, la famille restreinte et les amis, et un beau jour la chute en gravitation de la perte d'emploi dans des conditions inimaginables. Les ateliers de Revolution Room ont été vécus avec cette image de la nouvelle forme de la société non garantissant, une société désormais dans les fées, avec des questionnements chimériques qui surviennent dans de tels cas sur la nécessité d'un retour ou d'un non-retour, le dessein et le destin, le détournement ou la recréation de la mémoire, avec le sentiment que l'atelier transforme le chercheur en objet de sa propre recherche.

Du cercle Mampala, en passant par les divers tours dans la Cité Gécamines et dans la concession de Tenke Fungurume Mining, jusqu'au musée de Lubumbashi et la collection du révérend père Léon Verbeek, ces ateliers ont été bien liés pour revisiter la mémoire de Lubumbashi avec la Gécamines à la clé, et le siège énergétique de « Waza Chumba Wazi » a été un accomplissement au sein de la Cité pour une dimension didactique.

Mufwankolo, les tables rondes, les Jecoke, Bana Mampala, les Sud-Africains, les visiteurs de toutes parts, les repas ensemble, les interviews sur la mémoire, une sorte de *church of memory* qui n'a pas dit son nom, et par enchantement les rumeurs ont bien circulé sur un miracle qui proviendrait de ce siège, jusqu'à ce que les uns et les autres s'imprègnent de la démarche.

Traduire, cela va tout seul. L'artiste Amar Bouras a dit un jour que le visuel est un prétexte, et que l'œuvre est le train de vie. Un peu de commentaire. La vie de l'artiste est la matrice de sa démarche. L'environnement immédiat et l'environnement lointain fécondent ses démarches.

1 « Camps des ouvriers » en néerlandais.

La perfection d'une pièce est fonction de l'uniformité de la projection de l'artiste dans l'autre lui-même, dans l'environnement et dans la nature. J'ai vécu à la Gécamines, je ressens dans la chair les déboires de la société et les bienfaits. Sans compter tous les frottements qui ont émaillés ce moment (je continue par exemple à payer les dettes de « sss », c'est un dialogue franc avec la situation des Départs Volontaires qui ne savent pas ce qui se passe et qui gardent l'espoir de vivre chaque jour). Ce qui prouve que l'œuvre est porteuse d'une grande énergie. Je peux extrapoler la situation pour en faire une situation généralisée dans l'univers et proposer des ajustements.

L'artiste garde dans son subconscient la tendance de son parcours qui est la vidéo, auquel il associe les faits et les phénomènes qui sont des photos, et tout le montage tourne avec la critique et la remise en question. La Gécamines de la postcolonisation est une préoccupation d'un enfant, c'est curieux. L'essentiel est de voir dans le bilan de mémoire une orientation observable pour permettre à la remédiation de trouver des références, des synchronismes pour agir. Si un dossier unique est traduit sans suite logique à des niveaux, la question se pose.

« Sol sous-sol » est un produit d'abord de cet enfant, des documents sur le Départ Volontaire, des cartes de Lubumbashi, des ateliers, d'une présence à Hoboken et à Eindhoven, d'un artiste qui a puisé dans l'interaction entre la nostalgie et la mémoire. Le contour de « solsoussol » ont permis de ressasser les débris, les archives pour nourrir la nostalgie, la mémoire et la passion.

# *LA FIN DES HARICOTS. PORTRAITS SENSIBLES DE KILOVILLE*

**Patrick Ken Kalala,**
artist

The idea of my Revolution Room project was to produce portraits of the residents of Kiloville. These consist of 12 small-format films of a maximum of 15 minutes each. The portraits are both real and fictional. Similar to the genre of direct cinema, nothing is staged in this type of fiction. I realised very quickly that this was an interesting approach, with a wealth of potential and character to be found among the residents. They are the stars of this series.

The title *La Fin Des Haricots* (The Time of Beans Is Over) originates from the villagers being relocated by the Tenke Fungurume Mining (TFM) copper factory. They are truly attached to their past, nostalgic about growing beans, which is evident in the way they constantly say, in an obvious show of pride: "We produced beans; we were the biggest producers of beans in the region!" Well, in this new cité, they are bean growers no more. Nevertheless, they can move on and do something else, as this artistic experience demonstrated.

Right from the start, our challenge was to integrate and even immerse ourselves in village life – being in Kiloville, with the residents, understanding them, becoming part of the community, and then trying to collect stories about their lives and about everything that they had been through. But integration was not easy. When they saw us coming – that is, my assistant, Eddy Mayaya, and I – they thought we were from TFM, and that, once again, photos would be taken and films produced to show the world how miserable they are and the precarious situation in which they live.

To get around this, we developed a direct approach to engaging with local residents. We conducted door-to-door visits with a great deal of modesty and tact. So, for those who drank *munkoyo*, the local drink, we drank with them; for those who ate small mice, we ate with them. This is how we tried to establish trust with the population, and how they eventually came to accept us. The children of Kiloville also helped us a lot. At night, we used the projector to screen short films, which they liked, and during the daytime, they followed us and showed us everything we needed to see.

There are two camps in Kiloville: those who have resigned themselves to accepting the conditions imposed by TFM, and those who continue to present their claims. As the saying

goes, divide and conquer: indeed, they are divided, which makes it very difficult for them to find a solution to the present stalemate they are in. So, when we came along and asked them impartial questions, we saw that those who continue to make their claims are not wrong, that they have the tools to help them resolve their complaints and have their claims truly considered. They shout into the void: their complaints do not reach Phoenix, the base of head office of TFM in the United States; they go to the local social services, but are their messages actually conveyed to the real decision-makers?

The other camp consists of the pacifists, and we got the sense that they are in a privileged position. However, when we put a camera in front of them so that they could talk, they changed their points of view, supporting those who continue to make claims. Then, when we removed the camera, they said something else. For example, when we talked about the *contrats de jouissance* (usufruct agreements) for the houses they were given rather than proper title deeds for the plots, they say that it is not fair. But when we took away the camera, they said: "No, we are dreaming. We are dreaming, because the documents that we have been given are everything that we are going to get: TFM has the right to do this because the state gave them the power. Our own law says that mining law outweighs cadastral rights, so we cannot do anything. The mining law of Congo gives TFM the power to decide whatever it wants to decide, because the concessions belong to them."

According to certain residents of the village, our trip there helped the two camps get together. The day we were preparing to screen my film *Inchi Yetu* ("My Country" in Swahili), which talked about the expropriation of land using the metaphor of a school that was sold to build a factory, we ate at the same table with Jean-Claude Katumba Lzeni, the leader of the claimants, and Papa Kyoni, the pacifist.

Jean-Claude is a very interesting character. He came to Mulumbu as a bean buyer and decided it was a good idea to stay there. When the relocation occurred, he was moved along with everyone else. He is a trained nurse, but because of the cost of living, he also started sewing. In documentary language, people like him are excellent subjects for filming. Every week, he leaves Kiloville to go to the forest, which is where the other relocated persons moved even further inland, to live in a truly natural environment. There, he is not only the village tailor, but also the doctor, because he treats illnesses, and the pharmacist, because he sells medication. He has a house there that serves as a pharmacy, as well as a fashion house where people bring their clothes to be sewn, and is even a treatment centre for his patients. When people have no money, they use the barter system: they give him peanuts and maize in exchange for his services. He has two wives and 10 children. Life is expensive in Fungurume Cité, particularly for those whose livelihoods depend on the market: the price of food is almost the same as what it costs in Lubumbashi, because people who work for TFM usually have a lot of money. People who come from these villages or Kiloville go there to buy soap, sugar, oil, and all the essential products at the same place and at the same price charged to TFM workers who earn good salaries. Jean-Claude thinks differently: he goes to the bush and exchanges his services for maize and other essential supplies. I found his approach interesting, and I filmed some small events that happened. The scenario was put together haphazardly, but the idea was to make it kind of like direct cinema – we do not actually conduct interviews, but follow people like Jean-Claude, who seems to be managing things and not coming out too badly.

Then there is the interaction between the actual portraits. For example, when we left Kiloville, we saw the traditional healer (who is the representative of the residents' advocacy group),

and he sent Jean-Claude a message that he must return from the village to Kiloville because he had visitors and must prepare to be filmed. We went and filmed the life of Jean-Claude by portraying his daily tasks, showing problems as they arose, such as women fighting for water, and we also filmed a judgment between the two women who had quarrelled. Each character connected us with another character until we truly discovered a slice of the life of the cité as a whole, which provided a general portrait of Kiloville.

One of the characters who had an impact on me was a woman who had come from Kisangani to participate in the bean trade. She had a big bar in Mulumbu and, because of the relocation, she lost it, which was her reason for living. She could not find her way in this new cité, so she started drinking a lot and became depressed. People said she was not in her right mind, but we were living in her house: Papa Kyoni had organised the rental so that she could earn some money and, during this time, she stayed in another village. But when she knew we were going to make films and portraits, she returned so that she, too, could be filmed. Truth be told, she came across as a bit mad, but when everyone saw her on the big screen in one of our film showings that we had organised in the village, everyone was happy, and it was as if we had restored her pride. I, too, viewed these portraits in this way, like mirrors that restored the pride of the residents of Kiloville.

*Patrick Ken Kalala filming "La Fin des Haricots". July 2015, Fungurume © Eddy Mayaya*

*Patrick Ken Kalala en tournage de « La Fin des Haricots ». Juillet 2015, Fungurume © Eddy Mayaya*

*Portraits of Da Rosa (Bwanga Zamunda) Patrice Kyoni, Jean-Claude Katumba Lzeni. July 2015, Kiloville, Fungurume © Patrick Ken Kalala*

*Portraits de Da Rosa (Bwanga Zamunda) Patrice Kyoni, Jean-Claude Katumba Lzeni. Juillet 2015, Kiloville, Fungurume © Patrick Ken Kalala*

# *LA FIN DES HARICOTS. PORTRAITS SENSIBLES DE KILOVILLE*

**Patrick Ken Kalala,**
artiste

L'idée de mon projet Revolution Room est de réaliser des portraits des habitants de Kiloville. Ce sont douze films de petits formats, de maximum 15 minutes. Ces portraits sont à la fois réels et fictifs. Comme dans le genre du cinéma direct, c'est une fiction où rien n'est mis en scène. Je me suis très vite rendu compte que cela était une démarche intéressante vu qu'ils ont un potentiel et du caractère. Ce sont eux les artistes de cette série de films !

Le titre « La Fin des Haricots » vient du fait que les villageois délocalisés par l'usine de cuivre de Tenke Fungurume Mining (TFM) sont tellement accrochés à leur passé, nostalgiques de la culture des haricots. À chaque fois, ils disent avec fierté : « Nous, on faisait les haricots, nous, on était les plus grands producteurs des haricots de la région ! » Bon, là, dans cette nouvelle cité, ils ne le sont plus. Mais ils ont la capacité de faire autre chose, comme l'a démontré cette expérience artistique avec eux.

Dès le départ, notre défi dans le village, c'était l'intégration, et même l'immersion. Être à Kiloville, être avec la population, la comprendre, devenir comme un des leurs et puis essayer de recueillir d'eux des récits par rapport à leur existence, et tout ce qui se passe. Mais l'intégration n'était pas facile. Quand ils nous ont vu arriver, mon assistant Eddy Mayaya et moi, ils ont pensé qu'on était de TFM et que, une fois de plus, les photos et films seraient pris pour montrer au monde comment ils sont misérables, montrer la précarité dans laquelle ils vivent.

Nous avons donc développé une approche de proximité. Nous sommes allés de porte à porte, en toute modestie et avec beaucoup de tact. Chez celui qui boit du *munkoyo*, la boisson locale, on boit avec lui, s'ils mangent des petites souris, on mange avec eux, c'est comme ça qu'on a essayé de créer une confiance avec la population et finalement, ils nous ont acceptés. Puis, les enfants de Kiloville nous ont beaucoup aidés. Avec le projecteur, on montrait des petits films la nuit, ça leur faisait plaisir, et en journée, ils nous accompagnaient et nous montraient tout ce qu'on avait besoin de voir. À Kiloville, il y a deux camps : ceux qui se sont résignés à accepter les conditions de l'entreprise TFM et ceux qui continuent à revendiquer. Et comme on dit diviser pour mieux régner, en effet, ils sont divisés entre eux et, du coup, ils ont beaucoup de mal à trouver une solution pour sortir de l'impasse dans laquelle ils se trouvent. Et donc quand on entre et pose des questions objectives, vous voyez que ceux qui revendiquent n'ont pas tort mais n'ont pas les outils qui peuvent faire en sorte que leurs réclamations et revendications

soient vraiment prises en compte. Ils crient dans le vide, leurs revendications n'arrivent pas à Phoenix, le siège de TFM aux États-Unis, ils vont vers le service social local mais leurs messages sont-ils transmis aux véritables décideurs ?

L'autre camp est celui des pacifistes, on sent qu'ils sont dans une position privilégiée. Mais quand on les met devant la caméra pour qu'ils parlent, ils changent en appuyant les propos des revendicateurs. Et hors caméra, ils disent autre chose. Par exemple, quand on parle des titres de jouissance des maisons qu'on leur a délivrés au lieu des livrets parcellaires, ils disent que ce n'est pas juste, que les titres de jouissance ne sont pas justes. Mais quand on enlève la caméra ils disent : « Non, on rêve. On rêve parce que les documents qu'on a, c'est tout ce qu'on peut avoir, TFM a le droit de faire tout ça parce que l'État leur a donné le pouvoir. Notre propre loi dit que le droit minier prime sur les droits cadastraux, et donc on ne peut rien faire, c'est le droit minier congolais lui-même qui donne le pouvoir à TFM qui peut décider comme il veut parce que ce sont ses concessions. »

D'après certains habitants du village, notre passage là-bas a permis que les deux camps se remettent ensemble. On a mangé à la même table avec Jean-Claude Katumba Lzeni, le chef des revendicateurs, et Papa Kyoni, le pacifiste, le jour où l'on se préparait pour la projection de mon film *Inchi Yetu* en swahili, *Mon Pays*, qui parle d'expropriation de terrain en utilisant la métaphore d'une école qui est vendue pour y construire une usine.

Jean-Claude a un profil très intéressant. Il était venu à Mulumbu comme acheteur de haricots, et il se disait que c'était bien d'y rester. La délocalisation est arrivée et il s'est déplacé avec tout le monde. Infirmier de formation, il a vu le coût de la vie et il s'est mis aussi à la couture. Une telle personne est une richesse dans le langage documentaire. Chaque semaine, il quitte Kiloville, il va dans la forêt vers les autres délocalisés qui se sont déplacés encore plus loin pour aller vivre dans un état vraiment naturel. Là, il est en même temps couturier du village, médecin parce qu'il traite des maladies, et pharmacien vu qu'il vend des médicaments. Il a une maison là-bas qui sert de pharmacie, et c'est aussi une maison de couture où les gens viennent confectionner leurs vêtements. Et de l'autre côté, il perfuse les gens dans la même maison. Quand il n'y a pas d'argent, il fait du troc, les gens lui donnent des arachides, du maïs en échange de ses services. Il a deux femmes et dix enfants. Dans la cité de Fungurume, la vie coûte cher, surtout pour ceux qui vivent aux dépens du marché : les prix des aliments sont presque ceux de Lubumbashi.
C'est parce que les gens qui travaillent à TFM ont beaucoup d'argent, les gens qui viennent de ces villages ou de Kiloville vont acheter le savon, le sucre, de l'huile et tous les produits de première nécessité là, au même endroit et au même prix que ceux qui ont de bons salaires à TFM. Jean-Claude, lui, a réfléchi autrement : il va vers la brousse, il échange ses services contre le maïs, etc. Donc j'ai trouvé que sa démarche était très intéressante, j'ai filmé quelques petits évènements, des petites choses. Le scénario se construit pêle-mêle mais l'idée est qu'on est à Kiloville. C'est un peu du cinéma direct, on ne va pas vraiment dans des interviews, mais on suit des personnes comme Jean-Claude, qui se débrouillent et qui ne s'en sortent pas trop mal.

Puis les portraits interagissent entre eux. Par exemple, on part de Kiloville, on voit le tradipraticien (qui est porte-parole de leur groupe de revendication) qui fait un message à Jean-Claude lui demandant de revenir du village vers Kiloville parce qu'il y a des visiteurs et qu'il faut préparer une projection. Entre-temps, on passe et on filme la vie de Jean-Claude dans ses tâches quotidiennes, on va créer des ramifications vers les activités sur place. Par exemple, on voit des femmes qui se battent pour avoir de l'eau, il y a une gestionnaire du puits d'eau qui est la femme de Papa Kyoni. J'ai aussi filmé un jugement entre deux femmes qui se sont querellées. Chaque personnage va me donner des liens vers un autre personnage, jusqu'à arriver à

vraiment découvrir un peu la vie de la cité dans son ensemble, ce qui donne un portrait général de Kiloville. Un des personnages qui m'a marqué est une femme, venue de Kisangani pour faire le commerce de haricots. Elle avait un grand bar à Mulumbu, et à cause du déplacement, elle a perdu ce bar qui était sa raison de vivre.

Dans cette nouvelle cité, elle ne se retrouvait pas, et donc elle boit beaucoup, elle est devenue dépressive. Un peu folle, selon les habitants. En fait, nous habitions dans sa maison, Papa Kyoni avait organisé cette location pour qu'elle gagne un peu d'argent, et pendant ce temps, elle habitait dans un autre village. Mais quand elle a su que nous étions en train de faire des films et des portraits, elle est revenue pour être filmée elle aussi. Elle passe un peu pour une folle, mais quand tout le monde l'a vue sur grand écran dans une des projections que nous avons organisées au village, tout le monde était joyeux, et c'était comme si on lui redonnait de la fierté. C'est un peu comme cela que je vois ces portraits, comme des miroirs qui redonnent leur fierté aux habitants de Kiloville.

# Interaction and Public Interface

# Interaction et interface avec le public

# THE PROMISED CITY

**Dorothee Kreutzfeldt,**
artist and Critical Friend for
the project in Cosmo City

> *"The idea was to film in a public space, to do a music video shoot – which is a performance in itself – as a way to engage the place."*
>
> (Conversation with Sello Pesa, Brian Mtembu, Humphrey Maleka, 21 March 2016)

The performance of the film shoot took place on a Saturday morning, 29 August 2015, on a dusty field about the size of a soccer pitch, situated at the beginning of South Africa Drive – Cosmo City's main avenue. Footpaths cross the field and connect the busy main street with the quieter Georgia Crescent, which is part of Extension 0 – a semi-financed and bonded section with single houses, pavement lawns and streets named after American cities or states, symbolically interweaving other places into Cosmo City: Las Vegas, West Virginia, Mississippi. The main footpath on the field runs parallel to South Africa Drive, with Cosmo Christian Centre on the west side and the box-like structure of Cashbuild (a large chain store selling building materials) to the east.

We are on the edge of Cosmo City, in the wealthier section and in walking proximity to the main commercial/retail hub and food franchises with generous parking lots (Shoprite Checkers, KFC), close to Cosmo Mall across Malibongwe Drive, a major urban transport route. The open stretch of land, previously a veld[1] with gum trees and bushes, is presumably earmarked for further development of bonded properties within the formal planning scheme of the township/city.

From here, one has a view of Cosmo City to the east – essentially rows of town houses, with no indication of a distinct centre. On this day, like any other, people cross the field on their way to the shops or other neighbourhoods, taking short cuts via gaps in fences, the greenbelt, smaller pathways or roads, extending the boundaries of the field in this way. Tyre tracks show that roads equally extend into the field. Groups of kids roam about, some on bicycles, using small hills of dumped building rubble as ramps. The field marks a public intersection within the clearly designated infrastructure of the built environment. A vacant taxi rank nearby (next to Cambridge food store opposite Cashbuild) bears testimony to the spatial and internal politics that have upstaged the planned infrastructure[2].

1 An area of grassy land with few trees or shrubs.
2 Since its completion in 2009 and handover in 2011, the taxi rank has been "underutilised" (http://transformsa.co.za/2013/10/under-utilised-r15million-taxi-rank-in-cosmo-city/Under-utilised R15million taxi rank in Cosmo City).

*"We asked ourselves, what is this Cosmo City'? Why did we not hear about it before? What is this Cosmo-ness?"*

(Conversation with Sello Pesa, Brian Mtembu, Humphrey Maleka, 21 March 2016)

A beige Mercedes-Benz with a large South African flag is stationed in the middle of the field, at the crossing of two main footpaths. Nearby, a large umbrella provides shade for some seated performers, waiting their cue. Two cameramen, Humphrey Maleka and Ntsikelelo Ntshingila, take position to film Brian Mtembu, dressed in blue jeans and leopard-print top, and carrying a large American flag along the main footpaths and edge of the field: a solemn, singular procession, visible to traffic along South Africa Drive. Different performers follow: Sello Pesa, dressed formally in a peach shirt and grey pants, faces the cameramen under the umbrella, standing motionless with a small Zimbabwean flag in his hand. Pesa then takes position on a path, holding up several small South African and other African flags[3]. He walks slowly towards the Cosmo Christian Centre, pursued closely by cameraman Maleka. More flag processions follow: Pesa, Douglas Mothemane and Eryn Rosenthal run closely at a steady pace across the field, cameramen at their heels. Later, Pesa, with a small South African flag in hand, proceeds slowly up Georgia Crescent next to Hope Malley in colourful floral dress and high heels, holding a small Zimbabwean flag. Both are led by Brian Mtembu in a Spiderman costume, carrying a large American flag. The group steps aside when cars approach, then take up their slow ceremonial walk[4], again documented by both cameramen. These actions, some taking place simultaneously, do not appear to follow a particular chronology, but are clearly choreographed, with rehearsed roles, movements and configurations. Performers and cameramen often discuss details between actions, interact with passers-by, complete a set of actions, and move on to the next. There is no repetition or apparent improvisation of actions.

*"We were interested in being part of this transitional public space, but not in a manipulative, dramatic way. We did not want to preach or explain; we wanted to avoid the trap of presenting too much, but open something up".*

(Conversation with Sello Pesa, Brian Mtembu, Humphrey Maleka, 21 March 2016)

In the process of the performance, every element, figure and prop – including the Mercedes-Benz, tripod, onlookers, jumping castle, generator, the periphery of the field, hairstyles, and the racial and gender composition of the crew and I – become actors and codes in an operation that lasts about four hours from setup to strike. The Mercedes-Benz as reference to a politician's car or a popular status symbol is obvious. The flags function as signposts, referring to national and international contexts, and point to the spatial layout and social distinctions in Cosmo City and the tensions they create between income groups and the various extensions, such as conflicts between local and foreign nationals amid claims that "there is no xenophobia here"[5]. The cameras are central to the performance: each action is filmed and becomes an image or sequence, mediating a potential narrative for an audience beyond Cosmo City, inherently a

---

3 Including Namibian, Congolese and Kenyan flags.

4 *"We thought of this as a protest walk against the xenophobia we encountered. For example, residents complained about Zimbabweans openly, as if they were new in the country, referring to 'them' as criminals. Eryn Rosenthal was assumed to be our boss from outside Cosmo City because she was white. Ironically, Eryn is from the United States. Race and nationality are quickly stereotyped [along lines of class, power and legitimacy]. We wanted to play off these issues and our own presence as artists ['by passing as locals']..."*
(Conversation with Sello Pesa, Brian Mtembu, Humphrey Maleka, 21 March 2016)

5 See also Cosmo City: *Not Quite New Ground* by Relebine Rirhandzu Myambo. http://www.theconmag.co.za/2014/11/20/cosmo-city-not-quite-new-ground/

kind of promise. "Are you shooting for *Generations*[6]? Can I be an extra?" young bystanders ask. The questions recognise and sanction the technology of the performance, and accept the mythology of the scenario, which takes place on this field in Cosmo City, renders it, makes it visible and known in this way – a participatory ruse or tactic. Apart from a group of youngsters, there is no audience – passers-by stop for a short while, wait for an action to be complete, and then move on. The performance does not attract a consistent public, but enacts the limits of its premise and duration.

> *"You know Autumn Harvest? You will find the cartons of the wine by the rocks... How do kids receive Spiderman – as a powerful comic book hero from America, or a man to be feared? People recognised the 'other Spiderman', the rapist who jumped over high walls. We asked ourselves, how do we deal with a figure like Spiderman in a public space? We didn't want to present a simple story. It's a heavy topic. We wanted to work with what was already there, physically and mentally."*
>
> (Conversation with Sello Pesa, Brian Mtembu, Humphrey Maleka, 21 March 2016)

There is little spoken dialogue. Spiderman and Hope Malley, a resident of Cosmo City, perform a series of poses for the cameramen in the middle of the field. Each pose takes a few seconds, and the sequence is repeated and becomes a theatrical parody of Spiderman and his lady friend, although Malley looks somewhat bored and Spiderman somewhat queer. From here, the pair moves to the Mercedes-Benz, where Spiderman first poses on top of the boot. He then attempts to lift the back of the car, encouraged loudly by his lady friend. He follows this by trying to lift a large rock, again with Malley shouting, "Lift it! You can! You can do it!" The comedy of futility and impotence is documented closely by both cameramen – some onlookers laugh, saying, "Shame, man", and move on. Spiderman finally jumps on top of another rock and begins to shout "Cosmo!" repeatedly towards the field, watched by a group of youngsters.

> *"The jumping castle [in the performance] is connected with the figure of Spiderman and the woman – she becomes the ideal African woman. It speaks to the fantasy model of Cosmo City, of a quality of life. The malls are part of this: they advertise an image of life, a certain kind of blackness. But so many aspirations cannot be achieved by people in their lifetime. The pressure to make it is heavy. You are told to stop being lazy, get an education, be a lawyer, a priest, get married. This doesn't allow for other ways of thinking about life or being, but you want this success, because it represents value. When you go to church, you wear a suit. There are the churches that are 'right', seen to be acceptable; and those that are not, that are called 'evil', that gather in the open greenbelt. These churches belong mainly to Zimbabwean and Nigerian nationals."*
>
> (Conversation with Sello Pesa, Brian Mtembu, Humphrey Maleka, 21 March 2016)

The same youngsters excitedly follow the inflation of the jumping castle, which is accompanied by the blaring sound track of *Ke Vibe*[7], composed by performer Mothemane, who also lives in Cosmo City. First, Malley and Rosenthal take turns jumping, each with great endurance, while Mothemane's track repeats; they are followed by groups of children jumping happily, all of which is filmed. At the same time, Mothemane begins a long rap walk/dance while listening

---

6 *Generations* is a popular South African soap opera that has run since 1994.
7 The song is about partying and having fun in the *kasi* (township).

to an inaudible track on his headphones. He is shadowed by cameraman Maleka and an assistant Ntshingila. Their route meanders down the field, along and across South Africa Drive, weaving between traffic, the traffic island and pavements – a silent rap for the camera. Mothemane's demeanour copies familiar rap poses and gestures, but what is striking is how he and Maleka move with ease, almost blindly, across the busy street and through oncoming traffic. On their return to the field, the castle is being deflated and things are being packed up. The strike constitutes the end to the performance, which feels both mundane and like a withdrawal.

'Ke vibe vibe vibe
Umnandi uphela loxion (ey wena)
Ke vibe vibe vibe
Umnandi ucgwele se loxion
Chisa chisa

Chorus of *Ke Vibe* by Douglas Mothemane[8]

The performance can be read as part of the distinct practice by the artistic team, and in relation to their experiences and interactions (or research) over several months in Cosmo City. This process was characterised by inconsistencies, false starts, rethinking initial plans around production, and encountering more resistance or disinterest than eager participation by residents, which is meaningful. In this way, the performance does not present a conclusive outcome. It does not serve a cohesive narrative, but stages a moment in space and time of pointed images as part of a shoot for film or music video. These images, actions carefully rehearsed by the crew of insiders, outsiders or those partially integrated into Cosmo City, speak to specific and broader realities, claims and imaginaries: the double role of Spiderman as fake hero and real criminal, alleged by residents to be 'Zimbabwean'; the repetitive use of national flags, which conjure the dream of a nation; street names; and the claim of inclusiveness versus contestations of the "right" citizen and the right to belong.

There is trickery and pretence embedded in the "performance" of the film shoot that can be understood as a provocation, as a conscious showing off; of discrepancies between *Ke Vibe* and the open field; the programme of "integrated" communities under the patronage of the city; and its ordinary, fractured landscape, including prejudices, fears, protests and class divisions. The deception or belief of the performance is not complete, however – the cameras did in fact record and footage, albeit unedited, exists. One may imagine that in the recorded material, the actors, passers-by and setting of Cosmo City are restored as legitimate participants and public. But it also anticipates another process, audience and event, or contact zone. Herein lies a demand for the artists to consider if and how to release the film shoot, and what the underlying premise will mobilise in relation to the promised city of Cosmo.

> *"The flag should never be depicted, displayed or flown upside down. Flying a flag upside down is the traditional sign of surrender!"*[9]

---

8 There is vibe/ The fun only ends at the hood/ There is vibe/ The fun is more at the hood/ It's hot, it's hot

9 Brand South Africa, (2003). South African flag guide [online] available at: https://www.brandsouthafrica.com/south-africa-fast-facts/history-facts/flagguide. Accessed 13 Dec. 2015.

# LA VILLE PROMISE

**Dorothee Kreutzfeldt,**
artiste et *Critical Friend*
pour le projet à Cosmo City

*« L'idée était de tourner dans un espace public, de réaliser un clip musical – une performance en soi – de manière à mobiliser l'endroit. »*

(Conversation avec Sello Pesa, Brian Mtembu, Humphrey Maleka, 21/03/2016)

L'action de performer le « tournage cinématographique » s'est déroulée un samedi matin (le 29 août 2015) sur une bande de terre poussiéreuse, un espace représentant environ la superficie d'un terrain de football et situé au début de South Africa Drive, la rue principale de Cosmo City. Des sentiers traversent le terrain et relient la rue principale animée à la rue plus calme de Georgia Crescent, qui fait partie du secteur *Extension 0*, une section comprenant des habitations avec diverses possibilités de financement (subventions partielles, obligations). On y trouve des maisons individuelles, des trottoirs avec pelouse et des rues nommées d'après des villes ou des États américains, intégrant ainsi de manière symbolique d'autres endroits au sein de Cosmo City: Las Vegas, West Virginia (Virginie-Occidentale), Mississippi. Le sentier principal du terrain est parallèle à South Africa Drive, avec le *Cosmo Christian Centre* côté ouest et Cashbuild (un magasin de matériaux de construction) en forme de boîte à l'est. Nous sommes aux abords de Cosmo City, dans la partie où les foyers ont le plus haut revenu, à quelques pas seulement de la zone commerciale principale et des restaurateurs franchisés offrant de vastes parcs de stationnement (Shoprite Checkers, KFC), à proximité du centre commercial Cosmo Mall de l'autre côté de Malibongwe Drive, grande voie de transports urbains. Cette bande de terre ouverte, anciennement un *veld*[1] avec des eucalyptus et des broussailles, est vraisemblablement destinée à accueillir d'autres projets de vente immobilière par obligations dans le cadre du programme d'aménagement officiel de la ville/agglomération. De là, on peut contempler Cosmo City côté est, une vue composée essentiellement de rangées de maisons de ville, le tout sans indication d'un quelconque centre distinct. Ce jour-là, comme tous les autres, les gens traversent le terrain pour rejoindre les magasins et d'autres « quartiers », empruntant des raccourcis grâce à des trous dans les clôtures, la « ceinture verte », de plus petits sentiers ou des routes plus étroites, repoussant ainsi les limites du terrain. Les traces de pneus indiquent que les routes se poursuivent également sur ce terrain. Des groupes d'enfants se promènent, pour certains à vélo, remontant les petites collines formées par les gravats de matériaux de construction abandonnés, comme s'il s'agissait de rampes. Ce terrain représente un carrefour public au sein de l'infrastructure clairement dessinée de l'environnement bâti. Une station de

1 Un terrain herbeux avec quelques arbres ou arbustes.

taxis inoccupée à proximité (près du magasin d'alimentation Cambridge en face de Cashbuild) témoigne des politiques internes et territoriales qui ont éclipsé les infrastructures prévues[2] .

*« On s'est posé la question suivante : que représente Cosmo City ?*
*Pourquoi n'en a-t-on pas entendu parler avant ? Quelle est l'identité de Cosmo City ? »*
(Conversation avec Sello Pesa, Brian Mtembu, Humphrey Maleka, 21/03/2016)

Une Mercedes beige arborant un imposant drapeau de l'Afrique du Sud est garée au milieu du terrain, à l'intersection des deux principaux sentiers. Non loin de là, un grand parapluie offre de l'ombre à quelques artistes assis qui attendent leur tour. Deux cadreurs (Humphrey Maleka et Ntsikelelo Ntshingila) prennent position pour filmer Brian Mtembu. Ce dernier porte un blue-jean et un haut imprimé léopard. Il tient un grand drapeau des États-Unis sur le grand sentier en bordure du terrain : une procession solennelle et singulière qui est visible depuis la route South Africa Drive fréquentée par les véhicules. D'autres artistes entrent en scène : élégamment vêtu, Sello Pesa porte une chemise couleur pêche et un pantalon gris. Il fait face aux cadreurs sous le parapluie. Debout et immobile, il tient un petit drapeau du Zimbabwe. Sello Pesa prend position sur le sentier, tenant plusieurs petits drapeaux aux couleurs de l'Afrique du Sud et d'autres pays africains[3]. Il avance lentement en direction du *Cosmo Christian Centre*, suivi de près par le cadreur Maleka. D'autres processions de drapeaux se déroulent ultérieurement : Pesa, Douglas Mothemane et Eryn Rosenthal courent près les uns des autres à un bon rythme le long de l'axe du terrain, les cadreurs se trouvant juste derrière eux. À un autre moment, Pesa tient un petit drapeau de l'Afrique du Sud et remonte doucement Georgia Crescent aux côtés de Hope Malley vêtue d'une robe à fleurs colorée et portant des hauts talons, un petit drapeau du Zimbabwe dans les mains. Ils sont tous les deux précédés par Brian Mtembu en costume de Spiderman. Il est muni d'un grand drapeau américain. Ils s'écartent à l'approche des véhicules avant de reprendre leur lente marche cérémoniale[4] immortalisée par les deux cadreurs. Ces actions se déroulent simultanément pour certaines, mais ne semblent pas suivre une chronologie précise. Toutefois, elles s'inscrivent clairement dans une chorégraphie où les rôles, mouvements et configurations ont fait l'objet de répétitions. Artistes et cadreurs discutent souvent des détails entre les actions, échangent avec les passants, réalisent une série d'actions et passent à la suivante. Les actions ne sont pas répétées et ne semblent pas improvisées.

*« Nous souhaitions faire partie de cet espace public de transition, mais pas de manière théâtrale ou manipulatrice. Nous ne voulions pas "prêcher" ou expliquer.*
*Nous voulions éviter de tomber dans le piège de "trop en montrer". L'objectif était de permettre une ouverture. »*
(Conversation avec Sello Pesa, Brian Mtembu, Humphrey Maleka, 21/03/2016)

---

2 Depuis son achèvement en 2009 et sa rétrocession en 2011, la station de taxis a été « sous-utilisée ». http://transformsa.co.za/2013/10/under-utilised-r15million-taxi-rank-in-cosmo-city/Une station de taxis estimée à 15 millions de rands est sous-utilisée à Cosmo City.

3 On voit les drapeaux de Namibie, du Congo et du Kenya.

4 *Nous avons envisagé cette vidéo comme une marche de protestation contre la xénophobie que nous avons observée. Par exemple, des résidents se sont plaints ouvertement des Zimbabwéens comme si leur présence était « nouvelle » dans le pays, les qualifiant de criminels. Ils pensaient qu'Eryn Rosenthal était « notre patronne » non originaire de Cosmo en raison de sa couleur de peau (blanche).*
*Fait ironique, Eryn est originaire des États-Unis. Nationalité et race font rapidement l'objet de stéréotypes (comme c'est le cas pour les notions de classe sociale, de pouvoir et de légitimité).*
*Nous voulions jouer sur ces problèmes et notre propre présence en tant qu'artistes (se faisant passer pour des « locaux » )...* (Conversation avec Sello Pesa, Brian Mtembu, Humphrey Maleka, 21/03/2016)

Dans le cadre de la performance artistique, tous les éléments, personnages et accessoires, dont la Mercedes, le trépied, les spectateurs, le château gonflable, le générateur, la périphérie du terrain, les coiffures, la race et le sexe des membres de l'équipe, moi y compris, deviennent des acteurs et des codes dans une « opération » qui dure environ quatre heures entre l'installation et le démontage. La Mercedes est une référence évidente à la voiture du président ou à un symbole populaire représentant le statut.

Les drapeaux servent de panneaux de signalisation, renvoyant à des contextes nationaux et internationaux. Ils soulignent l'aménagement spatial et les distinctions sociales à Cosmo City, tout comme les tensions qui existent entre les groupes de revenus et les secteurs (ou extensions en anglais), ainsi que les conflits qui surviennent entre les locaux et les étrangers tandis que l'on clame que « la xénophobie n'existe pas ici[5] ». Les caméras tiennent un rôle central dans le cadre de la performance. Chaque action est filmée et devient immédiatement une image ou séquence, agissant comme le vecteur d'un récit potentiellement destiné à un public extérieur à Cosmo City – une sorte de promesse inhérente. « Vous tournez des scènes pour « *Generations*[6] » ? Est-ce que je peux être figurant ? », a demandé un jeune spectateur. Les questions admettent et valident les technologies de la performance, acceptant la mythologie du scénario qui se *déroule* sur ce terrain à Cosmo City, lui donnant vie, le rendant visible et connu de cette manière – une ruse ou stratégie participative. À l'exception d'un groupe de jeunes, il n'y a pas de public fixe – les passants s'arrêtent brièvement, attendent la fin d'une action, puis s'en vont. En tant que telle, la performance n'attire pas un public homogène, mais cela permet de définir les limites de la scène et la durée.

> *« Connaissez-vous Autumn Harvest ? Vous trouverez les caisses de vins près des rochers… De quelle manière Spiderman est-il accueilli par les enfants ? Comme un puissant héros américain de bandes dessinées ou comme un homme inspirant la peur ? Les gens ont reconnu "l'autre Spiderman", le violeur qui saute au-dessus de hauts murs. La question suivante s'est posée : comment aborder un personnage tel que Spiderman dans un espace public ? Nous ne voulions pas présenter une simple histoire, c'est un thème fort. Nous voulions exploiter ce qui était déjà présent, physiquement et psychologiquement. »*
>
> (Conversation avec Sello Pesa, Brian Mtembu, Humphrey Maleka, 21/03/2016])

Il y a peu de dialogues. À un moment donné, Spiderman et Hope Malley (résidente de Cosmo City) se mettent en scène dans une série de poses pour les cadreurs au milieu du terrain. Chaque pose dure quelques secondes, la séquence est répétée et devient une parodie théâtrale de « Spiderman et sa bien-aimée », même si Hope Malley semble s'ennuyer et Spiderman paraît légèrement homosexuel. À partir de là, le duo se dirige vers la Mercedes où Spiderman prend d'abord une pose sur le capot du coffre. Puis, il tente de soulever la voiture par l'arrière, sa bien-aimée l'encourageant haut et fort. Ensuite, Spiderman tente de soulever l'un des énormes rochers tandis que Hope Malley continue de l'encourager en s'écriant « Soulève-le, tu peux le faire ! ». Cette comédie sur la futilité et l'impuissance est immortalisée de près par les

---

5 Consultez aussi *Cosmo City: Not Quite New Ground* par Relebone Rirhandzu Myambo. http://www.theconmag.co.za/2014/11/20/cosmo-city-not-quite-new-ground/

6 « Generations » est un feuilleton sud-africain populaire diffusé depuis 1994.

deux cadreurs – certains spectateurs rient, déclarent « Quel dommage » avant de continuer leur chemin. Enfin, Spiderman saute sur un autre rocher et commence à crier bien fort « Cosmo ! » en direction du terrain, sous le regard d'un groupe de jeunes.

> *« Le château gonflable [dans la performance] est relié au personnage de Spiderman et à la jeune femme, celle-ci devient la "femme africaine idéale". Cela renvoie au modèle fantasmé de Cosmo, à une qualité de vie. Les centres commerciaux en font partie, ils font la promotion d'une certaine image de la vie, d'une certaine race noire. Cela dit, les personnes ne sont pas en mesure de concrétiser un grand nombre de leurs ambitions au cours de leur existence. La pression est grande quant à la réussite personnelle. On vous répète: "Arrête d'être paresseux ; fais des études ; deviens avocat, prêtre ou marie-toi." Cela laisse bien peu de place pour réfléchir autrement à la vie ou à soi-même. Mais on aspire à cette réussite car elle est valorisée. Lorsque vous allez à l'église, vous portez un costume: il existe des églises considérées comme de "bonnes églises", elles sont réputées acceptables. Puis il y a celles qui ne le sont pas, qui sont décrites comme "mauvaises", qui se trouvent dans la "ceinture verte" ouverte. Ces églises rassemblent surtout les ressortissants du Zimbabwe et du Niger. »*
>
> (Conversation avec Sello Pesa, Brian Mtembu, Humphrey Maleka, 21/03/2016)

Ces mêmes jeunes suivent avec enthousiasme la mise en place du château gonflable, opération accompagnée d'une bande sonore très forte, *Ke Vibe*[7], un morceau composé par l'artiste Mothemane qui réside également à Cosmo City. D'abord, Hope Malley et Eryn Rosenthal sautent chacune leur tour en faisant preuve d'une grande endurance tandis que le morceau de Mothemane passe en boucle. Puis, elles sont suivies par un groupe de jeunes enfants qui sautent gaiement. Toute l'action est bien sûr filmée. Dans le même temps, Mothemane se lance dans une longue danse/marche façon rap en écoutant une chanson que lui seul peut entendre dans son casque. Tous ces mouvements sont capturés par le cadreur Maleka et l'assistant Ntshingila sur le chemin qui serpente le terrain, le long de South Africa Drive, mais aussi de l'autre côté de cette route, naviguant entre les voitures, des îlots de circulation et les trottoirs – un rap silencieux pour la caméra. L'attitude de Mothemane imite les poses et gestes familiers dans le monde du rap. Cependant, ce qui est frappant, c'est la facilité avec laquelle lui et Maleka se déplacent, presque les yeux fermés, traversant des rues bondées et se frayant un chemin au milieu de la circulation. Retour sur le terrain, le château est en train d'être dégonflé. L'équipe range le matériel – le démontage représente la fin de la performance, ce qui semble une action certes banale mais qui s'apparente à un retrait.

'KE VIBE VIBE VIBE
UMNANDI UPHELA LOXION (EY WENA)
KE VIBE VIBE VIBE
UMNANDI UCGWELE SE LOXION
CHISA CHISA

Refrain de *Ke Vibe* par Douglas Mothemane[8]

---

7 La chanson parle de faire la fête et de s'amuser dans « l'agglomération » de kasi, *township*.

8 il y a de l'ambiance/ l'amusement prend fin uniquement au bled/ il y a de l'ambiance/ on s'amuse plus au bled/ c'est chaud, c'est chaud

Cette performance peut être interprétée comme faisant partie de la pratique particulière de l'équipe artistique ; c'est une mise en scène liée à leur expérience et leurs échanges (ou recherches) pendant leur passage de plusieurs mois à Cosmo City. Ce processus a été marqué par des incohérences, des faux départs, la redéfinition des plans initiaux concernant la production, mais également des obstacles (résistance ou désintérêt des résidents plutôt qu'une forte envie de participer). Tout ceci donne du sens au projet. Ainsi, cette performance ne propose pas de résultats probants. Elle ne contribue pas à un récit cohésif, mais crée un « espace temporel » offrant des images ciblées dans le cadre d'un tournage de film ou de clip musical. Ces images et actions soigneusement répétées par les membres de l'équipe composée de personnes internes, externes et partiellement intégrées à Cosmo City, renvoient à des réalités, des revendications et des imaginaires spécifiques et plus vastes – la double fonction de Spiderman en tant que faux héros et vrai criminel (qui serait Zimbabwéen d'après les résidents), l'usage répété des drapeaux nationaux évoquant le rêve d'une nation, les noms des rues, ainsi que la demande d'intégration par opposition aux contestations relatives au « bon citoyen » et au « droit d'appartenance ».

L'aspect « tromperie » et « faux-semblant » de la *performance* de ce tournage cinématographique peut être interprété comme une provocation et une mise en avant délibérées des contradictions qui existent entre la chanson *Vibe* et ce terrain ouvert, le programme des « communautés intégrées » sous l'égide de la ville (promesses et héros) et son paysage « ordinaire » et fracturé, englobant préjugés, peurs, protestations et divisions sociales. Cependant, le caractère trompeur ou imaginaire de la performance n'est pas total puisque les caméras ont bien enregistré les images, ce contenu existe quoique non monté. On peut penser que les scènes ayant été filmées présentent les acteurs, les passants et le décor de Cosmo comme des « participants » ou un « public » dans toute sa légitimité. Cela anticipe un autre processus, un autre public, un autre événement (ou « zone de contact »). C'est là que réside la demande. Les artistes doivent réfléchir à la manière de diffuser ce « tournage cinématographique » et à ce que mobilisent les prémisses sous-jacentes en lien avec cette « ville promise ».

> « *Le drapeau ne devrait jamais être représenté, affiché ou déployé à l'envers.*
> *Un drapeau qui flotte à l'envers est traditionnellement synonyme de capitulation*[9] *! »*

[9] Brand South Africa, (2003). South African flag guide [enligne] : https://www.brandsouthafrica.com/south-africa-fast-facts/history-facts/flagguide. Accédé le 13 décembre 2015.

# *SOUNDS OF COSMO*

**Alex Wafer** and **Amy Watson,**
artists

The *Sounds of Cosmo* project was conceptualised as an ongoing, research-based experimentation of the relationship between sound and space. Sound constitutes much of how we experience particular spaces by revealing their rhythms, functions and familiarities. During the project's initial research phase, we attempted to document and explore more of the site and situation of Cosmo City through various aural registers. This included documenting local narratives and histories, sometimes through song, as well as recording ambient soundscapes – such as the noises of the market, the sounds of churches in the veld[1] on a Sunday and schoolchildren playing in an empty playground – that are implicated in the constitution and meanings of Cosmo City.

From these initial explorations of the relationship between sound and space, we were reminded of Cosmo City's multiplicity of sounds. Rather than a single "authentic" and representative sound, we were aware that Cosmo City, like any neighbourhood, is a space of many competing voices. We also realised sound's ability to interrupt the neighbourhood's rhythms in terms incorporation, alienation and destabilisation. This encouraged us to work more directly with producing new sounds in space instead of doing field recordings of sounds in particular spaces. Conceptually, this allowed us to think about sound abstractly in terms of reverberation and wavelength that interact within different microspaces.

Research findings indicated varied but strong traditions of song in Cosmo City, with traditional, Christian and popular youth music pervading its soundscape, and songs typically expressing narratives of aspiration and potentiality as well as reflections on the mundanity of everyday life. Song presented an obvious entry point into the production of new sounds, as well as an obvious context for working with a group of young people in different microspaces to produce new ways of engaging with space. Working with Thina Maphangule, a teacher and amateur chorister, we constituted a small, ever shifting, group of young teenagers. This itself was a difficult process and the choir we eventually formed was the third or fourth iteration.

1 An area of grassy land with few trees or shrubs.

We had wanted to involve adults and children, but it became difficult to coordinate times that accommodated daily routines. Initially, much of the sound jointly produced reflected familiar repertoires of popular and Christian music, but working with Malina Swanepoel, a community choir facilitator based at Wits, we began to workshop different sounds and different spaces in Cosmo City – such as school and church spaces, abandoned buildings and open veld – to develop a more experimental repertoire.

We met each Saturday at Oasis, a small NPO based in Cosmo City. Some of the choir members lived close by and would meet us at the space, but others had to be collected in our car. As the group grew in confidence over the weeks and months, this routine became one they anticipated, and they were far more confident to assert themselves during the car ride, from their choice of music on the radio to their instructions to the driver of where to go and who to drop off or collect first. For the first few weeks and months, we used a classroom at Oasis, but as the group became more comfortable with the process, and with Thina and Malina, we were able to move into other spaces. On reflection, these spaces – such as the empty veld or the half-built, abandoned shopping mall – were probably anxious and unknown for schoolgoing teenagers. By the end of first few months, we were all implicated in a routine something like going to church with your parents on a Sunday morning. Although we were all reluctant initially, we fell into a rhythm, and within a few months, even wanted the sessions to carry on for a little longer.

As facilitators, our aim was to eventually develop something that could be aired on the local radio station, Cosmo FM, in the form of a "sound cast" that would celebrate and interrupt the familiar soundscape of Cosmo City. We have been able to produce two short radio documentaries about the choir, however, we were unable to produce the "masterpiece" we imagined would flow seamlessly from workshopping with the choir. What we saw initially as a frustrating failure became, once reflected on, a success for the choir, whose members were at first reluctant to transform what was for them an experimental and playful space into something that required an end product. In addition, what we saw as a failed experiment – the potentiality of sound to remake space – was in fact what the choir had produced, albeit on a much smaller scale than we had considered.

In meeting each week, to sing but also to laugh, share, socialise and escape the circumscribed and routine life of a teenager in a neighbourhood, the choir members challenged our control of the project. They took tentative, not always conscious, ownership of a process that was never clear, and of microspaces often seen as outside of their scope: the car, the abandoned building and the empty veld. While we had hoped to demonstrate that sound can interrupt the regular and routine rhythms of space, we had not realised that in the process of trying to produce such interruption, we had achieved exactly that in collaboration with a group of teenagers.

*Thinawanga Maphangule making field recordings for Sounds of Cosmo. October 2014, Greenbelt, Cosmo City, Johannesburg © Alex Wafer and Amy Watson*

*Thinawanga Maphangule enregistre sur le terrain pour « Sound of Cosmo ». Octobre 2014, Greenbelt, Cosmo City, Johannesburg © Alex Wafer et Amy Watson*

*The choir exploring and experimenting with the acoustics of an abandoned site. August 2015, Extension 0, Cosmo City, Johannesburg © Alex Wafer and Amy Watson*

*La chorale explore et expérimente l'acoustique d'un site abandonné. Août 2015, Extension 0, Cosmo City, Johannesburg © Alex Wafer et Amy Watson*

*A workshop with the Cosmo Choir, led by Malina Swanepoel. August 2015, Extension 0 Cosmo City, Johannesburg © Alex Wafer and Amy Watson*

*Un atelier avec le « Cosmo Choir » dirigé par Malina Swanepoel. Août 2015, Extension 0 Cosmo City, Johannesburg © Alex Wafer et Amy Watson*

# *SOUNDS OF COSMO*

**Alex Wafer** and **Amy Watson,**
artistes

Le projet *Sounds of Cosmo* a été conceptualisé comme une expérimentation permanente de la relation entre le son et l'espace. Le son a beaucoup à voir avec l'expérience que nous avons d'espaces particuliers, révélant ses rythmes, ses fonctions et ses familiarités. Durant la *phase de recherche* initiale du projet, nous avons tenté de documenter et d'explorer le site et la situation de Cosmo City à travers différents registres oraux. Pour ce faire, nous avons documenté des récits et histoires locaux, parfois par le biais de la chanson, et enregistré des paysages sonores ambiants – les bruits du marché, les sons des églises du *veld*[1] le dimanche, des enfants jouant sur un terrain de jeux vide –, qui sont tous impliqués dans la constitution et les significations de Cosmo City.

Ces premières explorations de la relation entre le son et l'espace nous ont rappelé la multiplicité des sons de Cosmo City. Plutôt qu'un son « authentique » et représentatif, nous avons pris conscience que Cosmo City (comme n'importe quel quartier) est un espace de voix multiples et concurrentes. Nous avons aussi découvert qu'un son avait la possibilité d'interrompre les rythmes du quartier – d'incorporer, d'aliéner et de déstabiliser. Ces constatations nous ont incités à travailler plus directement sur la production de nouveaux sons dans l'espace, plutôt que de nous contenter d'enregistrer des sons de l'espace. Conceptuellement, nous avons ainsi pu penser en termes de mécanique abstraite du son : de la réverbération et de la longueur d'ondes qui interagissent dans différents micro-espaces.

La phase de recherche nous a permis de découvrir les diverses mais puissantes traditions de chant dans Cosmo City : la musique traditionnelle, la musique chrétienne et la musique populaire jeune s'insinuent toutes dans le paysage sonore de Cosmo City, exprimant des récits d'aspiration et de potentialité, à côté de réflexions sur la réalité prosaïque de tous les jours. Cela nous a donné un point de départ dans la production de nouveaux sons. Le chant a également constitué un contexte évident pour travailler avec le son et le démultiplier : en travaillant avec un groupe de jeunes dans différents micro-espaces pour produire de nouvelles façons de

1 Un terrain herbeux avec quelques arbres ou arbustes.

s'engager avec l'espace. En travaillant avec Thina Maphangule, enseignante et choriste amateur, nous avons constitué un petit (mais en perpétuelle transformation) groupe d'adolescents. (Ce processus a été ardu et nous ne sommes parvenus à former un chœur qu'au bout de trois ou quatre essais. Nous voulions y inclure des adultes et des enfants, mais il était difficile de programmer des horaires satisfaisant les emplois du temps de tout le monde.) Au début, une bonne partie du son que nous avons produit ensemble reflétait des répertoires familiaux de musique populaire et chrétienne mais, en travaillant avec Malina Swanepoel, animatrice d'un chœur communautaire à l'université de Wits, nous avons commencé à obtenir différents sons et différents espaces dans Cosmo City (à l'intérieur d'écoles et d'églises, dans des bâtiments abandonnés, dans le *veld*) pour développer un répertoire plus expérimental.

Nous nous sommes réunis tous les samedis dans les locaux d'Oasis, une petite asbl implantée à Cosmo City. Certains membres du chœur vivaient à proximité et venaient eux-mêmes nous retrouver au local, alors que nous allions en chercher d'autres en voiture. À mesure que le groupe a gagné en confiance au fil des semaines et des mois, les participants en sont venus à apprécier cette activité bien plus qu'ils ne se l'imaginaient et, prenant confiance, ont appris à s'affirmer, à choisir la musique à la radio, à donner des instructions au chauffeur pour lui indiquer où aller, où les déposer, etc. Au cours des premières semaines et des premiers mois, nous avons utilisé une salle de classe dans les locaux d'Oasis mais, lorsque le groupe est devenu plus à l'aise avec le processus – et avec Thina et Malina –, nous avons pu nous installer dans d'autres espaces qui, à la réflexion, étaient probablement anxiogènes et inconnus pour des adolescents scolarisés : le *veld* désert ou le centre commercial à demi-construit et à l'abandon. À la fin des premiers mois, nous étions tous impliqués dans une routine – un peu comme aller tous les dimanches à l'église avec ses parents. Nous étions tous contre cette idée au départ mais, au final, nous avons tous quitté la séance en regrettant que cela ne dure plus longtemps.

Notre objectif, en tant qu'animateurs, était de créer quelque chose qui pourrait être diffusé sur la station de radio locale, Cosmo FM, sous la forme d'une empreinte sonore célébrant et interrompant à la fois le paysage sonore familier de Cosmo City. Nous avons pu produire deux brefs radio-documentaires sur le chœur, mais ne sommes jamais parvenus à produire l'œuvre sonore qui, dans nos esprits, devait naturellement ressortir de notre travail expérimental avec le chœur. Quoiqu'initialement déçus par cet échec, nous avons ensuite réalisé que cela reflétait en fait le succès du chœur. Les membres du chœur rechignaient eux-mêmes à transformer ce qui était pour eux un espace expérimental et ludique en quelque chose exigeant un produit fini. Ce que nous avions vu comme une expérience ratée – la potentialité du son pour refabriquer l'espace – était en fait ce que le chœur avait produit, même si c'était à bien plus petite échelle que ce que nous avions envisagé. En se réunissant chaque semaine pour chanter, mais aussi pour rire, discuter et échapper à la vie circonscrite et routinière d'un adolescent dans le quartier, les membres du chœur ont mis à mal notre maîtrise du projet. Ils se sont appropriés (sans en avoir toujours conscience) un processus qui n'a jamais été clair et des (micro-)espaces qu'ils considéraient souvent hors de leur portée : la voiture, le bâtiment abandonné, le *greenbelt* désert. Alors que nous voulions démontrer que le son peut interrompre les rythmes réguliers et routiniers de l'espace, nous n'avions pas compris que, dans le processus visant la production d'une interruption, nous étions arrivés au même résultat en collaboration avec un groupe d'adolescents.

# *PROMISED LAND*

**Ntsoana Contemporary Dance Theatre,**
artists

We began this project by looking at xenophobia in Cosmo City and how it affects individuals and the community at large. As our research progressed, we found no perceivable or particular expressions of xenophobia so we considered looking into the complexities of the area to identify hidden communities within Cosmo City. It became clear that spatial separation and outward perceptions did indeed affect integration between people from different areas (extensions). During its course, our project morphed and became entirely process-based, existing in multiple elements of conversation, interaction, performance, and the ordinary and the absurd. This text highlights some parts of this process.

Through our research, we identified various images/metaphors to use in the work such as "Spiderman", which has several different meanings. In the Marvel comic books, Spiderman is a superhero, a saviour, and a protector of women and children; yet in Cosmo City, the opposite is true as a serial rapist and thief has been dubbed "Spiderman" by the community. He was given the name because police and community members found it difficult to catch him, as he scaled high walls from one house to another.

A significant element of our practice as a collaborative has been to configure space by drawing attention to the manner in which one is able to participate in public while being unaware of the performativity of that public. We would do so by staging performances to expose the unseen activities of an area. Every space presents its own challenge, with each having its own set of rules and, as a consequence, how we relate to our work constantly needs to evolve. We approached Cosmo City with no preconceived notions other than to explore xenophobic responses, and that the area we were in would shape the outcome of the work. We made regular trips to Cosmo City. Each day differed depending on things such as the weather, current events impacting the broader community, people's energy levels, time patterns and who was accompanying us. We found that having a racially mixed group was either advantageous or disadvantageous, depending on the situation.

Much time and energy was put into negotiations with various people we hoped to work with, but these meetings were not always successful. At first, negotiations went well when only the core team was involved, but when we were joined by a white person, demands increased as perceptions changed. The assumption was that the white person was the boss. Interesting to

note was that Cosmo City is an integrated, cosmopolitan community but the people living there still regard black people as employees or subservient. This could be attributed to an apartheid mind-set/indoctrination, or simply because they assume white people have more money. This presented a challenge to our work in the area. We wanted to use the Multipurpose Complex as a central point for the project but this presented another challenge as management seemed to cater less for recreational and community activities than for paying customers. In addition, there was a lot of bureaucracy involved, making it very difficult to get permission to access the space and we were sent from one office to another to try and get permissions. On one particular day, we explored filming a music video in the parking lot but were stopped by security guards who said we did not have permission to film there. On another occasion, as part of our process we tried to install a gazebo and connect it to a mobile clinic. This was also stopped and we were told we needed to apply for permission.

Negotiating and finding common ground was difficult as community members are proud of where they come from and wanted us to see Cosmo City from their perspective and at times tried to further their personal agendas. Our process for this project was to spend time driving around and walking to observe Cosmo City from an outsider's perspective. We sought to study the area as a whole to understand the way it has been constructed and the impact this has had on social structures. We studied the rhythms and sounds, and interacted with as many people from different backgrounds as possible. We found various groups of people surreptitiously making use of areas and were fortunate enough to interview them.

There were various groups of people with whom we were interested in working. As our research progressed, we were able to identify which ideas and participants would best fit the work. The greatest lesson from this project was the necessity to be flexible and realise that when dealing with people on a part-time basis, anything is possible. We visited Cosmo City regularly, beginning with three days a week, building up to an intensive month-long period. After this lengthy process of observation, we identified the open space between the Cosmo Christian Centre and building supplies retailer Cashbuild as having the ideal rhythm for our presentation. Through this process, we realised that an intense, dedicated two-month period may have heightened our presence and led to greater productivity.

*Key people involved in the project:*
*Sello Pesa, Brian Mtembu, Humphrey Maleka, Phashe Magagane, Douglas Mothemane, Hope Malley, Eryn Rosenthal and Ntsikelelo Ntshingila*

*A cameraman filming part of the rehearsals to understand the presence of the camera in the public spaces in which the final event was set to take place. October 2014, Green Belt, Cosmo City, Johannesburg © Ntsoana, Humphrey Maleka*

*Un cameraman filme une partie de la répétition pour habituer les participants à la présence de la caméra dans les lieux publics où aura lieu l'événement final. Octobre 2014, Green Belt, Cosmo City, Johannesburg © Ntsoana, Humphrey Maleka*

*Ntsoana Contemporary Dance Theatre meeting with residents in Tennessee Park. October 2014, Extension 0, Cosmo City, Johannesburg © Ntsoana, Humphrey Maleka*

*Une rencontre entre Ntsoana et les habitants à Tennessee Park. Octobre 2014, Extension 0, Cosmo City, Johannesburg © Ntsoana, Humphrey Maleka*

*Promised Land. September 2015, Extension 0, Cosmo City, Johannesburg © VANSA*

*Promised Land. Septembre 2015, Extension 0, Cosmo City, Johannesburg © VANSA*

# *PROMISED LAND*

**Ntsoana Contemporary Dance Theatre,**
artistes

Nous avons commencé le projet en enquêtant sur la xénophobie, le but étant de voir comment elle affecte les gens et la communauté. En progressant dans notre processus de recherche, nous nous sommes rendu compte qu'il ne semblait pas y avoir d'expression perceptible de la xénophobie ; nous avons donc entrepris d'explorer en profondeur les complexités du sujet et avons tenté d'identifier des communautés cachées au sein de Cosmo City. Il était évident que la séparation spatiale et les perceptions extérieures nuisaient à l'intégration des gens de différents secteurs. Notre projet a globalement évolué et a été entièrement fondé sur le processus existant dans ses multiples éléments de conversation, d'interaction, de performance, entre l'ordinaire et l'absurde. Ce texte décrit juste certaines parties de ce processus.

Lors de nos recherches, nous avons identifié diverses images/métaphores à employer dans nos travaux, comme « Spiderman », qui a plusieurs significations : c'est un super héros, le sauveur et le protecteur des femmes et des enfants. Or, dans le contexte de Cosmo City, c'est tout le contraire : un violeur en série et un voleur a été surnommé « Spiderman » par la communauté car, comme il pouvait sauter par-dessus les murs d'une maison à l'autre, la police et la communauté avaient beaucoup de mal à l'attraper. En temps que collectif, un élément important de notre pratique a consisté à configurer l'espace en attirant l'attention sur la manière dont on est apte à participer en public sans rien savoir de la performativité de ce public. Il faudrait ainsi organiser une performance pour exposer les activités non vues d'un espace. Chaque espace présente ses propres défis : chacun a ses propres règles, de sorte que notre relation à notre travail doit constamment évoluer. Nous sommes venus à Cosmo City sans idées préconçues, avec seulement l'intention de questionner des réponses xénophobes, en sachant que l'espace où nous nous trouvions allait façonner les résultats de notre travail.

Nous nous sommes régulièrement rendus à Cosmo City. Chaque jour était différent, selon les variables – la météo, les événements survenant dans la communauté, l'énergie des gens, l'heure du jour, nos accompagnateurs, etc. Nous nous sommes rendu compte que le fait d'avoir un groupe racialement mixte pouvait être tantôt un avantage, tantôt un inconvénient, en fonction de la situation. Nous avons passé beaucoup de temps et déployé des efforts intenses pour négocier avec les différentes personnes avec lesquelles nous espérions travailler dans la pièce. Ces réunions n'ont pas toujours été fructueuses. Au début, les négociations allaient bon train, lorsqu'il n'y avait que nous. Mais, par la suite, une personne blanche nous a

rejoints et, comme les perceptions ont changé, les demandes se sont multipliées. Tous sont partis du principe que la personne blanche était le chef, et non pas nous. Il est intéressant de noter qu'il s'agit d'une communauté cosmopolite, parfaitement intégrée ; or, les gens qui y vivent considèrent toujours les Noirs comme des employés. Cela peut être le résultat de l'apartheid /de l'endoctrinement, ou peut-être supposent-ils simplement que les Blancs ont plus d'argent. Ce sont là quelques-unes des difficultés auxquelles se heurte un travail de la sorte. Nous voulions utiliser le complexe polyvalent comme point central du projet, mais cela s'est révélé compliqué, car la direction du complexe semblait plus soucieuse de faire payer les clients que d'organiser des activités de loisirs pour la communauté. Il y avait beaucoup de bureaucratie et il est devenu très compliqué d'accéder à l'espace – on nous envoyait d'un bureau à l'autre pour demander des autorisations. Un jour, alors que nous étions en train de tourner une vidéo musicale, des gardiens de la sécurité se sont arrêtés et nous ont dit que nous n'avions pas la permission de filmer. Un autre jour, dans le cadre de notre processus, alors que nous essayions d'installer une tonnelle et de la relier à une clinique mobile, des gardiens nous ont encore arrêtés en nous disant que nous avions besoin d'une permission pour continuer.

Il a parfois été difficile de négocier et de trouver un terrain d'entente. Les gens de la communauté sont tellement fiers de leurs origines qu'ils veulent nous faire voir Cosmo City de leur point de vue et certains ont même essayé d'orienter le projet selon leurs intérêts.

Notre processus pour ce projet a consisté à passer du temps à circuler dans la communauté, en observant et en marchant, de façon à voir Cosmo City avec un œil étranger. Nous avons cherché à étudier Cosmo City comme un tout pour comprendre la façon dont elle avait été construite et l'impact que cela avait eu sur les structures sociales. Nous avons étudié les rythmes et les sons et avons interagi avec le plus de personnes différentes possibles. Nous avons trouvé plusieurs groupes de personnes utilisant clandestinement des espaces et avons eu la chance de pouvoir nous entretenir avec elles.

Il y avait plusieurs groupes de personnes et d'idées qui nous intéressaient pour travailler. À mesure que le processus de recherche a progressé, nous avons pu identifier les idées et les participants convenant le mieux au travail. La chose la plus importante que nous ayons apprise de ce projet est qu'il faut être flexible – quand on a affaire à des gens à temps partiel, tout est possible.

Nous sommes venus régulièrement à Cosmo City, d'abord trois jours par semaine, ensuite pour des séances plus régulières pendant un mois. Après ce long processus d'observation et d'interrogation des espaces, nous avons estimé que l'espace ouvert entre Oasis et Cashbuild présentait le rythme idéal pour notre présentation. Grâce à ce processus, nous avons compris qu'un séjour intensif de deux mois à Cosmo City aurait pu optimiser notre présence et aurait été plus productif.

*Les personnes impliquées dans ce projet sont, notamment :*
*Sello Pesa, Brian Mtembu, Humphrey Maleka, Phashe Magagane, Douglas Mothemane, Hope Malley, Eryn Rosenthal et Ntsikelelo Ntshingila.*

# Participation and Collaboration

# Participation et collaboration

# CHANGING DUTY INTO ACTIVISM: COLLABORATIVE PRACTICES IN THE ARTISTIC PROCESS OF AGXON

**Sari Middernacht,**
museologist and exhibition maker

In 2012, artist Agathon Kakusa (aka Agxon) became the traditional chief of the Tumpa people in the Tabwa region, which is located on the shore of Lake Tanganyika in a remote area in the eastern part of Katanga in the Democratic Republic of the Congo (DRC). As chief, his full name is Tumpa Agathon Kakusa Mapemba wa Nduba Mwine Musenga Kyuma kya Mukanka[1]. Born in 1961 in Lubumbashi, he lived and worked in Kinshasa, where his international career was about to take off, but was interrupted by the demands of becoming a chief. Once in Mulunguzi, the main village of the Tumpa territory 20km south of the city of Moba and only accessible by foot or boat, he first concentrated fully on his new responsibilities as chief but continued his artistic production discreetly in this region, completely away from any artistic "scene" (no exhibition spaces, institutions or art audiences in the classic sense). His studio is part of his spiritual chief's house.

Since then, Agxon has been developing a sculpture series entitled *Misambwa*, which is in line with his former work of abstraction and portraiture. An important part of his artistic process is walking to gather material for his compositions. In Kinshasa, he made the powerful minimalistic portraits for the series Faciès out of iron leftovers. In Mulunguzi, his material is the black sand and pebbles he encounters on the beach of Lake Tanganyika. Apart from knowing him as their chief, Tumpa community members get to know Agxon the artist as well. He exhibited the series for the first time in November 2015 as part of Revolution Room. The exhibition,

1 Mapemba wa Nduba Mwine Musenga Kyume kya Mukanka" is Tabwa for "White Kaolin on Nduba, Owner of the Shore, Strong as Stainless Steel". The first part of the name refers to the first chief Nduba, whose cruel acts Agxon aims to redress ritually through the healing qualities of white kaolin.

which was housed at the secondary school in Mulunguzi, was probably the first event of its kind in the village. Agxon curated his own work and collaborated with the school prefect to set up a public programme around the exhibition.

In the Tabwa language, the word *"misambwa"* means "spirits of deceased, good people commemorated by an individual or by the community". These misambwa must be distinguished from "minkisi" – sculptures representing the power of the "nganga" (late chiefs).

Before becoming chief, Agxon was not concerned much with the spiritual world. He was raised in the city and was more interested in the literature he found on his father's bookshelf: Greek philosophy, enlightenment and symbolism. Now that he is endowed with those spiritual and surreal concepts, his interests remain, just as before becoming chief, embedded in the complex, post-independence history of the DRC. His misambwa recall people he sees as an inspiration for him and his community: "Oncle Paul" (Uncle Paul), "Mwana Luse" (The Merciful Man, referring to a Belgian priest, one of the few colonialists who received a positive nickname from local people), "Margot", "Le Tirailleur Sénégalais" (The Senegalese Skirmisher), "Léopold Sédar Senghor", "Grise Mine" (Sad Face), "Loboko Mawa" (Pitying Hand), "Liloba" (Spoken Words) and "Don King". Agxon shows a contemporary interpretation of misambwa. Uncle Paul and Margot are people he has known personally, while the others are metaphorical characters or historical figures, such as the Senegalese president or the flamboyant boxing promotor of the famed Rumble in the Jungle fight between Muhammad Ali and George Foreman in Kinshasa. This interpretation of misambwa, which he translates into his art, is heavily interlinked with his responsibility as a chief. He wants to recreate a genealogy of inspiring ancestors to give the community the opportunity to reappropriate the histories and memories that were deformed by the violence of the colonial system[2].

One of the central starting points of Revolution Room was the encouragement of participation and the use of collaboration as ways for artists to contribute to the development of projects that are informed and shaped by the needs and interests of citizens. In this way, the project aimed to challenge the top-down model generally adopted in South Africa and the DRC when dealing with public art projects. For some of the commissioned artists, who were foreign to the places they worked in for the project, there was a need to be fully immersed in the community, which resulted in a need to create "intersubjective space". This rendering of a social site, where artistic action takes place, created a platform for strengthening social bonds for interaction and dialogue more than creating works of art that can be reflected on because of their aesthetic or conceptual qualities. For some of the participating artists, questions were raised as to how to go about materialising the relationships that formed when frequenting a place. Is there a need to get to an outcome (to "do something"), or is the process the most important value of such an initiative? In this way, such socially engaged participatory art becomes increasingly difficult to be judged as the process seems to take on more importance than the outcome. Art historian and critic Claire Bishop points out that it is problematic when authorial status is reduced by means of the conceptual gesture of "allowing participants to speak through him or her". For Bishop, it is alarming if artists are appreciated because of their authorial renunciation. According to her, production emerging from collaborative practice by artists has to remain discussed, analysed and compared as art. But, as she notes, there seems

2 Sari Middernacht interview with Agxon in Moba and Mulunguzi, January 2015, and in Lubumbashi, October 2015.

to be a lack of criteria to do this, and wonders if there could be common ground between nonbelievers (aestheticists) and believers (activists)[3].

How can we bring these observations to the unusual case of Agxon? As a chief, Agxon isn't only part of the community, but is its political voice as well as spiritual mediator. He is, in a certain way, the community. Moreover, his community is located in a region with no habitual "art scene" or infrastructure. To what extent can Agxon's art practice be considered collaborative? How pertinent is it to bring international debates on art practice into an "offbeat" space?

Agxon is a lonely producer, working in his sacred house, the only place where he finds peace and is left alone. Sometimes he produces work with members of the community, collecting pebbles and interpreting them together. His notion of misambwa is very much driven by his motivation to relate with his community. Nevertheless, the social interactions with the community when producing are few and seem more coincidental than him actively searching for collaboration. But as he lives in and with the community, the conceptual production site grew out of this cohabitation with the community, although not experienced as an interactional space of production. Agxon's concept of misambwa is stimulated, negotiated and given form by his community, something he describes as a "process of osmosis"[4].

For the development of the exhibition, Agxon invited his community to participate actively. This constituted his presentation of *Misambwa* to his community, a pivotal moment that could be a new point of departure for the series. Working with the school prefect, he wanted to develop public engagement and challenge the audience in their reflections on the notions of misambwa. Does this suggest an act of collaborative knowledge production? His approach certainly intended to open a discursive space where people interact on personal notions and on identity.

Much of the intentions of collaborative practice between artists and communities emerge from a concern with stimulating social contact and critical reflection on society. Direct communication and exchange must be injected again into society. Agxon's community doesn't need art to socialise and they are not waiting for art to happen. According to Agxon, this sparks new ideas about art for his community, because art can inspire fresh perspectives on society and life. This is central to Agxon's work, as he no longer considers his art as "art for art" (l'art pour l'art), the way he considered it before becoming chief, owing to the social dimension becoming central in *Misambwa.* When considered this way, Agxon does succeed in joining the aesthetic with activism.

3 Bishop, C. (2005) *The Social Turn: Collaboration and its Discontents.* Artforum, 44 (6).
4 Sari Middernacht interview with Agxon in Lubumbashi, October 2015.

# UNE RESPONSABILITÉ DEVIENT ACTIVISME : PRATIQUES COLLABORATIVES DANS LE PROCESSUS ARTISTIQUE D'AGXON

**Sari Middernacht,**
muséologue et conceptrice d'expositions

Agxon, de son vrai nom Agathon Kakusa, a été intronisé en 2012 chef traditionnel de Tumpa dans la région des Tabwa, une communauté située dans une contrée reculée à l'est du Katanga, en République démocratique du Congo, sur les rives du lac Tanganyika. Son nom complet de chef est Tumpa Agathon Kakusa Mapemba wa Nduba Mwine Musenga Kyuma kya Mukanka[1]. Né en 1961 à Lubumbashi, il a vécu et travaillé à Kinshasa, où sa carrière internationale, qui était sur le point de démarrer, a été subitement interrompue lorsqu'il a été nommé chef. Une fois à Mulunguzi, le principal village du territoire de Tumpa, à 20 km au sud de la ville de Moba, accessible uniquement à pied ou en bateau, il s'est d'abord concentré sur ses nouvelles responsabilités, mais a discrètement poursuivi sa production artistique dans sa nouvelle région, loin de la scène artistique (aucun lieu d'exposition, aucune institution, ni aucun public artistique au sens classique du terme). Son atelier d'artiste fait partie de sa résidence de chef spirituel. La série de sculptures « Misambwa », à laquelle il travaille depuis lors, est dans la lignée de ses anciens travaux d'abstraction et de portraiture. Une part importante de son processus artistique consiste à marcher, à aller se promener pour rassembler les éléments de ses compositions artistiques. À Kinshasa, il a réalisé les portraits expressifs et minimalistes de la série « Faciès » à partir de fils de fer. À Mulunguzi, ses matériaux sont le sable noir et les galets aux teintes de rose, de gris bleuté et de jaune qu'il trouve sur les plages du lac Tanganyika.

Rapidement, la communauté de Tumpa en vient à reconnaître Agxon comme un artiste, et non plus seulement comme son chef. Dans le contexte du projet Revolution Room,

1 Mapemba wa Nduba Mwine Musenga Kyume kya Mukanka signifie en tawba « Kaolin blanc sur Nduba, propriétaire de la plage, fer inoxydable ». La première partie fait référence au premier chef, Nduba, dont les actes cruels seraient guéris par Agxon grâce à une onction de kaolin blanc.

il expose pour la première fois sa série d'œuvres en novembre 2015 dans l'école secondaire de Mulunguzi. L'exposition a probablement été la toute première manifestation de ce genre dans le village. Agxon a été le commissaire de ses propres œuvres et a collaboré avec le préfet de l'école pour concevoir un programme public autour de l'exposition.

Dans la langue des Tabwa, *misambwa* désigne les esprits des morts, célébrés par un individu ou par la communauté ; les « mânes » sont ce qui pourrait s'en rapprocher le plus dans la culture occidentale. Ils doivent être distingués des *minkisi*, ces sculptures représentant la puissance des nganga ou des anciens chefs. Avant de devenir chef, le monde spirituel ne passionnait pas particulièrement Agxon. Ayant été élevé en ville, il s'intéressait davantage à la littérature, notamment aux livres que recélait la bibliothèque de son père : philosophie grecque, siècle des Lumières et symbolisme. Aujourd'hui, il est totalement imprégné des concepts spirituels et surréalistes, mais ses motivations demeurent imbriquées dans l'histoire complexe du Congo d'après l'indépendance, comme avant qu'il ne soit nommé chef.

Ses « Misambwa » rappellent les gens qu'il voit comme une inspiration pour lui et sa communauté : « Oncle Paul », « Mwana Luse » (« L'Homme miséricordieux », évoquant un prêtre belge, l'un des rares colons à avoir été doté d'un surnom positif par les autochtones), « Margot », « Le Tirailleur sénégalais », « Léopold Sédar Senghor », « Grise Mine », « Loboko Mawa » (« Main compatissante »), « Liloba » (« Mots parlés ») et « Don King ». Agxon donne une interprétation très contemporaine aux *misambwa* ; Oncle Paul et Margot sont des personnes qu'il a personnellement connues, les autres sont des personnages métaphoriques ou historiques, comme le président sénégalais ou le flamboyant promoteur du combat de boxe « The Rumble in the Jungle[2] ». Cette interprétation des *misambwa*, qu'il traduit dans son art, est étroitement associée à ses responsabilités de chef. Agxon veut recréer une généalogie d'ancêtres inspirants afin de permettre à la communauté de se réapproprier les histoires, les souvenirs et la dignité qui ont été malmenés par la violence du système colonial[3].

L'un des principaux points de départ du projet Revolution Room était la participation et la collaboration – où comment des artistes peuvent contribuer à la conception de projets qui sont informés et façonnés par les besoins et intérêts des citoyens. En ce sens, le but était de revisiter le modèle directif descendant généralement appliqué dans les deux contextes (Afrique du Sud et Congo) dans les projets artistiques publics. Pour certains des artistes engagés, étrangers aux lieux où ils travaillaient pour le projet, la nécessité de s'immerger dans la communauté par une présence physique quasi continue les a conduits à tenter de créer un « espace intersubjectif », faisant du site social, où se déroule l'action artistique, une plateforme pour le renforcement des liens sociaux, pour l'interaction et le dialogue, plutôt que de créer une œuvre d'art donnant à réfléchir pour ses qualités esthétiques ou conceptuelles. Certains des artistes engagés dans le projet se sont demandé comment matérialiser les relations qui se nouent lorsqu'on fréquente un lieu. Faut-il générer un résultat, « faire quelque chose », ou le processus en soi est-il le plus important de cette initiative ? Cet art participatif socialement engagé devient alors difficile à juger, car le processus semble prendre le pas sur le résultat. L'historienne et critique d'art Claire Bishop trouve problématique le statut d'auteur qui, réduit

2 Combat de boxe mémorable entre George Foreman et Mohamed Ali à Kinshasa en 1974.
3 Interview Sari Middernacht avec Agxon à Moba et Mulunguzi, janvier 2015, et à Lubumbashi, octobre 2015.

au minimum, devient un acte conceptuel visant à « laisser les participants parler à travers soi ». Pour Bishop, il est dangereux de laisser les artistes se faire apprécier pour leur renoncement à leur statut d'artiste. D'après elle, la production émanant d'une pratique artistique collaborative a besoin d'être débattue, analysée et comparée en tant qu'art. Or, fait-elle observer, il n'y a pas de critères pour ce faire. Elle se demande s'il n'y a pas, quelque part au milieu, un terrain sur lequel pourraient se rencontrer ceux qui n'y croient pas (portés par l'esthétique) et ceux qui y croient (portés par l'activisme)[4].

Comment rapporter ces observations au cas inhabituel et à la pratique artistique d'Agxon ? En tant que chef, Agxon ne fait pas seulement partie de la communauté, il est aussi la voix de la communauté face au pouvoir politique et son médiateur spirituel avec l'au-delà. De fait, il est la communauté. De plus, sa communauté est située dans une région qui ne possède pas de scènes ou d'infrastructures artistiques. Dans quelle mesure la pratique artistique d'Agxon peut-elle être considérée comme une pratique collaborative ? En quoi est-il pertinent d'importer les débats internationaux sur la pratique artistique dans un coin perdu ?

Agxon est un producteur solitaire ; il travaille dans sa résidence sacrée, le seul lieu au monde où il trouve la paix et la solitude. Il lui arrive parfois de créer avec les membres de sa communauté : ils ramassent des galets et les interprètent ensemble. Sa notion des *misambwa* est fortement alimentée par sa volonté de se mêler à sa communauté. Pourtant, les interactions sociales avec la communauté, lorsqu'il crée, sont rares et paraissent plus fortuites que délibérées. Mais, comme il vit dans et avec la communauté, un site de production conceptuelle a émergé de cette cohabitation, même s'il n'est pas perçu comme un espace interactif de production. L'idée que se fait Agxon des misambwa est stimulée, négociée et concrétisée par sa communauté – ce qu'il décrit comme un « processus d'osmose[5] ».

Agxon a invité la communauté à participer activement à la conception de l'exposition. C'était la première fois qu'il présentait ses « Misambwa » à sa communauté, un moment charnière qui pourrait bien être un nouveau point de départ pour ses travaux. En travaillant avec le préfet de l'école, il voulait susciter un engagement public et faire réfléchir le public sur les notions de misambwa. S'agit-il là d'une action collaborative de production de savoir ? Son approche a certainement cherché à ouvrir un espace discursif, un lieu où les gens interagissent sur des notions personnelles et sur l'idée d'identité.

Bien souvent, les intentions de la pratique collaborative entre les artistes et les communautés procèdent d'une volonté de stimuler les contacts sociaux et les réflexions critiques sur la société. Des communications et échanges directs doivent être réinjectés dans la société. La communauté d'Agxon n'a pas besoin d'art pour créer des liens, elle n'attend pas une exposition pour sociabiliser. Cependant, Agxon est convaincu que cela génère au sein de sa communauté de nouvelles idées, car l'art peut susciter de nouvelles perspectives sur la société et la vie. C'est pour Agxon le principal intérêt de son travail. Il ne fait plus de l'art pour de l'art, comme quand il n'était pas encore chef : la dimension sociale est désormais au cœur de la série « Misambwa ». Ainsi, Agxon parvient à coupler l'esthétique avec l'activisme.

4 Claire Bishop, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, dans Artforum, p. 178-183, 2005, n° 44 (6).

5 Interview Sari Middernacht avec Agxon à Lubumbashi, octobre 2015.

# *MISAMBWA, LES ANCÊTRES COSMOPOLITES*

Agathon Kakusa (Agxon),
artist

I am in a position where I am trying to integrate with my community. I was born in the city, but I was brought to the village and given the position of chief, so there was a lot I needed to learn. I could barely speak the Tabwa language, and people found it difficult to understand me. Even though the chief is stereotyped and viewed in a certain way, I was much more informed than the residents of the village about the history of the region. I had read about it, and what the priests had written about the community, which gave me a view of the community that the villagers themselves no longer had. The relationships I developed with them helped me become someone who came to teach them again about the real culture we had, not only the one the colonists talked about. This helped the community rediscover snippets of their culture that they had lost over time. I helped them discover their identity, and they could adjust it. To a certain extent, Revolution Room afforded me the same space, and provided me with an opportunity to reinterpret my culture. I am revisiting my culture, and at the same time, giving it another dimension. I am creating another connection with my community that goes deeply into the arts by producing the *Misambwa* sculptures.

In Tabwa, "misambwa" means the "spirits of the dead", or "relics". Relics in general are things, objects that belonged to the dead, which we can use to call up those from the world beyond. In the beginning, the *Misambwa* were a replacement of *Facies*, a series of faces made out of wire, which I designed in Kinshasa. Since then, my perception has changed: for me, the misambwa are a connection to my function today and this very rich culture that I have discovered. So, rather than having the *misambwa* as my ancestors in the form of a bracelet or a little object, today the *Misambwa* are portrayed as actual people through the portraits I make. In this way, I added another dimension to the *misambwa*. Instead of using an object to call a person I wish to meet from the world beyond, I bring back the images of the dead who represent something important for me. Sometimes they are real, sometimes they are imagined; I find my ancestors, people I worked or did not work with, and I put all of them in *Misambwa*.

I started with our common ancestor and then I went down the genealogy. I also represent one of the first bishops, Monseigneur Huys. Because the people did not know how to say Huys, they called him Luse, Bwana Luse, which means "the man who has pity". It struck me that they had given him an honourable nickname, so I added him to this chronology. There are the ancestors, then Bwana Luse, who represents colonisation, and then I get to my personal genealogy. This is where I make a small contrast, because Tumpa means "imbecile". The Belgian coloniser gave the Tumpa region to Chief Manda, and today Tumpa hardly has any status. Today, my artistic work also interests my community. In the beginning I was an atypical chief, I had something in me they were not used to seeing. They saw me collecting stones, and through the stones, I discovered my ancestors. They believed in this practice because it is a fetishist, pagan environment. Because my function was to mediate between this world and the world beyond, I was the link between the dead and the living. This was my true function. I created a dynamic with the *Misambwa*. This is something I truly believe in. I started to discover well-known figures through an interaction between what I discovered and what I am. I do not know how to dissociate myself from the object once it truly starts to talk to me. Through it, in a way, people who died are reborn. Also, this is what I find most interesting – I am reproducing the history of the community in relation to my work, my history and my personality.

I did not want the *Misambwa*, which is a Tabwa concept, to stay only in my community. I see in myself what my imagination has developed. In my *Misambwa*, I can find what influenced my imagination, and this is why we can find Léopold Sédar Senghor, for example, among the *Misambwa*. There is a lot that I have discovered through stone, which talks to me repeatedly. I have recently observed that even the people in my community are starting to collect stones to give me so that I can see if they have anything to say. The stones make us think about something already seen or known, something that may be lost, but that remained in the subconscious mind and will thus be reborn. Through stones, I bring dead people back to life. It is a dialogue that I have recreated with the world beyond. In this sense, the exhibition added yet another dimension. We all know the theme of the *misambwa*, because everyone calls out to their ancestors. We would like the exhibition to continue the oral tradition – there should be no written explanations, because people do not know how to read. Moreover, the Bantu concept generally was oral, with no written accounts.

It is a refreshing work. I try to reignite in my community the idea that there is life beyond politics. They need to return to this life to save themselves from the political crisis they find themselves in. I try to discover what I can represent through my work. For me, I was able to live with this community through a profound connection. In the beginning, there was a distance between us, but now, I am able to accept the community in spite of their weaknesses. I encourage them to take up their rightful position, to set aside politics and rebuild a spirit that can give us hope for the future. The *Misambwa* bring about a new form of connection between the community and me, and between us and the world.

*Don King, from the sculpture series Misambwa.*
*January 2015, Mulunguzi, Moba © Waza*

*Don King, sculpture de la série Misambwa.*
*Janvier 2015, Mulunguzi, Moba © Waza*

# *MISAMBWA, LES ANCÊTRES COSMOPOLITES*

Agathon Kakusa (Agxon),
artiste

Je suis dans une fonction où j'essaye de m'intégrer. Je suis né en ville, on m'a ramené au village, et on m'a donné la fonction du chef. Donc j'avais tout à apprendre. Je connais mal la langue tabwa, et les gens aussi avaient des difficultés à m'intercepter, parce que le chef est aussi stéréotypé, on a l'habitude de le voir dans une certaine forme. Mais j'étais beaucoup plus renseigné qu'eux sur l'histoire de la région, je l'ai lue, j'ai lu aussi ce que les prêtres ont écrit sur la communauté, j'avais un regard sur elle qu'elle n'avait plus. Ces rapports ont quand même fait que je suis devenu quelqu'un venu ré-enseigner la vraie culture de chez nous, par rapport à ce qui a été dit par les colons. Cela a permis à la communauté de retrouver des bribes de sa culture qu'elle perdait au fur et à mesure. Je les ai donc aidés à retrouver leur identité par rapport à ce que disaient les colons, ils pouvaient rectifier. Quelque part, c'est ça que vous m'avez aidé à faire avec Revolution Room, faire la relecture de cette culture. Je suis en train de revisiter ma culture et, entre-temps, je suis en train de lui donner une autre dimension. Je crée un autre contact avec ma communauté qui va dans les profondeurs des arts. Le travail que je suis en train de faire, ce sont une série de sculptures que j'appelle « Misambwa ».

En tabwa, *misambwa* veut dire les esprits des morts, ou les reliques. Les reliques, en général, ce sont des choses comme ça, des objets qui ont appartenu aux défunts, grâce auxquels on peut incanter l'au-delà. Au début, les « Misambwa » étaient un remplacement des « Faciès », la série des visages stylisés en fils de fer que je faisais à Kinshasa. Ce n'est plus le cas, les « Misambwa » pour moi, c'est une connexion à ma fonction d'aujourd'hui et à la culture que j'ai rencontrée qui est si riche. Donc plutôt que d'avoir des *misambwa* comme mes ancêtres, qui pouvaient être un bracelet ou un petit truc, aujourd'hui, les « Misambwa », ce sont les personnes elles-mêmes via le portrait que j'en fais. Je donne donc une autre dimension aux misambwa. Plutôt que d'avoir un objet pour incanter l'au-delà, une personne qu'on veut joindre, je retourne des images des défunts qui représentent pour moi quelque chose d'important. Des fois fortuites des fois réelles, je retrouve mes ancêtres, des personnes que j'ai côtoyées ou pas, je les mets tous dans les « Misambwa ».

J'ai commencé par mettre notre ancêtre commun, puis je descends dans la généalogie. Je représente aussi un des premiers évêques, Monseigneur Huys. Comme les gens ne savaient pas dire Huys, ils l'ont appelé *luse*, *bwana luse*, ce qui veut dire l'homme qui a pitié. Ça m'a frappé qu'on lui ait donné un sobriquet honorable. Alors je le mets dans cette chronologie. Il y a les ancêtres, on arrive à *bwana luse* qui représente la colonisation, ensuite je vais sur ma généalogie personnelle. C'est la petite revanche que je fais, parce que Tumpa, ça signifie crétin. Le colonisateur a donné la place de Tumpa à Manda, et Tumpa aujourd'hui n'a quasiment plus de statut.

Aujourd'hui, le travail artistique que je fais intéresse aussi ma communauté. C'est un rapport qui crée l'osmose, parce qu'au départ, je suis un chef atypique, j'ai ramené quelque chose qu'ils n'ont pas l'habitude de voir. On me voit ramasser des pierres, à travers les pierres je retrouve mes ancêtres. Étant donné que c'est un milieu fétichiste, paganiste, eux y croient, parce que dans mes fonctions, je fais le médiateur entre le monde réel et le monde de l'au-delà, je fais la jonction entre les défunts et les vivants, réellement, c'est ça ma fonction. Et avec « Misambwa » je crée une dynamique. Mais ce n'est pas un petit jeu, finalement moi aussi j'y crois, je commence à y retrouver des figures connues, il y a interaction entre ce que je trouve et ce que je suis. Je ne sais plus me dissocier de l'objet, l'objet commence à me parler réellement. L'objet à travers lequel je fais renaître des gens qui sont passés. Et voilà ce qui est le plus intéressant, en réalité, je suis en train de refaire une histoire de la communauté par rapport au travail et l'histoire de ma personnalité. Je n'ai pas voulu que les « Misambwa », qui est un concept tabwa, restent seulement pour ma communauté. Je regarde aussi en ma personne, ce qui a fait évoluer mon imaginaire. Donc dans mes « Misambwa » je peux retrouver ce qui a influencé mon imaginaire à moi ; c'est pour cela que parmi les « Misambwa », il se retrouve par exemple Léopold Sédar Senghor. Il y en a plein que j'ai retrouvés à travers la pierre, qui me reparlent. Et maintenant, j'ai constaté que même les gens de ma communauté commencent à ramasser des pierres à me rapporter, pour voir si ça peut dire quelque chose. Les pierres font penser à quelque chose de déjà vu ou connu, et peut être perdu, mais qui est resté dans le subconscient et qui ainsi renaît. Par les pierres, je remets à la vie des personnes qui sont décédées. C'est pratiquement un dialogue que j'ai recréé avec l'au-delà. L'exposition a donné dans ce sens encore une autre dimension. Tout le monde connaît chez nous le thème des *misambwa*. Parce que tout le monde incante ses ancêtres. Nous voulions rester pour l'exposition dans le concept oral, ne pas mettre des explications écrites, parce que les gens ne savent pas lire. Et en général, selon la conception bantu, tout a été oral, il n'y a jamais eu d'écrits.

C'est un travail réparateur. J'essaie de remettre dans ma communauté l'idée qu'ils ont une vie à eux qui n'est pas attachée à la politique. C'est à ça qu'ils doivent recourir pour se sauver de cette crise politique. Je commence à réaliser ce que je peux représenter avec mon travail. Pour moi, il y a un contact très profond qui s'est créé, ce qui m'a permis de vivre avec cette communauté. Au début, il y avait cet écart entre moi et eux. Mais maintenant, j'accepte cette communauté dans ces faiblesses. Et je participe avec elle pour qu'on puisse remonter dans nos justes hauteurs, qu'on mette un peu de côté la politique pour refaire une âme qui puisse nous donner de l'espoir pour aller vers l'avant. Les « Misambwa » sont donc un nouveau contact entre moi et ma communauté et entre nous et le monde.

# *WANG' THOLA COSMO CITY!*

**Wang' Thola,**
artists

At the outset of this project, our collective's interests rested in exploring how people create, define and name a community though the limits of space/land/culture/home and language. This is something we attempt to outline ourselves in terms of where the parameters/boundaries of a community are, who and what forms it, the roles of community members, and how one plays a part in defining these boundaries through active citizenship.

Wang' Thola is a young collective, having only been working together for 18 months. This project has afforded us the opportunity to learn and develop our own voice, as well as shape our identities and the manner in which we go about our work. We have learnt a considerable amount through navigating our own independent voices into a collective, alongside and in conversation with the residents of Cosmo City.

When the project began in August 2014, our interests were in building relationships and engaging in conversation with the community and patrons of the market, which is located off South Africa Drive, on the corner of Liberia Street, in extensions 2, 4 and 6. The market was important as it gave us the opportunity to begin developing relationships and a place to establish and locate ourselves in this close-knit community. We purchased a red gazebo, which mimicked the existing shelters in the market, and called it our temporary studio space. While in this space under our gazebo, members of the community began approaching us, asking what we were doing and where we came from. During this early stage, we realised our position in the community as visitors and acknowledged that we were going to have to leave at the end of the project.

This made us reflect constantly on our position in relation to the work we would make and our engagements with residents. We were aware that we would need to be respectful and sensitive to existing dynamics within the community, and had the potential to create dialogues through the work we made. From these questions and reflections, we began engaging in many conversations that fed into our work. In return, the stall owners at the market, as well as the patrons, became familiar and comfortable with our presence, which gave us a point of entry into Cosmo City.

Our weekly meetings were focused on "gathering" in terms of observation, listening to stories, finding visual references, starting conversations and conducting interviews, drawing, making zines and buying Coca-Cola and kotas at the local spaza shop. Locating ourselves in this specific space on a weekly basis informed our practice and framed our methodologies. Out of this space, we engaged with a few projects surrounding the area and audience.

A series of text murals, zines, Cosmo City videos and screen-printed T-shirts were produced over a 10-month period. The most engaged audience segment in our process was a group of children between 6 and 13 years. On Saturdays, when we ran most of our workshops, the children seemed to move though the market looking for something to do.

The content generated in these sessions allowed us to gain greater insight into what this specific generation in Cosmo City are affected by. Issues of crime, housing, gangs, popular culture and religion were some of the recurring themes. Our interactions with the children we worked with exposed that there is a need for a neutral and safe space outside of school, church or the home for these kids to spend time and hang out with their friends. The images created during our sessions were focused on home life, family, friends and popular culture. The stories told while drawing or making work created alternative narratives about how these children lived and what they saw or experienced daily. These stories aided our understanding of the complex relationships and politics that existed in this community, which adults were often cautious of sharing with us.

We anticipated that the subject matter of theses outputs would generate further conversations in the community and in our collective, which we would then feed back into our process and current methodologies. However, much of what we produced during our time in Cosmo City made us realise that we only touched the surface in terms of the narratives and subject matter the participants divulged about the community in which they live. Greater investigation and more focused outputs would have allowed us to unpack this material further. During the final phase of the project, we curated and collated these collected texts and images into other outputs – a mural, a continued series of T-shirts and a colouring book, which were given back to the participants of the projects at our last event.

Over the last year, this project has shaped our own identity as a collective in that we have been able to acknowledge our individual strengths and weakness, expectations and commitments. This project was important for us as artists as there are not many projects that look at various methodologies around public art and question what it is. As a collective, we continually reflected on what is deemed "public" and who constituted our public, with the expectation(s) of that public becoming the subject of a constant conversation. We questioned what the expectations of artists and the communities involved were, and the dynamics of these complex roles.

These reflections contributed towards an acknowledgement of our various publics, regardless of the extent of the impact of these presences or participations. Our own presence in Cosmo City was also questioned due the size of the collective. We found that we were our own public, having to engage ourselves as audience members and participants. This developed our thinking and thoughts around participatory practice and public art in this context. Through the Revolution Room project, VANSA offered us the opportunity to question and discuss openly whether these models of public art are relevant in an area such as Cosmo City. The initiatives that were rolled out while working in Cosmo City took place organically, where one result led to another. The project's lengthy research period and open structure supported and aided this collective learning, and the work that was developed led us to question our collective and individual goals within a participatory, collaborative practice. As a collective learning process, this experience has been invaluable towards the development of future projects.

*The collective is Robyn Nesbitt, Sifiso Temba, Sifiso Gumede, Goolam Saber, Lindo Zwane, Lebohang Motaung, Matthews Makgotlho, Llyod Maluleke and Bokang Mankoe.*

*Meeting with Douglas Mothemane at the Multipurpose Complex. November 2014, Extension 2, Cosmo City, Johannesburg © Wang' Thola*

*Rencontre avec Douglas Mothemane au complexe polyvalent. Novembre 2014, Extension 2, Cosmo City, Johannesburg © Wang' Thola*

*A zine workshop with a small group of youth in a marketplace. March 2015, Extension 4, Cosmo City, Johannesburg © Wang' Thola*

*Un atelier de fanzine avec un petit groupe de jeunes au marché. Mars 2015, Extension 4, Cosmo City, Johannesburg © Wang' Thola*

*Where's Home, a mural developed by the collective to engage with the broader public around the market in which they had based themselves. February 2015, Extension 6, Cosmo City, Johannesburg © Wang' Thola*

*Where's Home, une peinture murale produite par le collectif pour interagir avec le grand public du marché où ils sont basés. Février 2015, Extension 6, Cosmo City, Johannesburg © Wang' Thola*

# *WANG' THOLA COSMO CITY!*

**Le collectif Wang' Thola,**
artistes

Au début de ce projet, notre but, en tant que collectif, était de chercher à déterminer comment les gens créent, définissent et nomment une communauté en fonction des limites spatiales, terrestres, culturelles, linguistiques ou des milieux de naissance. C'est quelque chose que nous essayons de définir nous-mêmes – nous sommes les paramètres/frontières d'une communauté, les personnes et éléments qui la constituent, les rôles des membres de la communauté, la façon dont chacun participe à définir ces frontières par une citoyenneté active. Wang' Thola est un jeune collectif. Nous travaillons ensemble depuis maintenant un an et demi. Ce projet nous a permis d'apprendre et de développer notre propre voix, de savoir qui nous sommes et comment nous travaillons. Nous avons énormément appris en explorant nos voix indépendantes au sein d'un collectif, mais également en discutant avec les résidents de Cosmo City.

Quand nous avons démarré le projet en août 2014, notre but était de nouer des relations et d'engager la conversation avec la communauté et les mécènes du marché, à côté de South Africa Drive, à l'angle de Liberia, *Extensions 2/4/6*. Le marché était important et nous avons tôt fait de nouer des relations et de nous implanter dans cette communauté, qui est unie par des liens étroits. Nous avons acheté une tonnelle rouge, à l'image des étals du marché, et en avons fait notre studio temporaire. Alors que nous nous tenions dans cet espace, sous la tonnelle, les membres de la communauté ont commencé à nous approcher, nous demandant ce que nous faisions, d'où nous venions. À ce stade initial, nous avions conscience de notre statut de visiteurs dans la communauté, sachant pertinemment que nous allions partir à la fin du projet. Cela nous a constamment fait réfléchir sur notre position par rapport au travail que nous allions livrer et à nos engagements auprès des résidents. Nous savions que nous allions devoir nous montrer respectueux et sensibles à la dynamique de la communauté et que nous pouvions être critiques en engageant des dialogues par le biais de notre travail. Forts de ces questions et réflexions, nous avons commencé à engager de nombreuses conversations qui sont venues alimenter notre travail. En retour, les propriétaires, les vendeurs et les acheteurs du marché local ont commencé à accepter notre présence et à se sentir à l'aise avec nous, ce qui nous a conféré un point d'entrée dans Cosmo City.

Nos réunions hebdomadaires étaient axées sur la collecte, à savoir des observations,histoires, références visuelles, conversations et entretiens, dessins, la création de magazines et l'achat de coca et de kota[1] à la boutique locale. En nous localisant chaque semaine dans cet espace spécifique, nous avons donné forme à nos pratiques et façonné nos méthodologies. Hors de cet espace, nous avons participé à quelques projets autour de ce domaine et de ce

1 Met à base de pain et de viande de cuisine de rue sud-africaine.

public particulier. De multiples fresques murales, magazines, vidéos de Cosmo City et tee-shirts imprimés ont été créés sur une période de dix mois. Le public qui a le plus participé au processus était un groupe d'enfants âgés de 6 à 13 ans. Le samedi, qui était le jour de la plupart de nos ateliers, les enfants semblaient se déplacer dans le marché à la recherche de quelque chose à faire. Les contenus qui sont ressortis de ces sessions nous ont permis d'avoir une meilleure idée de ce qui touche cette génération spécifique de Cosmo City. La criminalité, le logement, les gangs, la culture populaire et la religion étaient quelques-uns des thèmes qui revenaient sans cesse. Nos interactions avec les enfants avec lesquels nous avons travaillé ont révélé que ces enfants avaient besoin d'un endroit sûr et neutre en dehors de l'école, de l'église ou de leur foyer où passer du temps et s'amuser entre amis. Les images qui ont été créées durant nos sessions évoquaient la vie à la maison, la famille, les amis et la culture populaire. Les histoires racontées pendant les activités de dessin ou de création en disaient beaucoup sur la vie de ces enfants, ce qu'ils voyaient ou vivaient chaque jour. Ces histoires nous ont aidés à comprendre les relations complexes et la structure politique de cette communauté, dont les adultes rechignaient souvent à nous parler, nous voyant comme des éléments extérieurs.

Nous avions imaginé que cette matière susciterait d'autres conversations au sein de la communauté et de notre collectif, que nous pourrions traduire dans notre processus et nos méthodologies. Mais nous avons réalisé qu'une bonne partie de ce que nous avions produit pendant notre séjour à Cosmo City ne faisait qu'effleurer la surface, concernant tout ce que les participants nous avaient dit de la communauté dans laquelle ils vivaient. En poursuivant notre enquête et en resserrant notre axe de travail, nous aurions probablement pu en découvrir davantage sur le sujet. Durant la dernière phase du projet, nous avons réuni et collationné les textes et images réalisés et les avons transformés, livrant une fresque murale, une série de tee-shirts et l'illustration d'un livre, que nous avons donnés aux participants du projet lors de notre dernier événement. Toute l'année dernière, ce projet a façonné notre propre identité en tant que collectif. Nous avons pu reconnaître nos points forts et points faibles individuels, nos attentes et nos engagements. Ce projet a été important pour nous, en tant qu'artistes, car il n'y a pas beaucoup de projets qui explorent ainsi des méthodologies autour de l'art public en cherchant à savoir ce que c'est. En tant que collectif, nous n'avons eu de cesse de réfléchir au caractère public – qui est notre public – et nos attentes vis-à-vis de ce public sont devenues un sujet de conversation permanent. Nous nous sommes interrogés sur les attentes des artistes et des communautés impliquées et sur la dynamique de ces rôles complexes. Ces réflexions nous ont aidés à comprendre nos différents « publics », quel que soit l'impact de leur présence ou participation. Nous nous sommes aussi interrogés sur notre présence même à Cosmo City, en raison de la taille de notre collectif, et sommes arrivés à la conclusion que nous étions notre propre public, obligés de nous engager en tant que public et en tant que participants. Nous avons ainsi acquis un tout nouveau point de vue sur les pratiques participatives et l'art public dans ce contexte. VANSA nous a donné l'occasion, avec le projet Revolution Room, de nous interroger et de discuter ouvertement sur l'efficacité de ces modèles d'art public dans un contexte comme Cosmo City.

Les initiatives mises en œuvre tandis que nous travaillions à Cosmo City se sont déroulées de manière organique, un résultat en entraînant un autre. La longue période de recherche du projet et sa structure ouverte ont favorisé cet apprentissage collectif. Les travaux réalisés nous ont amenés à nous interroger sur nos objectifs collectifs et individuels dans une pratique participative de type collaboratif. Ce processus d'apprentissage collectif s'est révélé précieux pour commencer à concevoir de futurs projets.

*Le collectif est composé de Robyn Nesbitt, Sifiso Temba, Sifiso Gumede, Goolam Saber, Lindo Zwane, Lebohang Motaung, Matthews Makgotlho, Llyod Maluleke et Bokang Mankoe.*

# *MAKING ROOM*

**Talya Lubinsky,**
artist

When VANSA put out an open call for Revolution Room in the form of a digital publication, it included an article criticising existing models of public participatory art practices. In this way, the project positioned itself as not only being critical of these models, but as actively trying to create new ones. This is an ambitious task, but one that, for people invested in this kind of art practice, is worthwhile and necessary. In accepting the offer to participate in the project, I took on these institutional imperatives.From the beginning, I needed a place to go, something to do when I visited Cosmo City. I began by renting a garage space, which had recently been built on an RDP stand in Cosmo City Extension 6. Although this strategy had the potential for interesting interventions, none of the anticipated results materialised.

The most meaningful things to come out of my renting the garage were the relationships I was able to form with the owner of the stand, my landlord, Mashudu Phenemene, and his friend Jabulani Maseko. Mashudu is a local politician, active in South African National Civic Organisation and ANC leadership structures. Jabu runs a gym in his back yard, and is the leader of the block 6A block committee. Their connections to people who live in the immediate vicinity afforded me an in with a group of residents, most of whom are their friends and relatives, or are politically aligned with the ANC and block committee.

Unlike other garages in neighbouring homes, this one was not used as a shop front; rather, it became an informal meeting place for Mashudu, Jabu, their friends, business partners and comrades. Political and business meetings, as well as casual card games and impromptu gatherings, became commonplace there between October 2014 and September 2015. As my presence in Cosmo City was sporadic, the garage took on a life of its own.

As time went by, the tension between process and outcome was to become a central struggle. An instinctual pull to allow the process to unfold was met with a constant anxiety to do something. To this end, I wanted the people in block 6A to be able to use the room as a resource – a place for events, meetings, group discussions and the like. When I broached the idea with Mashudu (seeing as these things would be happening on his property), he suggested that the first of these events should be a sports day.

This would act as a community event, as well as advertising for Jabu's gym. The event took place on 6 June 2015, and attracted a sizable crowd. There were running races, boxing tournaments, and other sports events for children and adults. In so far as it appealed to so many residents of block 6A, the event was a success, but I had hoped to use it to solicit more suggestions from the attendees as to how else to use the room I was renting. In this regard, the event was

less successful. This points to another pertinent question, one that many of the participants asked throughout: how does one assess the successes and failures of project like this? Can we measure these at the level of participants' goals for the project, personal or artistic goals, or institutional goals? Some kind of synergy of these, sometimes conflicting aims seems ideal, but remained, for me at least, unresolved.

What I failed do at the time was respect and value the processes already in motion by the simple fact of my having rented the room, its specific location, the everyday activities happening in and around it, and the people who occupied it. In my estimation, it is the imperative to do something that delimits the kinds of results, deliverables and expectations that tend to necessitate a defaulting back to those very same tropes of public participatory art practice that Revolution Room aimed to critique.

My project's "final moment" was held on 3 October 2015. I recorded interviews between me, Jabu and Mashudu and transcribed these conversations and fragmented the text into short phrases. These were printed on to magnets and cut out individually. On the day of the event, the roller door to the garage was closed. The magnets were stuck to the metal door and the adjacent metal gate at the entrance to the property. Like fridge poetry, the magnets could be moved around to create different sentences and arrangements, and thus different meanings.

Most of the people to get involved in the activity on the day were a group of young children. The people who usually occupy the garage were nowhere to be found. Even Mashudu and Jabu had other commitments that day and could not attend. The children played with the magnets, using them as lines to make pictures rather than words to make sentences. Instead of working with the existing rhythms and practices of the garage space, the event I planned was extraneous to everyday activity there. It thus follows that it did not capture the mood or the imagination of the people for whom the garage had become part of their everyday landscape.

Other subtler moments occurred, ones that never manifested into a public moment. These, in my estimation, are the real content of my project. Attending block committee meetings, watching TV with Jabu on a weekday afternoon, learning card games with the group of men who frequented the garage room, the Nigerian pop music always blaring from Mathousand Hair Salon across the road, a pastor who invited me to join his Sunday morning church service held in the backroom of an RDP house – these are threads that were never meaningfully woven into a complete tapestry, a full picture to be shared and understood by others.

Was my relationship with Jabu and Mashudu and other block committee members enough to count as participation? And if participation can be constituted by relationships, how does one go about representing those relationships in a meaningful way? Perhaps the occupation and use of this rented room could be considered a certain form of participation in and of itself. The intervention of renting the room created a set of circumstances that would not have existed otherwise. Although they are perhaps unanswerable, these questions address the critical thrust of Revolution Room.

*Making Room. October 2015, Extension 6A, Cosmo City, Johannesburg © VANSA*

*Making Room. Octobre 2015, Extension 6A, Cosmo City, Johannesburg © VANSA*

# *MAKING ROOM*

Talya Lubinsky,
artiste

Lorsque la VANSA a lancé un appel à propositions pour le projet Revolution Room, sous forme de publication numérique, elle y a inséré un article critiquant les modèles de pratiques artistiques avec participation du public. Ainsi, le projet ne s'est pas seulement positionné en critique de ces modèles, mais a aussi activement tenté d'en créer de nouveaux. C'est une tâche ambitieuse, mais qui vaut assurément la peine et apparaît nécessaire pour les personnes qui s'impliquent dans ce type de pratique artistique. En participant au projet, j'ai aussi accepté ces impératifs institutionnels.

Depuis le début, il me fallait un endroit où aller, quelque chose à faire quand je venais à Cosmo City. J'ai commencé par louer un garage, qui venait d'être construit dans un local RDP[1], dans l'*Extension 6* de Cosmo City. Bien que cette stratégie ait eu le potentiel de générer des interventions intéressantes, aucun des résultats anticipés ne s'est concrétisé. Les choses les plus intéressantes qui sont ressorties de ce garage sont les relations que j'ai pu nouer avec le propriétaire du local, Mashudu Phenemene et son ami Jabulani Maseko. Mashudu est un homme politique local, membre actif des instances dirigeantes de la SANCO (South African National Civic Organisation) et de l'ANC (African National Congress). Jabu donne des cours de gymnastique dans son jardin et dirige le comité du bloc 6A. Les contacts qu'ils avaient avec les gens vivant dans le voisinage immédiat m'ont permis de m'intégrer dans un groupe de résidents, dont la plupart sont leurs amis et proches ou des sympathisants politiques de l'ANC et du comité du bloc.

Contrairement aux autres garages des maisons voisines, celui-ci n'était pas utilisé comme une vitrine, mais s'est peu à peu converti en lieu de rencontre informel pour Mashudu, Jabu, leurs amis, leurs partenaires professionnels et leurs camarades. Les réunions politiques et professionnelles, mais aussi les parties de cartes décontractées et les soirées improvisées se sont succédé entre octobre 2014 et septembre 2015. Comme ma présence à Cosmo City était sporadique, le garage prenait vie de lui-même. Avec le temps, les tensions entre le processus et l'aboutissement ont pris le dessus. À l'envie instinctive d'aider le processus à se « dérouler » s'associait la volonté irrépressible de « réaliser quelque chose ». À cet égard, je voulais que les gens du bloc 6A puissent utiliser le local comme une ressource, un lieu pour les événements, les débats, etc. Quand j'ai soumis l'idée à Mashudu (en lui expliquant que ces choses auraient lieu dans sa propriété), il a proposé que le premier de ces événements soit une journée sportive.

1 Reconstruction and Development Programme, programme postapartheid destiné à réduire les inégalités prévoyant des logements pour foyers à faibles revenus destinés à un groupe précis dont les revenus se situent dans la tranche 0 à 3 500 rands.

Ce serait l'occasion d'organiser une manifestation communautaire tout en faisant de la publicité pour le club de gymnastique de Jabu. La manifestation a eu lieu le 6 juin 2015 et a attiré une foule considérable. Il y a eu des courses, des tournois de boxe et d'autres épreuves sportives pour les enfants et les adultes. En attirant tant de résidents du bloc 6A, l'événement a incontestablement été une réussite. J'avais espéré me servir de cet événement pour demander aux participants leur avis sur l'emploi que nous pouvions faire de ce local que je louais. Sur ce plan, l'événement a été moins réussi.

Voilà qui soulève une autre question pertinente, une question qu'un grand nombre de participants n'a cessé de poser : comment évalue-t-on le succès ou l'échec d'un projet comme celui-ci ? Peut-on l'évaluer au niveau des objectifs des participants impliqués dans le projet, des objectifs personnels ou artistiques ou des objectifs institutionnels ? Une certaine synergie entre ces objectifs : parfois des objectifs contradictoires paraissent idéaux mais, pour moi du moins, ils restaient irrésolus. Ce que je n'ai pas réussi à faire à l'époque était de respecter et d'apprécier le processus qui était déjà en branle par le simple fait d'avoir loué le local, de son emplacement spécifique, des activités qui se déroulaient chaque jour dans et autour de ce local et des gens qui l'occupaient. À mon sens, c'est cet impératif de « réaliser quelque chose à tout prix » qui pose des limites aux attentes, aux résultats et aux produits finaux, tendant ainsi à retourner à la rhétorique habituelle des pratiques artistiques participatives, celle-là même que le projet Revolution Room entendait critiquer.

Le « moment final » de mon projet a eu lieu le 3 octobre 2015. J'ai enregistré des entretiens entre moi-même, Jabu et Mashudu, transcrit ces conversations et fragmenté le texte en courtes phrases. Ces phrases ont été imprimées sur des aimants et découpées individuellement. Le jour de l'événement, la porte déroulante du garage était fermée. Les aimants étaient collés sur la porte métallique et sur le portail métallique adjacent à l'entrée du local. Comme sur les réfrigérateurs, les aimants pouvaient être déplacés pour créer des phrases différentes, pour faire des arrangements spécifiques, et ainsi produire différentes significations. La plupart des gens participant à cette activité étaient des jeunes enfants. Les gens qui occupaient habituellement le garage avaient disparu. Même Mashudu et Jabu avaient d'autres engagements ce jour-là et n'ont pas pu y assister. Les enfants ont joué avec les aimants, en les utilisant pour faire des dessins, plutôt que de créer des phrases. Au lieu de jouer avec les rythmes et pratiques propres au garage, l'événement que j'avais prévu était devenu totalement étranger aux activités journalières qui y avaient lieu. En fait, je n'avais pas saisi l'humeur ou l'imagination des gens pour lesquels le garage était devenu une composante de leur quotidien.

Au lieu de cela, des moments plus subtils ont été créés, des moments qui ne se sont jamais manifestés en un moment public. C'est cela, à mon sens, qui constitue la véritable teneur de mon projet. Assister à des réunions du comité de bloc, regarder la télévision avec Jabu l'après-midi, apprendre des jeux de cartes avec le groupe d'hommes qui fréquentaient le garage, avec de la musique pop nigériane sortant du salon de coiffure Mathousand de l'autre côté de la rue, un pasteur qui m'a invitée à assister à la messe du dimanche matin, organisée à l'arrière d'un local RDP… Ce sont des fils qui n'ont jamais été correctement tissés dans une tapisserie complète, une image pleine et entière à partager avec les autres. Ma relation avec Jabu, Mashudu et d'autres membres du comité de bloc était-elle suffisante pour être considérée comme de la participation ? Et si la participation peut être constituée par des relations, comment représenter ces relations de façon cohérente et significative ? Peut-être l'occupation et l'utilisation de ce local loué peuvent être considérées comme une certaine forme de « participation » en soi. Le simple fait de louer ce local a créé un ensemble de circonstances qui, sans cela, n'auraient jamais existé. Même si elles n'ont pas de réponses, ces questions traitent de l'impulsion critique du projet Revolution Room.

# Negotiating Community Structures

# Négocier des structures communautaires

# NEGOTIATING COMMUNITY STRUCTURES

**microsillons,**
artists collective and Critical friends
for the project in Cosmo City

## Desire to work together

In French, the term "community" is often regarded as a form of defiance, and the fear of "communitarianism"[1] is never far away[2]. Conversely, the idea of "community" is generally perceived in a positive manner in the English-speaking zone, and "community art" is no exception. This difference in perception is clear if we were to compare the discourses related to universalism in French with those related to Anglo-Saxon multiculturalism. The critical understanding of the term "community" is, however, equally supported by English-speaking authors, notably in American feminist thinking. Thus, for example, Iris Marion Young describes the ideal of community as being "[...] understandable, but politically problematic [...] because those motivated by it will tend to suppress differences among themselves or implicitly to exclude from their political groups persons [with whom] they do not identify"[3].

In our own practice as a group of artists developing collaborative projects with groups of people who are not necessarily artists, we always prefer the idea of "community of interest(s)" rather than that of "community". It does not consist of identifying a predefined common interest within a homogenous group of participants; rather, it consists of bringing together people who have the mutual desire to want to develop a project together. Even if their motivations are different, they can still work together towards the achievement of a shared objective. As is the case for Janna Graham and the Centre for Possible Studies[4], working together must, for us, be seen as a potential activity rather than as an obligation[5].

French philosopher Gilles Deleuze and psychiatrist Félix Guattari support the idea that desire precedes need: "Desire is not bolstered by needs, but rather the contrary. Needs are derived from desires: they are counter-products within the real that desire produces"[6].

---

1 For Jacques Barou: "*Policies of integration often tend to present community relations as incompatible with republican citizenship*" (own translation). Barou Jacques, "*La communauté contre le communautarisme?*", in: *Informations sociales*, 5/2007 (n° 141), p. 55.
2 Even though the origin of "commune" is closely linked to the democratic process.
3 Iris Marion Young, *The Ideal of Community and the Politics of Difference*, 1986.
4 See: Graham, Janna (2012) *What is a Possible Study?* In: Serpentine Gallery and the Centre for Possible Studies On the Edgware Road. London: Koenig Books. pp.21–25.
5 Regarding the idea of potential and the importance of keeping the possibility open of "not doing", see also: Rogoff, Irit (2007) *Academy as Potentiality. Summit, Non-Aligned Initiatives in Education Culture* [Internet]. Available from: <http://summit.kein.org/node/191> [Accessed 27 March 2015].
6 Deleuze and Guattari (2004), *Anti-oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Translated from the French by Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane. London, New York: Continuum. p. 28.

Following a similar vein of thought, we try within our projects – moving away from discourses that would want "socially engaged art" or "community art" to be aimed mainly at working on resolving problems – to make (often contradictory) desires emerge within a group and work from this foundation.

### Identifying desires

A question does, however, arise: how can people and their desires be reconciled? How can we reconcile our desires as cultural workers with that of people from "civil society"? This question leads to another: how do we do it without reducing the complexity of the motivations each one has and set up a "community of interests"? This is a long process, which must take into account several tensions. According to the context described, it is possible to identify the social players who will be the "resource persons" of the project.

At first sight, these are the people with the most audible voice representing a group for a political, social and cultural reason. Paradoxically, the first step is often to approach the most visible people to then help enable other people who are not in the habit of expressing themselves publically, and are therefore less identifiable, to express themselves. These forms of communication are indispensable, because through them the collaboration proposal can involve a larger number of people. But these people are also institutional and political agents of discourse whose interests may be in conflict with the interests of the project, and this could lead to neutralisation of the content to the extent that the project is used as a form of political instrument or is taken over. Therefore, it appears that there is tension between the need to involve these communicators and the difficulty of integrating them with other people in an egalitarian dynamic.

Under the name of *microsillons*, we are identified by our practices of social engagement, a cross-section of art and pedagogy. Our projects are mostly long-term and implemented in Geneva. We discuss at international level with our peers through conferences or workshops. For us, the format of collaboration with VANSA, as Critical Friends[7], is unprecedented, and we often get the feeling we do not grasp all the political implications of the debates. But we are aware that we are at the core of a fascinating experience of radical democracy, bringing together common issues of culture, heritage and autonomy. Cognisant of our position as outsiders, we are listening, taking the time to try to understand the undertones of the discussions.

During a project we are implementing in Geneva in collaboration with the users of an association that specifically offers language courses to immigrant women[8], we discussed with those leading the association the fact that, at a time when the matter of immigrants is subject to a federal vote, it was of primary importance that our project not produce (even less make public) any discourse that runs counter to the interest of immigrants in general, even if this would mean silencing the voices of some of the participants. If this rule were not respected, we would have run the risk of the project being counter to the discourse produced by the association. Furthermore, a project proposal might have been taken over by parties from the extreme right, putting the association at risk at a political level.

7 Critical Friends are artist as project guides and critics.
8 Camarada Association. Regarding the project, see: http://www.microsillons.org/DOCUMENTS/groupelaventin.pdf (dernière visite 17 avril 2016).

It is the responsibility of the artist engaged in a collaborative practice to build a dialogue with these resource persons out of respect for their knowledge of the field, while maintaining an autonomous space where his or her project can be developed. In her text *Arts of the Contact Zone*[9], Mary Louise Pratt supports the idea of the need for "safe houses", which she sees as "social and intellectual spaces where groups can constitute themselves as horizontal, homogeneous, sovereign communities with high degrees of trust, shared understandings, temporary protection from legacies of oppression"[10]. According to Pratt, it is after working in these "safe houses" that a group will be ready to talk publically in a "contact zone", where one must be ready to protect one's position and where internal tensions can be allowed to emerge. Inspired by this design, we are always seeking to work with groups we are involved with in a relationship of trust, deciding jointly and internally on the most appropriate means to speak publicly.

### Cosmo City Knowledge Project

In Cosmo City, the initial work of VANSA consisted of a long process of tracking in which the identification of resource persons such as community leaders played an essential role.

It is through these forms of communication, policies and networks that residents were then able to be included in the project. Most of these residents were at first connected with the community leaders involved, notably through the organisation Oasis[11], but also through other partnerships that took into account the concerns of the representative approach adopted by VANSA.

In the Cosmo City Knowledge Project, the idea of a possible emancipation from these community leaders was central: how could we ensure that all residents or groups of residents who were interested could propose research on a specific aspect of Cosmo City and obtain the necessary support to carry it out with equal opportunities and equal treatment?

Through discussion, Critical Friends decided that the appropriate solution would be to establish a committee representative of the political diversity of Cosmo City with the mission of selecting research projects proposed by residents, as well as facilitating the realisation of the projects.

To ensure a transparent process and facilitate the emergence of new projects, as well as keep track of all the stages of the process, the establishment of research archives was also considered. These archives are regarded as freely accessible in a public place in Cosmo City, and as the common property of the residents of the city.

We – Vaughn Sadie, Tilo Steireif[12] and *microsillons* – proposed a possible structure to the rest of the group. We believed the process could take place by following these stages:

---

9 Pratt, Mary Louise (1991) *Arts of the Contact Zone*. Profession. pp. 33–40.

10 Ibid

11 Oasis South Africa is an NPO youth formation in Cosmo City that facilitates the development of young people through the teacher development programme, sex work initiative, and youth leadership.

12 A Swiss artist recommended by *microsillons* and invited by VANSA, which is particularly interested in anarchist and libertarian pedagogies.

- A resident or a group of residents decides to form a research unit by preparing a research proposal.
- During a public meeting with a committee, the research unit presents its project, and a short description of this project is entered into the archives.
- The committee confirms that the conditions are fulfilled. If they are, they advise the research unit and resources are provided (such as financial support, assignment of a specialist to the team, advice) to carry out its work.
- The research unit carries out the first phase of the research.
- An intermediate meeting takes place with the committee, and a description of this meeting is entered into the archives.
- The research continues.
- A public event is organised to present the research. The documentation is entered into the archives.

The key idea of this structure was to facilitate the emergence of desires and enable the realisation of research on various themes, satisfying the relationship each one has with their environment in a decentralised manner. Resource persons could be part of the committee and place their skills at the service of projects, but they should no longer be the necessary starting point for all new initiatives. The matter of public access of archives and communication around the project was crucial: even if each resident did not have direct contact with community leaders, he/she should be able to know about the existence of the project, consider its potential participation, and benefit from the opportunities it provided.

When we presented this outline of a structure to the Critical Friends – by insisting on the importance of developing a mode of selection and validation that did not give the impression that some politicians made decisions on their own – the discussion crystallised around the matter of the selection committee. A long discussion took place, advancing the conceptual and political interests of working with new democratic structures and new forms of joint decision-making while properly identifying the difficulties of their practical application.

The team of Critical Friends discussed for an entire day the role of the committee in the development of research and its "ideal" composition. No satisfactory solution was found, but we had the inspiring feeling that a radical approach of democratic representation had been put into practice in a particularly stimulating manner.

The discussions that followed these initial efforts helped specify what this selection committee should be and what role it should play:

- It must represent the diversity of Cosmo City, and be balanced in terms of gender, race and age. It must represent the active organisations in Cosmo City, but also include people who are not part of these organisations.
- It must include experts in the fields of culture and research.
- The idea of a selection committee consisting of 20 people (10 representatives of civic organisations, four Critical Friends from Cosmo City, three young Critical Friends from Cosmo City, and three habitants) is formulated.

The role of representatives of civic organisations in the selection process quickly became a stumbling block in the exchanges.

The Critical Friends agreed that if a member of the committee had a confirmed political membership (adding that no one could be politically neutral), he/she must make decisions

for the good of the citizens he/she represented and not follow the political programme of his/her organisation. They insisted that whoever was not ready to take on this commitment would not be welcome. This position took on additional weight within the scope of a reflection on the progressive withdrawal of VANSA: it needed to help avoid a takeover of the project by existing political forces in play.

However, in practice – within the scope of the Critical Friends and even before the committee was formed – this ideal was strained. The presence of community leaders, clearly identified as representatives of one organisation or another, prevented certain people from being involved. Furthermore, it accentuated an idea that was difficult to dispel: that the project was reserved for specialists from political organisations and culture. At the time of creating an extended committee, this perception would constitute a serious obstacle.

### "Unpacking the history of shit"

The matter of decision-making within the scope of the committee also appeared to quickly become a key element in the discussion. The idea of using the vote only as a last resort and of seeking consensus was frequently put forward, but it did not seem to be appropriate for all situations. Furthermore, the manner in which the consensus should be reached and validated needed to be specified.

One could imagine the potential danger of a decision-making process based on consensus within the scope of a hybrid committee such as this: representatives of political organisations, who were more used to talking and formalising their ideas, could take over by dominating debates and force consensus if the other members of the committee were not sufficiently prepared to debate in this type of setting. This form of induced inequality would make it difficult for a study to be supported by the committee if it was not approved by those people most efficient in the art of convincing. The vitality of exchanges and the involvement of a variety of players made the process of establishment of the Cosmo City Knowledge Project unique. The search for a consensus, presented as such, did not hide the diversity of points of view, or the wealth of a truly democratic process, when the debates were lively. The aim was to achieve a form of agonism – a democratic process where conflicts are taken into consideration rather than obliterated, and where political adversaries confront one another instead of reaching vague consensus.

Speaking about the task we had to tackle, one of the Critical Friends used the expression "unpacking the history of shit" – disentangling the complexity of relationships and histories without hiding past and present problems – which shows the extent to which the idea of agonism[13] is relevant within the contemporary South African context. Faced with the fear that some people involved in the project had that they would act too much like loose cannons, Sadie's response to them was equally a revelation of the importance this project gave to the diversity of points of view: "You don't have to present as unified friends. You should never force yourselves to be on the same page. It's wrong."

### From the terrain

The structure we had designed, however, would not hold up when it was tested in reality. It quickly becomes evident that it was difficult to conduct meetings of a group of 20 people

[13] A concept developed by the philosophfer Chantal Mouffe. Voir : Mouffe, Chantal, *For an Agonistic Public Sphere*, in : Documenta, 2002. Documenta 11: Platform 1: Democracy Unrealized, Kassel: Documenta.

with sufficient frequency. The idea was formulated to create – in addition to the selection committee – smaller work committees consisting of remunerated persons generating the work with the researchers daily. VANSA would ensure a transfer of knowledge with these groups, always with the idea that the project could continue under the direction of the most involved persons once the organisation had disengaged itself.

The role of community leaders engaged at the level of the selection committee was thus reduced, and the training dimension of the project was accentuated. The complexity of the initial structure – arising from the desire of an ideal level of representation and an ambitious democratic exchange – was thus reduced to a more organic construction in which the stakeholders had the desire, the time and the interest (in intellectual, political, formative and financial terms) to be involved, and this became more important than the community leaders who were initially contacted. In terms of the residents of Cosmo City taking ownership of the project, this shift constituted an encouraging transformation. For these working committees to be able to function so that the selection committee could be truly representative of diversity and research projects could be formulated, an important challenge arose pertaining to making the project publicly visible and letting everyone see that it was of an open nature. The people involved – including the community leaders who were so important in starting up the project and who affected a maximum number of residents at the beginning – the vocabulary used, the established structure, the places where meetings took place: all these aspects contributed to giving the Cosmo City Knowledge Project an impressive image. The continuity of the project is dependent on the transformation of this image.

## Conclusion

At a meta-discursive level, discussions on committees, decision-making forums, levels of representation and the sustainability of the activities are very rich and made this project a rare example in the world of art, which one could describe – using the famous Arnstein participation scale[14] – as "citizen control". The difficulties encountered – which would have been avoided if a preconceived model had been imposed by the organisation, if a false consultation of citizens had been used or if the work of a professional artist had been placed at the centre – show the high level of democratic and intellectual requirement the project demanded.

In projects where cultural workers collaborate with non-specialised groups of people, the question of the aspect left to the unforeseen is crucial. The acceptance of the unknown is necessary for the establishment of a truly dialogical process, where the participants are not simple implementers of a project produced by specialists. Here, numerous transformations of models established throughout the process – in governance and decision-making modes, in selected subjects, in research modes that have been established – represent a true consideration of the variations because of the complexity of the context and the aspirations of all the people involved. The contributions of researchers, the archiving of projects, and the work of conceptualising decision-making and organisational structures by the users themselves have the potential to make this project a true example of citizen museography – a museography with no fixed abode, arising from the terrain and the desires of the residents of a place, in which the discourse is produced jointly and is based on a process of selection and validation that is truly democratic.

14 Claire Bishop, who carries out studies of collaborative artistic practices, refers to it while being attentive to the fact that it should not serve solely as an unique assessment tool which will hide other dimensions to be considered when judging an artistic project.

# NÉGOCIER DES STRUCTURES COMMUNAUTAIRES

**microsillons,**
collectif d'artistes et *Critical Friends*
pour le projet à Cosmo City

## Désirs de travailler ensemble

En français, le terme de « communauté » est souvent perçu avec une forme de méfiance, avec la crainte d'un « communautarisme[1] » qui ne serait jamais bien loin[2]. L'idée de « community » est en revanche très largement perçue de manière positive dans la sphère anglophone, et le « community art » ne fait pas exception. On retrouve cette différence de perception si l'on compare les discours liés à l'universalisme à la française avec ceux liés au multiculturalisme anglo-saxon.

La réception critique du terme de « communauté » est cependant également soutenue par des auteurs anglophones, notamment dans la pensée féministe américaine. Ainsi, Iris Marion Young par exemple, qualifie l'idéal de communauté de [...] Compréhensible, mais politiquement problématique (...) parce que ceux que cet idéal motive vont avoir tendance à supprimer les différences entre eux ou implicitement à exclure de leur groupe politique les personnes auxquelles ils ne s'identifient pas[3].

Dans notre propre pratique de collectif d'artistes développant des projets collaboratifs avec des groupes de personnes qui ne sont pas nécessairement artistes, nous avons toujours privilégié l'idée de « communauté d'intérêt(s) » à celle de « communauté ». Il ne s'agit pas d'identifier au sein d'un groupe homogène de participants un intérêt commun prédéfini, mais de rassembler des personnes ayant en commun le désir de vouloir développer un projet ensemble. Même si leurs motivations sont différentes, elles peuvent alors converger vers un objectif partagé. Comme pour Janna Graham et le Center for Possible Studies[4], le travail en commun doit rester une potentialité, et non une obligation[5].

---

1 Pour Jacques Barou : « *Les politiques d'intégration tendent souvent à présenter le lien communautaire comme incompatible avec la citoyenneté républicaine.* » Jacques Barou, « *La communauté contre le communautarisme ?* », dans *Informations sociales*, 5/2007 (n° 141), p. 55.

2 Bien que l'origine de « commune » soit intimement liée au processus démocratique.

3 Iris Marion Young, *The Ideal of Community and the Politics of Difference*, 1986. (Traduction des rédacteurs)

4 Voir Janna Graham, « What is a Possible Study? », dans *On the Edgware Road*, Serpentine Gallery, 2012, Londres, Koenig Books, p.21-25.

5 À propos de l'idée de potentialité et de l'importance de garder ouverte la possibilité de « ne pas faire », voir aussi : Irit Rogoff, *Academy as Potentiality. Summit, Non-Aligned Initiatives in Education Culture*, 2007, Internet : http://summit.kein.org/node/191 [Consulté le 27 mars 2015].

Deleuze et Guattari, soutiennent l'idée que le désir précède le besoin (...) ce n'est pas le désir qui s'étaie sur les besoins, c'est le contraire, ce sont les besoins qui dérivent du désir : ils sont contre-produits dans le réel que le désir produit[6]. Avec une idée similaire, nous cherchons dans nos projets – prenant nos distances d'avec les discours qui voudraient que l'art socialement engagé ou le « community art » œuvre avant tout à résoudre des problèmes – à faire émerger des désirs (parfois contradictoires) au sein d'un groupe et à travailler à partir de ceux-ci.

### Identifier les désirs

Se pose cependant une question : comment rencontre-t-on les gens et leurs désirs, comment faire se rencontrer nos désirs de travailleurs culturels avec ceux de personnes « de la société civile ». Cette question nous amène à en formuler une seconde : comment le faire sans réduire la complexité des motivations de chacun et en constituant une « communauté d'intérêts » ? C'est un long processus, qui doit prendre en compte plusieurs tensions. Selon le cadre posé, il est possible d'identifier des acteurs qui seraient des « premiers contacts » pour le projet. Ils sont les « voix » a priori les plus audibles, qui représentent un groupe pour une raison politique, sociale, culturelle... C'est ainsi, paradoxalement, que l'on s'adresse souvent dans un premier temps aux personnes les plus visibles pour permettre ensuite à des acteurs qui n'ont pas l'habitude de s'exprimer publiquement, donc moins identifiés, de s'exprimer. Ces relais sont indispensables car c'est par leur entremise que la proposition de collaboration peut être portée à un plus grand nombre. Mais ils sont aussi les agents de discours, institutionnels et politiques, qui peuvent entrer en conflit avec les intérêts du projet et amener à des formes de neutralisation des contenus, voire à une forme d'instrumentalisation politique du projet ou de confiscation de celui-ci. Il apparaît donc une tension entre la nécessité d'impliquer ces personnes-relais et la difficulté de les intégrer ensuite dans une dynamique égalitaire avec d'autres acteurs.

Nous sommes, sous le nom de *microsillons*, identifiés pour notre pratique socialement engagée, croisant art et pédagogie. Nos projets se déploient pour la plupart sur le long terme et sur le territoire genevois. Nous les discutons cependant à un niveau international, avec nos pairs, dans des formats de conférence ou de workshop. Le format de la collaboration avec VANSA, en tant que *Critical Friends*[7] , est inédit pour nous et nous avons parfois le sentiment de ne pas saisir toutes les implications politiques des débats. Mais nous sommes conscients d'être au cœur d'une expérience passionnante de démocratie radicale, où se rencontrent les questions de communs culturels, de patrimoine et d'autonomie. Conscients de notre position d'extériorité nous écoutons, prenons le temps de tenter de comprendre les sous-entendus des discussions.

Lors d'un projet que nous réalisions à Genève en collaboration avec les usagères d'une association qui propose notamment des cours de langues aux femmes migrantes[8] , nous avions discuté avec les responsables de l'association du fait que, à un moment où la question des migrants faisait l'objet d'une votation fédérale, il était primordial qu'aucun discours allant à l'encontre de l'intérêt des migrants en général ne soit produit (moins encore rendu public), par notre projet. Si cette règle n'avait pas été respectée, le risque aurait été couru que le projet aille à l'encontre du discours produit par l'association. De plus, une récupération politique des propos du projet par des partis d'extrême droite aurait été possible, mettant en danger l'association à un niveau politique.

---

6 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Éditions de minuit, Paris, 1972.
7 Les *Critical Friends* sont des artistes qui donnent des orientations et des critiques aux projets.
8 L'association Camarada. À propos du projet, voir : http://www.microsillons.org/DOCUMENTS/groupelaventin.pdf (dernière visite 17 avril 2016).

C'est la responsabilité de l'artiste engagée dans une pratique collaborative de construire un dialogue avec ces personnes ressources et de respecter leur connaissance du terrain, tout en conservant un espace autonome où développer son projet. Mary Louise Pratt, dans son texte « Arts of The Contact Zone[9] », défend l'intérêt des safe houses, qu'elle voit comme des espaces sociaux et intellectuels où des groupes peuvent se constituer comme des communautés horizontales, homogènes, souveraines, impliquant un haut degré de confiance, de compréhension partagée et de protection temporaire face aux oppressions héritées (à l'oppression et à son héritage)[10] . D'après elle, c'est grâce à un travail dans ces *safe houses* qu'un groupe sera prêt à prendre la parole publiquement, dans une *contact zone* où il faudra être prêt à défendre sa position et où les tensions internes pourront être rendues visibles. En nous inspirant de cette conception, nous cherchons toujours à travailler avec le groupe que nous impliquons et les personnes ressources en confiance, décidant en commun et en interne des moyens les plus appropriés pour prendre ensuite la parole publiquement.

### Cosmo City Knowledge Project

À Cosmo City, le travail initial de VANSA a été un long processus de repérage dans lequel l'identification de personnes ressources, de *community leaders* a joué un rôle primordial. C'est par l'entremise de ces relais, politiques et associatifs, que des habitants ont ensuite pu être inclus dans le projet. La majorité de ces habitants était au préalable en lien avec les *community* leaders impliqués, notamment par l'organisation Oasis[11] , mais aussi par le biais d'autres partenariats, ce qui rend compte du souci de représentativité de la démarche entreprise par VANSA.

Dans le *Cosmo City Knowledge Project*, l'idée d'une possible émancipation par rapport à ces community leaders était centrale : comment faire en sorte que tout habitant ou groupe d'habitants intéressé puisse proposer une recherche sur un aspect spécifique de Cosmo City et obtenir le soutien nécessaire pour la réaliser avec une égalité de chance et de traitement ? Les discussions des *Critical Friends* ont alors abouti à l'idée que la solution adéquate serait la création d'un comité qui devrait être représentatif de la diversité politique de Cosmo City et dont la mission serait de sélectionner des projets de recherche proposés par les habitants, ainsi que d'en faciliter la réalisation.

Par souci de transparence, pour faciliter l'émergence de nouveaux projets et pour garder une trace de toutes les étapes du processus, la mise en place d'archives des recherches est également pensée. Ces archives sont pensées comme devant être accessibles librement dans un lieu public de Cosmo City et comme un bien commun des habitants de la ville.

Nous – Vaughn Sadie, Tilo Steireif[12] et microsillons – proposons une structure possible au reste du groupe. Il est imaginé que le processus puisse se dérouler en suivant les étapes suivantes :

---

9 Mary Louise Pratt, « Arts of the Contact Zone », *dans Profession*, p. 3-40, Modern Language Association, 1991. (Traduction des rédacteurs)

10 Ibid.

11 Oasis South Africa est une organisation à but non lucratif dédiée à la formation des jeunes à Cosmo City. Elle contribue à élaborer un programme de développement des jeunes enseignants, une initiative dédiée aux travailleurs du sexe et une action en faveur du leadership chez les jeunes.

12 Un artiste suisse recommandé par microsillons et invité par VANSA qui s'intéresse notamment aux pédagogies anarchistes et libertaires.

- un habitant ou un groupe d'habitant décide de former une unité de recherche, en définissant une proposition de recherche ;
- lors d'une rencontre publique avec un comité, l'unité de recherche présente son projet (une description courte de ce projet entre dans les archives) ;
- le comité vérifie que les conditions sont remplies. Si elles le sont, il conseille l'unité de recherche et lui attribue des ressources (soutien financier, adjonction d'un spécialiste à l'équipe, conseils) pour poursuivre son travail ;
- une première phase de la recherche est menée par l'unité de recherche ;
- une rencontre intermédiaire a lieu avec le comité et une description de cette rencontre entre dans les archives ;
- la recherche se poursuit ;
- un événement public est organisé pour présenter le résultat de la recherche. La documentation entre dans les archives.

L'idée clef de cette structure est de faciliter l'émergence de désirs et de permettre de mener des recherches sur des thèmes variés, valorisant la relation de chacun-e avec son environnement, de manière décentralisée. Les personnes relais peuvent faire partie du comité et ainsi mettre leur compétence au service des projets, mais elles ne devraient plus être le point de départ nécessaire par lequel toute nouvelle initiative devrait passer. La question de l'accès public des archives et de la communication autour du projet devient alors cruciale : chaque habitant, même sans contact direct avec les community leaders, devrait être en mesure de connaître l'existence du projet, de considérer sa potentielle participation et de profiter des opportunités qu'il offre.

Lorsque nous présentons cette esquisse de structure aux *Critical Friends* – en insistant sur l'importance de développer un mode de sélection et de validation qui ne donne pas l'impression que quelques élu-e-s décident seuls – la discussion se cristallise rapidement sur la question du comité de sélection. S'amorce alors une longue discussion qui met en avant l'intérêt conceptuel et politique de travailler à de nouvelles structures démocratiques et à de nouveaux modes de décisions en commun, tout en identifiant bien les difficultés de leur application pratique. L'équipe des *Critical Friends* discutera pendant une journée entière du rôle du comité dans le développement des recherches et de sa composition « idéale ». Aucune solution satisfaisante n'est trouvée mais nous avons le sentiment galvanisant qu'une approche radicale de la représentation démocratique vient d'être mise en pratique d'une façon particulièrement stimulante.

Les discussions qui suivirent cette tentative initiale permettront de préciser ce que devrait être ce comité de sélection et quel rôle il devrait jouer :

- il doit représenter la diversité de Cosmo City : être équilibré en termes de genre, de couleur de peau et d'âge. Il doit représenter les organisations actives à Cosmo City mais aussi inclure des personnes qui ne font pas partie de ces organisations ;
- il doit inclure des experts dans les champs de la culture et de la recherche ;
- l'idée d'un comité de sélection de vingt personnes (dix représentants d'organisation civiques, quatre *Critical Friends* de Cosmo City, trois jeunes *Critical Friends* de Cosmo City, trois habitants) est formulée.

Le rôle des représentants des organisations civiques dans le processus de sélection devient rapidement un point d'achoppement dans les échanges. Les *Critical Friends* sont d'accord pour dire que si un membre du comité peut avoir une appartenance politique affirmée (ajoutant que personne ne peut être, quoi qu'il en soit, politiquement neutre), celui-ci doit prendre ses

décisions pour le bien des citoyens qu'il représente et non en suivant le programme politique de son organisation. Ils insistent sur le fait que quiconque n'est pas prêt à prendre cet engagement ne sera pas le bienvenu. Cette position prend un poids supplémentaire dans le cadre d'une réflexion sur le retrait progressif de VANSA ; elle doit permettre d'éviter la confiscation du projet par des forces politiques en place.

Cependant, dans la pratique – au sein des *Critical Friends* et avant même que le comité ne soit formé – cet idéal est mis à mal. La présence de *community leaders* clairement identifiés comme représentants de telle ou telle organisation retient certaines personnes de s'impliquer. De plus, elle accentue une idée difficile à dissiper, qui voudrait que le projet soit réservé à des spécialistes de l'organisation politique et de la culture. Au moment de créer un comité élargi, cette perception constituera un sérieux obstacle.

*« Unpacking the history of shit »*

La question du mode de prise de décision au sein du comité apparaît également rapidement comme un élément-clef dans la discussion. L'idée de n'utiliser le vote qu'en dernier recours et de rechercher des consensus est fréquemment avancée, mais elle ne semble pas être en mesure de convenir à toutes les situations. De plus, la manière dont le consensus devrait être trouvé et validé demande à être précisée. On peut imaginer le danger potentiel d'un processus de décision basé sur le consensus dans le cadre d'un comité hybride comme celui-ci : les représentants des organisations politiques, plus habitués à la prise de parole et à la formalisation de leurs idées, pourraient confisquer la parole, dominer les débats et forcer des consensus, si les autres membres du comité ne sont pas suffisamment préparés à débattre dans ce type de cadre. Cette inégalité induit qu'il deviendrait difficile, pour des recherches qui seraient désapprouvées par les plus habiles dans l'art de convaincre, d'être soutenues par le comité.

La vitalité des échanges et l'implication d'une variété d'acteurs rend unique le processus mis en place dans le *Cosmo City Knowledge Project.* La recherche d'un consensus présenté comme tel n'a pas masqué la diversité des points de vue ni la richesse d'un processus réellement démocratique où le débat était vif. Une forme d'agonisme[13] visait ainsi à être atteinte, c'est-à-dire un processus démocratique où les conflits sont pris en considération plutôt qu'effacés, où des adversaires politiques s'affrontent plutôt que se satisfont d'un vague consensus. L'utilisation par l'un des *Critical Friends*, pour parler de la tâche qui nous attendait, de l'expression *unpacking the history of shit* – c'est-à-dire démêler la complexité des relations et des histoires sans rien occulter des problèmes passés et présents – montre à quel point l'idée d'agonisme est pertinente dans le contexte sud-africain contemporain.

La réponse de Sadie, devant la crainte de certaines personnes impliquées dans le projet d'agir trop comme des « électrons libres » (*loose cannons*) est également révélatrice de l'importance accordée dans ce projet à la diversité des points de vues : Vous n'avez pas à vous présenter comme des amis unis, vous ne devriez jamais vous forcez à être sur la même longueur d'onde, ça ne fonctionne pas !

[13] Un concept développé par la philosophe Chantal Mouffe. Voir Chantal Mouffe, « For an Agonistic Public Sphere », *dans Documenta 11: Platform 1: Democracy Unrealized*, Documenta, Kassel, 2002.

## Du terrain

La structure ainsi imaginée ne résistera pas à l'épreuve du réel. Rapidement, il apparaît que la réunion d'un groupe de vingt personnes à une fréquence suffisante sera difficilement réalisable. L'idée est formulée de former – en plus du comité de sélection – des plus petits comités de travail, constitués de personnes rémunérées qui gèreraient au quotidien le travail avec les chercheurs. VANSA assurerait avec ces groupes un transfert de connaissances, toujours dans l'idée que le projet puisse continuer sous l'impulsion de ces acteurs privilégiés une fois que l'organisation se sera désengagée.

Le rôle des *community leaders*, engagés plutôt au niveau du comité de sélection, est ainsi réduit et la dimension formative du projet accentuée. La complexité de la structure initiale – issue de la volonté d'une représentativité idéale et d'un échange démocratique ambitieux – est ainsi réduite à une construction plus organique où les acteurs qui ont réellement le désir, le temps et l'intérêt (en terme intellectuel, politique, formatif et financier) de s'impliquer deviennent plus importants que les *community leaders* initialement contactés. En termes de réappropriation du projet par les habitants de Cosmo City, ce glissement constitue donc une transformation encourageante. Pour que ces comités de travail puissent fonctionner, pour que le comité de sélection puisse être réellement représentatif d'une diversité et pour que des projets de recherche soient formulés, un défi important se pose : il s'agit de rendre le projet publiquement visible et d'en faire saisir par tous le caractère ouvert. Les personnes impliquées – dont les *community leaders* si importants pour initier le projet et pour toucher un maximum d'habitants – le vocabulaire utilisé, la structure établie, les lieux où les rencontres ont lieu : tout cela contribue à donner au *Cosmo City Knowledge Project* une image intimidante. La pérennité du projet est tributaire de la transformation de cette image.

## Conclusion

À un niveau métadiscursif, les discussions sur les comités, les modes de prise de décisions, la représentativité, la pérennisation de l'action ont été d'une très grande richesse et font de ce projet un rare exemple dans le monde de l'art de ce que l'on pourrait qualifier – en utilisant la fameuse échelle de participation d'Arnstein[14] – de « control citoyen ». Les difficultés rencontrées – qui auraient été évitées si un modèle préconçu avait été imposé par l'organisation, si une fausse consultation citoyenne avait été utilisée ou si le travail d'un artiste professionnel avait été placé au centre – montrent le haut niveau d'exigence démocratique et intellectuel du projet. Dans les projets où des travailleurs culturels collaborent avec des groupes de personnes non spécialisées, la question de la part laissée à l'imprévu est cruciale. L'acceptation de l'inconnu est nécessaire à la mise en place d'un processus réellement dialogique, où les participants ne sont pas de simples exécutants d'un projet porté par des spécialistes. Ici, les nombreuses transformations des modèles mis en place tout au long du processus – dans les modes de gouvernance et de prise de décision, dans les sujets sélectionnés, dans les modes de recherche mis en place – témoignent d'une réelle prise en compte des aléas dus à la complexité du contexte et des aspirations de toutes les personnes impliquées. Les contributions des chercheurs, l'archivage des projets mais plus encore le travail de conceptualisation des structures de décision et d'organisation par les utilisateurs eux-mêmes ont le potentiel de faire de ce projet un réel exemple de muséographie citoyenne. Une muséographie sans lieu fixe, issue du terrain et des désirs des habitants d'un lieu, dont le discours est produit en commun et qui est basé sur un processus de sélection et de validation réellement démocratique.

---

[14] Claire Bishop, dans son étude des pratiques artistiques collaboratives, s'y réfère tout en attirant l'attention sur le fait qu'elle ne devrait pas servir d'outil d'évaluation unique qui occulterait d'autres dimensions à prendre en compte pour juger un projet artistique.

# *COSMO CITY KNOWLEDGE PROJECT*

**Vaughn Sadie,**
VANSA

Before Revolution Room began, the Cosmo City Development Forum, a conglomeration of various interest groups in Cosmo City, had been discussing the possibility of establishing a heritage route, similar to Vilakazi Street in Soweto, to attract tourists travelling from Lanseria Airport to other sites and tourist attractions in the area. In part, the impetus for the Cosmo City Knowledge Project was in response to this, through a series of questions and an ongoing conversation with various residents about what constitutes heritage in an area such as Cosmo City, that is, what a heritage project would look like in Cosmo City. The mixed-income economic development, which was nearly 10 years old at the time of discussion, had no visible heritage to compare with the established political narratives of South African history, or two Nobel Prize laureates, as in the case of Vilakazi Street. In addition, as a new city with people choosing to live there from across the country and continent, could there really be an established narrative for the place and its people? Does a real understanding of the range of narratives within Cosmo City – heritage or contemporary – even exist?

In an attempt to engage this possibility and develop the project, several workshops were held with a range of people, who participated and contributed towards framing what the project would become, and discussed what heritage could mean. During one of the workshops[1], we were able to work with a group of young people from Oasis, community and civic forum leaders, and schoolteachers. On the second day of the workshop, the youth were asked to speak to the community leaders about what they found of value and what they thought was unique to Cosmo City. They identified the street names[2] as unique and were excited that these names appeared nowhere else in Johannesburg. For them, being able to meet with friends on Mauritania Drive and hang out in Tennessee Park was cause for celebration. But community leaders took exception to this, and accused the youth of being ignorant and not knowing the political history of the area. They felt the street name strategy made the class divides in Cosmo City more visible, and is an ideological imposition that undermines the issues they had fought for. The conflict on that day highlighted the contested nature of meaning and value of heritage among the residents of Cosmo City, where identity and people's relationships to place are continually changing. The older generation, who were mostly resettled from Sgodiphola and Riverbend under significant duress and hardship, felt resentful about the lack of relevance of the names to place and the "disregard" for their specific histories. This seemingly small moment is important as it also highlights a disconnect, and that the leadership of the community struggle to communicate with young people, often taking a patronising position, unsure how to listen to or hear them while still wanting to include them in processes. In understanding both of

1 The workshop was facilitated by microsillons, Tilo Steireif and VANSA, with contributions by the District 6 Museum and the South African History Archive.

2 The naming strategy of Cosmo City is derived from the notion of being cosmopolitan. Street names are from cities, states, provinces and counties across the world. In the RDP (2, 4 and 6) extensions, streets are named after places in the Global South, and credit link (0, 8, 9 and 10) and bonded (3, 5 and 7) extension streets are named after places in the Global North.

these tensions, the tone of the project and its trajectory were discussed, with emphasis on inclusivity, accessibility and relevance. These raised their own complexities, but what became clear was a desire from participants for the project to address the various shortfalls of the existing community infrastructure that were seen as inaccessible, whether through cost or political affiliation. The intention was to develop an oral history project that could provide content and material for what might eventually contribute to the development of a museum/heritage trail. It would serve as a resource for residents to gain a better understanding of the place they live in through residents' perspectives rather than community leaders, visiting academics and journalists.

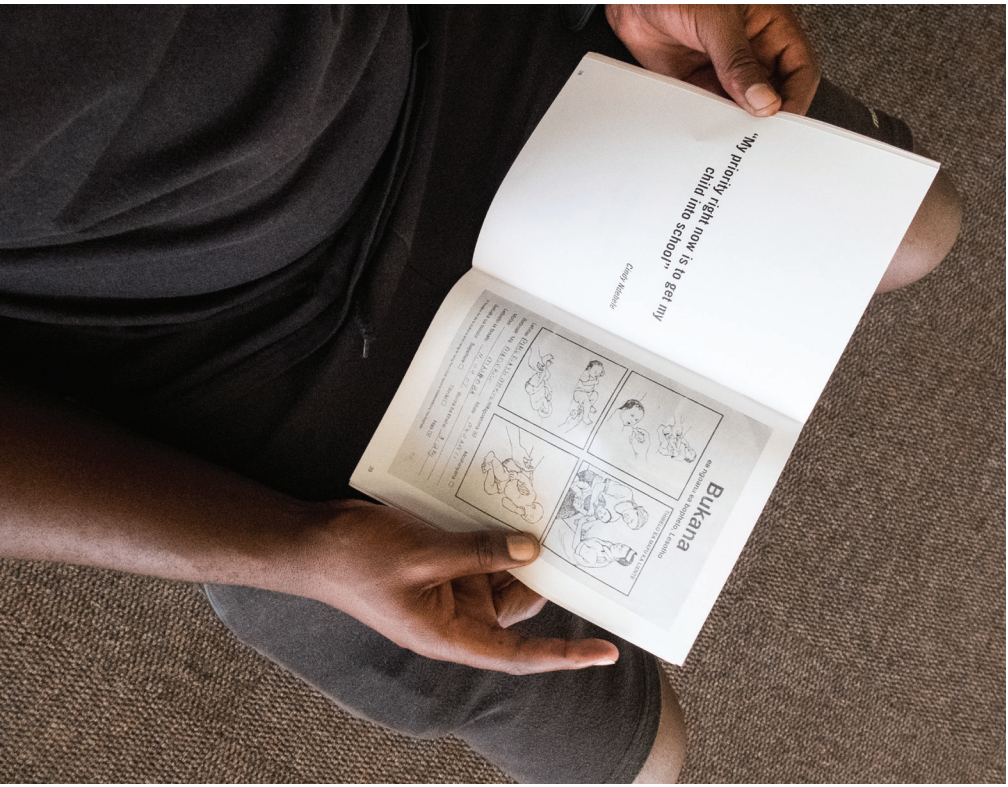
Through discussion with the Cosmo City Critical Friends[3], broad themes were established that would keep the project relevant and responsive to the continually changing context of Cosmo City. *History* would cover the history of Cosmo City: Sgodiphola and Riverbend communities, the Skosana family, the Van Tonder family and other farmers, and could integrate current affairs and new developments. *Built Environment* considered the way in which people use space to live, work, and how they adapt the space around them on a daily basis, for example, looking at the greenbelt, the prevalence of "back-yarding" and infrastructure. *Migration* would reflect on the movement of people from one place to another with the intention of settling temporarily or permanently in the new location; of key consideration was where people came from and why they settled in Cosmo City. *Culture* was more conventional and looked at music, language, and traditional and contemporary culture. The Cosmo City Knowledge Project supported five residents through micro research grants, which gave them the opportunity to research topics that were of interest to them. Douglas Mothemane and Mpumi Nombebe researched traditional healers and the role they played in the community, and explored how traditional practice was shaped by Cosmo City. Sandra Mashilo interviewed several residents to understand the individual reasons for residents building additional rooms on their properties for rental purposes. Sibongile Ngqodi researched the contributing factors limiting access to schooling for children of foreign nationality who don't have the correct paperwork to access state support systems. Mzukhona Mantshontsho spoke to several small business owners and asked them what advice they would offer to the youth on entrepreneurship. Mbongeni Mankai researched urban gardening in Cosmo City and whether families were selling their produce for income or using it for subsistence. The researchers were selected by residents involved in the project, and were trained in research methodology and supported by two of the first researchers, who became project managers by supporting the research units through their processes. Researchers were expected to report back to related parties – people they had interviewed or members of the community affected in some way. Two of the research units produced toolkits for their reports back to the public, which addressed specific identified problems. The project affirmed that the process of community-led research could create dynamic discussion around particular themes, and foster a different and, at times, more inclusive sense of community. Within this format, the public report-back moments generated new insights as each of the participating groups reflected collectively on the research, often correcting or adding insights in relation to more immediate local politics. These public report-back moments were often the most generative, as they tangibly enacted the process of collective knowledge production about self and place. Importantly, they enabled accountability from the researchers to those who have shared their knowledge. This accountability was key to ensuring accuracy and transparency, but even more so to publicly acknowledge and recognise alternative knowledge bases within the community. This, in turn, enabled collective wisdom and its applicability to the issues and concerns in Cosmo City.

---

[3] Cosmo City Critical Friends is a group comprising local leaders and residents, who serve as project guides and critics, helping shape the project in ways that best suit the community.

*A smaller group of residents providing feedback on the research conducted by Sandra Mashilo on 'back yarding'. September 2015, Extension 0, Cosmo City, Johannesburg © VANSA*

*Un groupe restreint d'habitants discute de la recherche sur des agrandissements à l'arrière des maisons, menée par Sandra Mashilo. Septembre 2015, Extension 0, Cosmo City, Johannesburg © VANSA*




*Douglas Mothemane reading the booklet produced from the four research projects of the Cosmo City Knowledge Project. September 2015, Extension 2, Cosmo City, Johannesburg © VANSA*

*Douglas Mothemane lit le livret qui présente les quatre projets de recherche du Cosmo City Knowledge Project. Septembre 2015, Extension 2, Cosmo City, Johannesburg © VANSA*

# *COSMO CITY KNOWLEDGE PROJECT*

**Vaughn Sadie,**
VANSA

Avant de lancer le projet Revolution Room, le Cosmo City Development Forum (un conglomérat réunissant divers groupes d'intérêts à Cosmo City) a discuté de la possibilité de créer une route du patrimoine similaire à la rue Vilakazi à Soweto, le tout en vue d'attirer les touristes qui se rendent vers d'autres sites et attractions touristiques dans la région depuis l'aéroport de Lanseria. C'est ce qui a donné naissance au projet. Pour définir ce que la notion de patrimoine englobe dans un endroit comme Cosmo City, de nombreux résidents ont été sollicités par l'entremise d'une série de questions et un dialogue permanent. Concrètement, à quoi ressemblerait un projet sur le patrimoine à Cosmo City ? Cosmo City est un projet économique de développement résidentiel favorable à la mixité sociale. Au moment des discussions, le projet s'apprêtait à fêter ses dix ans d'existence et ne présentait aucun patrimoine visible en comparaison avec deux lauréats aux prix Nobel ou bien encore les célèbres événements politiques ayant marqué l'histoire de l'Afrique du Sud, tel que peut en témoigner la rue Vilakazi. D'autre part, cette nouvelle ville attire des personnes originaires de tout le pays et même de tout le continent. Par conséquent, est-il vraiment possible pour cette ville et ses habitants d'écrire une véritable histoire ? D'ailleurs, comprend-on réellement la diversité des récits – historiques ou contemporains – au sein de Cosmo City ?

En vue de concrétiser cette possibilité et de développer ce projet, plusieurs ateliers ont été organisés avec la participation de différentes personnes issues de Cosmo City, qui ont contribué à donner un cadre à ce projet, débattant de la signification de la notion de patrimoine. Dans le cadre de l'un des ateliers[1], nous avons pu travailler avec un groupe de jeunes d'Oasis, des dirigeants communautaires, des chefs de file du forum civique et des enseignants. Lors de la deuxième journée de l'atelier, les jeunes ont été invités à discuter avec les dirigeants communautaires à propos des choses qu'ils trouvent importantes et uniques à Cosmo City. Ils ont cité les noms des rues[2] comme quelque chose d'unique. En outre, ils ont exprimé leur enthousiasme à l'idée que ces noms n'apparaissaient nulle part ailleurs à Johannesburg.

1 Cet atelier a été organisé avec l'aide de microsillons, de Tilo Steireif et de VANSA, comptant parmi ses contributeurs le musée District 6 et le SAHA (South African History Archive).

2 La stratégie des noms déployée à Cosmo City trouve son origine dans la notion de cosmopolitisme. C'est pour cela que les noms des rues ont été choisis de manière à refléter des villes, des États, des provinces et des pays du monde entier. Dans les Extensions 2, 4 et 6 de la zone d'habitations RDP (foyers à faibles revenus), les rues ont été nommées d'après des lieux se trouvant dans l'hémisphère Sud. Quant aux Extensions 0, 8, 9 et 10 de la zone d'habitations « credit link » (à crédit) et 3, 5 et 7 de la zone d'habitations « bonded » (par obligations), les rues ont été nommées d'après des lieux se trouvant dans l'hémisphère Nord.

À leurs yeux, pouvoir retrouver leurs amis sur Mauritania Drive et passer du temps à Tennessee Park sont des éléments méritant d'être soulignés. Les dirigeants communautaires ont contesté cela, accusant les jeunes d'ignorance et de méconnaissance de l'histoire politique de l'endroit. Pour eux, la stratégie relative aux noms des rues mettait en lumière le clivage social à Cosmo City, imposant une idéologie néfaste aux enjeux pour lesquels ils s'étaient battus.

Le conflit survenu ce jour-là a permis de mettre en évidence les polémiques autour de la signification et de la valeur du patrimoine parmi les habitants de Cosmo City, un quartier caractérisé par l'évolution permanente de l'identité de ses habitants et de leurs liens avec cet endroit. Les habitants issus de l'ancienne génération ont, pour la plupart, quitté Sgodiphola et Riverbend en raison de contraintes et de souffrances considérables. Ils ont ainsi exprimé leur amertume à l'égard du manque de pertinence des noms des endroits, soulignant l'indifférence envers leurs propres histoires. Ce moment apparemment anodin est important car il montre un décrochage, mettant en lumière les difficultés de communication des dirigeants de la communauté avec ces jeunes gens : ils adoptent souvent un ton condescendant, incertains quant à la manière de les entendre ou de les écouter, et cela, tout en cherchant quand même à les intégrer au processus. Au vu de ces deux types de tensions, il a été question de l'esprit du projet et de la façon dont il se développera, le tout en mettant l'accent sur les notions d'intégration, d'accessibilité et de pertinence. Tous ces éléments ont soulevé des défis complexes, mais il est devenu évident que les participants souhaitaient clairement un projet capable de remédier à diverses lacunes concernant l'infrastructure communautaire existante perçue comme étant inaccessible sur le plan des coûts ou de l'appartenance politique. L'objectif était de développer un projet d'histoire orale pouvant fournir des contenus et des ressources qui seraient susceptibles de contribuer, tôt ou tard, à la création d'un musée/sentier du patrimoine. Les habitants pourraient mieux comprendre leur lieu de vie en s'appuyant sur le regard des résidents plutôt que sur le point de vue des dirigeants communautaires, et en rencontrant des universitaires et des journalistes.

À la suite de débats avec le collectif *Cosmo City Critical Friends*[3], des thèmes généraux ont été dégagés afin de préserver la pertinence et la réactivité du projet à l'égard du contexte en perpétuel changement de Cosmo City. Le thème *« Histoire »* pour aborder l'histoire de Cosmo City – avec les communautés de Sgodiphola et de Riverbend, la famille Skosana, la famille van Tonder et d'autres exploitants agricoles – qui pourrait comprendre des questions d'actualité et de nouveaux projets. Le thème *« Environnement bâti »* pour étudier la façon dont les personnes utilisent l'espace pour vivre et travailler, mais aussi la manière dont ils adaptent l'espace qui les entoure au quotidien en examinant, par exemple, la ceinture verte, la prévalence des potagers individuels et les infrastructures. Le thème *« Migration »* pour examiner les déplacements des personnes d'un point à l'autre dans le but de s'installer dans un nouvel endroit de manière permanente ou à titre provisoire. Points fondamentaux : le lieu d'origine des personnes et les raisons de leur installation à Cosmo City. Le thème *« Culture »*, traité de manière plus classique, a permis d'étudier la musique, la langue, ainsi que la culture traditionnelle et contemporaine.

[3] Le collectif Cosmo City Critical Friends réunit des habitants et des dirigeants locaux. Il agit en qualité de guide et critique des projets, aidant à mettre en forme le projet de manière à ce qu'il soit adapté à la communauté.

Le projet des savoirs (Knowledge Project) à Cosmo City a soutenu cinq résidents par l'entremise de microsubventions de recherche, ce qui leur a permis d'étudier des sujets qui revêtaient un intérêt pour eux. Douglas Mothemane et Mpumi Nombebe ont étudié les guérisseurs traditionnels et le rôle qu'ils jouent dans la communauté, examinant la façon dont la pratique traditionnelle a été façonnée par Cosmo City. Sandra Mashilo s'est entretenue avec plusieurs résidents afin de comprendre les raisons personnelles qui les ont poussés à faire construire des pièces supplémentaires à des fins locatives dans leurs propriétés. Sibongile Ngqodi a étudié les facteurs contribuant à limiter l'accès à l'enseignement des enfants de nationalité étrangère qui ne possèdent pas les papiers nécessaires pour bénéficier des systèmes de soutien de l'État. Mzukhona Mantshontsho a discuté avec plusieurs propriétaires de petites entreprises, leur demandant quels conseils ils donneraient aux jeunes au sujet de l'entrepreneuriat et du lancement d'une petite entreprise. Mbongeni Mankai a étudié le jardinage en milieu urbain à Cosmo City, cherchant à savoir si les familles vendaient leurs produits pour avoir un revenu ou un moyen de subsistance.

Les chercheurs ont envoyé leur candidature pour le projet et ont été choisis par les résidents participant au projet. Les chercheurs ont été formés à la méthodologie de la recherche et soutenus par deux des premiers chercheurs qui sont devenus des gestionnaires de projets épaulant les unités de recherche tout au long de leurs processus. Les chercheurs devaient rendre des comptes aux parties concernées – des personnes avec lesquelles ils s'étaient entretenus ou des membres de la communauté concernés de quelque manière que ce soit. Deux des unités de recherche ont élaboré des boîtes à outils pour leurs rapports publics, ces derniers abordant les problèmes identifiés. Ce projet a permis d'affirmer que le processus des recherches menées par la communauté pouvait favoriser un dialogue dynamique autour de ce domaine thématique particulier, tout en développant un sentiment de communauté différent et parfois plus inclusif. Dans le format actuel, les rapports publics offrent de nouvelles analyses puisque chaque groupe participe à la réflexion collective concernant les recherches, apportant souvent des corrections ou des points de vue complémentaires en lien avec des politiques locales plus directes.

Ces rapports publics sont souvent les plus productifs car ils activent concrètement le processus de production de connaissances collectives concernant les personnes et le lieu. Fait tout aussi important, ils assurent la responsabilité des chercheurs à l'égard des personnes ayant partagé leur savoir. Cette responsabilisation est essentielle en vue de garantir précision et transparence. Cela est d'autant plus important pour reconnaître publiquement l'existence de connaissances alternatives au sein de la communauté, ainsi que le potentiel en matière de sagesse collective et son caractère applicable vis-à-vis des enjeux et préoccupations à Cosmo City.

# Re-imagining Museums

# Repenser les pratiques muséales

# WHOSE MEMORIES

**Yvette Mutumba,**
writer, editor and curator

A few weeks ago, in one of the regular staff meetings at the Weltkulturen Museum[1] in Frankfurt, Germany, we were told that what had been called the "Image Archive" until that day had been renamed the "Department of Visual Anthropology". The reason: unlike custodians, the image archivist never had the position of a scientific associate within the museum's staff hierarchy, which also resulted in her earning much less money. This was simply because she was an archivist and not a custodian, until it was decided to change this. The first step was to rename the department – the notion of the "archive" had to go. The next step was to convince the higher authorities that the new name asserted a different status of the archive, and hence the archivist. The goal was the possibility of her promotion after a long process of German bureaucracy.

## Collecting | Caring

A custodian is a person who organises, cares for, keeps, guards, preserves, and often collects objects. Anyone who looks after an assembly of things could be called a custodian. You might be the custodian of a collection of boy band posters. Or you could be the custodian of a collection of royal jewellery. An archivist, on the other hand, is a person who organises, cares for, keeps and preserves records. Whereas the professional custodian is supposed to take care of artefacts and design items and/or artworks, it is the archivist who takes care of ragged newspapers, handwritten diaries and yellowed photographs, for example. It seems this is where – at least in the European museum system – the difference exists: between objects that are assigned a certain material value and documents that have no real material value. But to my mind the epistemological value of archival records at least equals, and in some cases even exceeds, the material worth of artefacts.

The archivist cares as much as the custodian for treasures, (hi)stories, and moments. Using the word "care" here is important, as it sometimes seems that the so-called "cultural turn"[2] in the arts of the past two to three decades "turned" mainly towards the material part of archives as well as collections, commodifying questions of heritage and new knowledge production. The person who is working with these archives and collections is often ignored. By "who", I do not mean missionaries, traders, anthropologists, natural scientists, diplomats, doctors and travellers whose booty, collecting mania and research are reflected in many historico-cultural

1 Until June 2016, Yvette Mutumba was the curator for Africa collection, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Germany.

2 See also Wolfgang Ernst, "Radically De-Historicising the Archive. Decolonising Archival Memory from the Supremacy of Historical Discourse", in *Decolonizing Archives*, L'Internationale Books (ed.), http://www.internationaleonline.org/media/files/decolonisingarchives_pdf-final.pdf...

collections. I am talking about those who have categorised, inventoried and administered them. Their subjectivities are as much about capturing the life of these collections. The reason I bring this up here is that it leads to the question of how we value, understand, use, (de)construct, open, and mediate archives and collections in a time of heightened attention towards their impact on cultural and collective memories, and their relevance for the present.

## Storing | Accessing

By their very nature, historico-cultural museums have one major feature in common: they are and have always been hoarders.

A (former) museum of ethnography, for example, stores thousands of objects stuffed into cupboards, crates, vitrines, cabinets, shelves, cases, loading rollers, and chests sitting in cellars, storerooms and exhibition spaces. Apart from the physical storing, there is the inventory register – the heart of the museum, comprising inventory cards and a database. These three layers of administration attest to the objects' existence, and guarantee their safekeeping until the end of time. But they also make those collections difficult to access, physically as well as notionally. There are, indeed, more and more public museum databases online that provide accessibility, but digital reproductions can never replace the original artefact or artwork.

In 2010, the Weltkulturen Museum introduced a new critical concept by former director Clémentine Deliss[3] by opening its collection to guests from various disciplines and inviting them to work with its selection of ethnographic objects during residencies at the experimental space Weltkulturen Labor. This new methodology was shaped by a post-ethnographic approach towards the ethnographic collection of the museum[4]. Through the artistic and interdisciplinary research or fieldwork in the museum, it examines possibilities of remediating artifacts and their controversial histories. The objects of the collection are seen as components of the historically changing administration of knowledge about other parts of the world, constituting an approach that seeks to revisit how artefacts can create a museum practice that goes beyond what is already there. The first tool here is to understand archives and collections as stores of knowledge, (hi)stories, disciplines, individuals and institutions, and of societies and their politics, ideologies and thinking. The second tool is about unlocking these complex, stored layers and using them as a basis for new ideas, projects and concepts.

## Knowing | Telling

Telling a story about an object is, in my opinion, one of the most basic things we do in our lives, whether it is your grandmother telling you the story about her engagement ring or your best friend talking about her favourite dress.

In 2012 and 2013, I co-curated with Deliss an exhibition titled *Foreign Exchange – or the Stories You Wouldn't Tell a Stranger.* Crucial to my initial thinking about the project was a set of questions, which started as follows:

What are the stories you wouldn't tell a stranger:
The story of your great-grandfather, who was a colonial officer?

---

3 Director of the Weltkulturen Museum from 2010 to 2015.

4 See Clémentine Deliss, 'Introduction: Object Atlas – Fieldwork in the Museum', in *Object Atlas – Fieldwork in the Museum*, Clémentine Deliss, ed., Kerber Verlag, Bielefeld, 2012. For the idea of a post-ethnographic museum see especially p. 21.

The story of your great-great-uncle, a doctor who measured human beings?
The story of your second cousin, who was worked to death on a plantation?
The story of your godfather, who tried to convert remote peoples?
The story of your great-great-aunt, who thought she had lost her soul to a camera?
The story of your forebears, whose shrines were stolen?[5]

With these questions, I tried to understand how these collections could be related to a present-day collective memory of the audience, the institution, and the individuals tied to it. The aim of the exhibition was to highlight various intentions and (his)stories that led to the establishment of the ethnographic museum in Frankfurt. It was also about critically analysing the institution as a site in which relational understandings of objects and cultures are investigated. With guest artists, writers, researchers and lawyers, *Foreign Exchange* was about peeling back chapters of the underbelly of the museum's history. The idea was to initiate a self-critical public debate about the seamy side of the collection, and produce transparency and accountability for the past[6]. The objects of the collection were regarded as components of the historically changing administration of knowledge about other parts of the world. In the light of today's transformed global map, heightened migration and new networks, former scholarly commodities required new sets of informational and ideational interpretation.

Quotes by members of the interdisciplinary group with which we had worked, as well as texts by writers from that group, were on display with ethnographic objects and photographs. Most present were the projects by artists Peggy Buth, Minerva Cuevas, David Weber-Krebs and Luke Willis Thompson. Artistic approaches are able to establish new links and interrelations that possibly would not be proposed by scientific research. Although, this is, of course, not the final answer to all questions and problems, external views allow an imaginative, critical and subjective assessment of the collection, and the multitude of classifications and hierarchies. It is hardly possible to fully tackle an institution from inside as there are loyalties, entrenched working methods, personal relationships and formal liabilities. I, therefore, regard *Foreign Exchange* as a case study, a contribution to the much broader postcolonial confrontation with ethnographic collections.

A further aspect *Foreign Exchange* sought to highlight was that there are many stories that you not only wouldn't tell, but couldn't tell a stranger: Despite the museum's system of documentation, most of the time, only very superficial information about an object's biography is known – its origin (often not even exactly), the person who collected it, and the year it began its new life as an anonymous, institutionalised subject. Here, the limits of a reinvention of such a museum collection reveal themselves. It becomes clear that certain reimaginations of what collections and archives can be need an approach completely disconnected from the institution to prove that there are alternative means through which to generate new knowledge. One important tool is to work with objects and histories, which, at first sight, are not "typical" for museums, as they are not regarded as valuable enough. But there are different ways to implement this as Revolution Room has evidenced through Waza Chumba Wazi, which worked with popular culture and the objects of an industrial society. Their worth was defined by the very personal relationships of their owners, the members of the Gécamines communities, and the stories, memories and hopes they associated with them.

---

5 This is just an excerpt from the list of question, which can be found in: Yvette Mutumba, 'The stories you wouldn't tell a stranger', in *Foreign Exchange*. 2014.

6 Ibid.

The Cosmo City Knowledge Project reflected aspects of the realities of individuals finding a place in their sociocultural context through the lens of their personal stories. Gathered within the framework of these projects, these stories became a valuable and tangible collection, the custodians of which were the projects' participants.

In these two projects, anonymity, which characterises European collections of material cultures, is discarded. What happened here is a non-invasive rereading and uncovering of ties between archives and narrative history. A museum collection or archive of objects, photographs and documents does not automatically constitute a meaningful (his)story. On the contrary, through administrative intervention, it can even present a deconstructed, disconnected tale.

## Connecting | Feeling

Once upon a time, while visiting ethnographic museums, both young and old dreamt of ruling "exotic" kingdoms in which one might live freely and get rich – or die trying. Today's generations no longer necessarily fantasise about adventures in the dark jungles of the Democratic Republic of the Congo, or of riding endless plains with the "Indians". Today, it is places such as Baghdad, Damascus, Cairo, Tokyo or Dubai that are present socially and in the media, not Zanzibar or Port Moresby.

Museum collections in Europe, especially those of ethnographic museums, and in Africa were mostly started during the height of imperialism and colonial fantasies. In Europe and Africa, the public is increasingly disconnected from the objects and records kept in these institutions. The questions I asked earlier with regards to *Foreign Exchange* tried to reinstate a connection, despite the fact that they arose from a very personal point of view. Speaking from a broader European perspective there is a huge expectation for museums of "world cultures" to connect with the multicultural communities in their cities. (Interestingly, the same expectation is not equally directed towards museums of contemporary art.) The argument seems to be that museums of "world cultures" can easily tease such audiences because of their multicultural collections. The problem: these collections are anachronistic, started in a time of completely different ideas of the world and its (re)presentation. How are youngsters from Turkey, Syria or Iran naturally to connect with masks by the Luba-Hemba or ceramics by the Shipibo?

In national museums in Africa, major parts of historical colonial collections have often disappeared in storage – just as in Europe – and are not necessarily treated as valuable. But they indeed present a heritage, commodified cultural and collective memories, which need to be reactivated. Waza Chumba Wazi connected these collections with the contemporary by bringing in non-museum objects signifying the present and future hopes and lives of the participants. In that sense, institutionally stored objects were not treated as singular entities but as parts of a broad web of materialised relations. The participation of members of the Gécamines community reflected an emphatic memory[7], but also an emphatic administering of those objects. The result was a new presentness of the historic collections.

In my opinion, empathy is an important tool to re-curate specific museum collections that raise more questions than they provide answers, and which are, as Jeffrey Schnapp calls it,

7 I am referencing here Émile Durkheim's ideas around collective memory, where empathy is one aspect of it.

an "expanded sensorium of cultural memory"[8]. Feelings and emotional motivations can be crucial for the creation of not only private, but also institutional collections. In the case of the Weltkulturen Museum, for example, the bulk of its 3 000 works of contemporary art from Africa (from the 1960s to the early 1990s) were collected not by professionals, but by art lovers and connoisseurs who had different affiliations with the continent. The museum not only tolerated this fact, but actively invited these amateurs to build the collections on behalf of the institution. For the exhibition *A Labour of Love*[9], Gabi Ngcobo and I selected about 150 works from the Weltkulturen collection that were produced by black South African artists during the 1970s and 1980s. A German missionary commissioned by the museum collected them in 1986. As the title indicates, "love" was the notion through which we reread these works, which had been sitting in the storage for about three decades, and their histories.

It is not the space here to go deeper into the exhibition's concept[10]. One major aspect, though, was to acknowledge that this collection of artworks was an anthology of individual narratives, emotions and experiences capturing multilayered individual moments and reflecting the situation in South Africa during that time. We invited a group of young art students to participate in *A Labour of Love*. The most crucial part of their involvement entailed extended conversations with older-generation artists represented in the museum's collection. The exchange of questions, memories and stories between the two generations resulted in a response that was equally artistic, intellectual and emotional. The very specific layers of emotions translated not only into the exhibition itself, but also transpired towards an audience. Many people I have talked to were deeply touched by what they saw, regardless of whether they were South African, German, Indonesian or from New Zealand.

I believe emotion can lead to a performative form of knowledge production. It is possible to navigate the plethora of temporal layers and resources inherent to collections as well as archives, and create a contemporaneity that allows a space for all those voices constituting what we call a collective memory.

8 Jeffrey Schnapp, "Buried (and) Alive", in *Decolonizing Archives*.
9 Weltkulturen Museum, 3 December 2015 – 24th July 2016.
10 See *A Labour of Love*, Yvette Mutumba, Gabi Ngcobo (eds.), Kerber, Bielefeld, 2015.

# MÉMOIRES DISSONANTES

Yvette Mutumba,
écrivain, éditrice et commissaire d'exposition

Il y a quelques[1] semaines, lors d'une réunion du personnel du Weltkulturen Museum, Francfort-sur-le-Main, nous avons appris que ce qui s'appelait jusqu'alors les « Archives d'images » serait désormais rebaptisé en « Département d'anthropologie visuelle ». La raison : contrairement aux conservateurs, l'archiviste d'images n'avait jamais eu le statut de collaborateur scientifique dans la hiérarchie du musée, de sorte qu'elle était aussi moins bien rémunérée. Simplement parce qu'elle était une *archiviste*, et non pas une *conservatrice*. Il a donc été décidé de changer cela. Première étape : rebaptiser le département – la notion d'« archive » devait disparaître. Étape suivante : convaincre les instances supérieures que le nouveau nom impliquait un nouveau statut pour les archives, et donc pour l'archiviste. Objectif final : la possibilité de sa promotion après une longue procédure de bureaucratie allemande.

## Collecte | Soin

Un conservateur est une personne qui organise, gère, conserve, préserve et souvent collecte des objets. De fait, quiconque s'occupe d'une collection de choses pourrait être appelé conservateur. On peut être le conservateur d'une collection de posters de groupes de musique. On peut être le conservateur d'une collection de bijoux royaux. Un archiviste est une personne qui organise, gère, conserve et préserve des dossiers. Alors que le conservateur professionnel est supposé prendre soin d'artefacts, d'objets et/ou d'œuvres d'art, l'archiviste prend soin de coupures de journaux, de journaux intimes et de photographies jaunies, par exemple. Il semble que ce soit là – du moins dans le système muséal européen – que se fasse la différence : entre les objets, auxquels est attribuée une certaine valeur matérielle, et les documents, qui n'ont pas de valeur matérielle en soi. D'où la différentiation entre l'archiviste et le conservateur. Mais, pour moi, la valeur épistémologique de documents d'archives est au moins égale, si ce n'est supérieure, dans certains cas, à la valeur matérielle d'artefacts.

L'archiviste prend soin tout autant que le conservateur de trésors, d'histoires et de moments. Le mot « soin » est ici important. Il semble parfois que ce que l'on appelle le « cultural turn[2] »

1 Jusqu'en juin 2016, Yvette Mutumba était commissaire des collections Afrique au Weltkulturen Museum, Francfort-sur-le-Main, Allemagne.

2 Voir aussi Wolfgang Ernst, « Radically De-Historicising the Archive. Decolonising Archival Memory from the Supremacy of Historical Discourse », dans *Decolonizing Archives*, p. 10-16, p. 11, L'Internationale Books (éd.), http://www.internationaleonline.org/media/files/decolonisingarchives_pdf-final.pdf…

dans les arts des deux ou trois dernières décennies se soit principalement « tourné » vers la partie matérielle des archives comme des collections, avec son lot de questions sur le patrimoine et la production de nouvelles connaissances. On ignore bien souvent qui travaille réellement avec ces archives et collections. Avec ce « qui », je ne veux pas dire les missionnaires, les marchands, les anthropologues, les scientifiques naturels, les diplomates, les médecins et les voyageurs dont les butins, les manies de collectionneurs et les recherches se retrouvent dans de nombreuses collections historico-culturelles. Je parle de ceux qui les classent, les catégorisent, les inventorient et les administrent. Leurs subjectivités accaparent tout autant la vie de ces collections. La raison pour laquelle je soulève ce point est qu'il pose question : comment évaluer, comprendre, utiliser, (dé)construire, ouvrir, diffuser des archives et des collections tout en portant une attention accrue à leur impact sur les mémoires culturelles et collectives et à leur pertinence dans le présent.

## Stockage | Accès

Par nature, les musées historico-culturels ont un élément essentiel en commun : ils ont toujours tout conservé.

Un (ancien) musée d'ethnographie, par exemple, stocke des milliers d'objets, entassés dans des placards, des caisses, des vitrines, des armoires, des étagères, des boîtes, des coffres installés dans des caves, des greniers et des espaces d'exposition. Au stockage physique s'associe le registre d'inventaire – le cœur du musée, des fiches de stock et une base de données. Ces trois couches d'administration attestent de l'existence des objets et garantissent leur conservation jusqu'à la fin des temps. Mais elles compliquent également l'accès à ces collections – au sens propre comme au sens figuré. Il y a certes de plus en plus de bases de données muséales sur Internet, accessibles à tous, mais les reproductions numériques ne pourront jamais remplacer l'artefact ou l'œuvre original(e).

En 2010, le Weltkulturen Museum a introduit un nouveau concept critique, sous l'impulsion de sa directrice de l'époque, Clémentine Deliss[3] : le musée a ouvert sa collection à des invités issus de diverses disciplines, en les invitant à travailler avec leur sélection individuelle d'objets ethnographiques pendant leur séjour au Weltkulturen Labor. Cette nouvelle méthodologie est façonnée par une approche postethnographique de la collection ethnographique du musée[4] . Par la recherche artistique et interdisciplinaire et le « travail de terrain » dans le musée, elle examine les possibilités de réhabiliter les artefacts et leurs histoires controversées. Les objets de la collection sont perçus comme des composantes de l'administration historiquement évolutive des connaissances sur d'autres parties du monde. Une approche qui cherche à revisiter les artefacts et voir comment ils peuvent créer une pratique muséale allant au-delà de ce qui est déjà là. Le premier outil, ici, est de voir les archives et les collections comme des magasins de connaissances, d'histoires, de disciplines, d'individus, d'institutions, de sociétés avec leurs politiques, leurs idéologies, leurs raisonnements. Ensuite, il s'agit de déverrouiller ces couches complexes et de s'en servir comme fondement à de nouvelles idées, de nouveaux projets et de nouveaux concepts.

---

3 Directrice du Weltkulturen Museum de 2010 à 2015.

4 Voir Clémentine Deliss, « Introduction: Object Atlas – Fieldwork in the Museum », dans *Object Atlas – Fieldwork in the Museum,* p. 11-32, Kerber Verlag, Bielefeld, 2012. Pour avoir une description du musée postethnographique, voir en particulier p. 21.

## Connaissance | Récit

Raconter une histoire sur un objet, c'est, pour moi, l'une des choses les plus essentielles dans la vie – que ce soit votre grand-mère qui vous raconte l'histoire de ses fiançailles à travers son alliance ou votre meilleure amie qui vous parle de sa robe préférée.

En 2012-2013, j'ai coorganisé avec Clémentine Deliss une exposition intitulée « Foreign Exchange – or the stories you wouldn't tell a stranger » (Échanges étrangers – ou les histoires que vous ne raconteriez pas à un étranger). Mon idée, au départ, reposait sur un ensemble de questions, qui commençait ainsi :
Quelles sont les histoires que vous ne raconteriez pas à un étranger :
l'histoire de votre arrière-grand-père, qui était un officier colonial ?
L'histoire de votre arrière-grand-oncle, un médecin qui mesurait les êtres humains ?
L'histoire de votre cousin germain, qui a travaillé jusqu'à épuisement dans une plantation ?
L'histoire de votre parrain, qui a tenté de convertir des peuples lointains ?
L'histoire de votre arrière-arrière-grande-tante, qui refusait de se laisser prendre en photo de peur qu'on ne lui vole son âme ?
L'histoire de vos ancêtres, dont les sanctuaires ont été mis à sac[5] ?

Avec ces questions, j'ai essayé de comprendre comment ces collections pouvaient être mises en relation avec la mémoire collective actuelle du public, de l'institution et des individus qui y sont reliés. Le but de l'exposition était de mettre en exergue les différentes intentions et histoires ayant conduit à la création du musée ethnographique de Francfort. Il était aussi question d'analyser de manière critique l'institution en tant que site où sont menées des recherches sur les relations entre les objets et les cultures. Avec les artistes invités, les auteurs, les chercheurs et les juristes, « Foreign Exchange » s'employait à dévoiler des chapitres secrets de l'histoire du musée. L'idée était d'ouvrir un débat public autocritique sur le côté sordide de la collection et d'ouvrir la voie à la transparence et à la responsabilité vis-à-vis du passé[6] . Les objets de la collection étaient considérés comme des composantes de l'administration historiquement évolutive des connaissances sur d'autres parties du monde. Dans la carte mondiale d'aujourd'hui, avec ses mouvements migratoires accrus et ses nouveaux réseaux, les anciennes marchandises culturelles exigeaient de nouvelles informations et de nouvelles interprétations conceptuelles.

Des citations des membres du groupe interdisciplinaire avec lequel nous avions travaillé, ainsi que des textes rédigés par des auteurs de ce groupe étaient exposés aux côtés d'objets ethnographiques et de photographies. Les plus présents étaient les projets des artistes Peggy Buth, Minerva Cuevas, David Weber-Krebs et Luke Willis Thompson. Des approches artistiques pouvaient établir de nouveaux liens et de nouvelles interrelations, qui ne pouvaient pas forcément être proposés par la recherche scientifique. Bien sûr, ce n'est pas là la réponse finale à toutes les questions et à tous les problèmes. Ces points de vue externes autorisent toutefois une évaluation imaginative, critique et subjective de la collection et de la multitude de classifications et de hiérarchies. Il est difficile de s'attaquer entièrement à une institution depuis l'intérieur, car il y a des fidélités, des méthodes de travail imbriquées, des relations personnelles et des responsabilités officielles. Je vois donc « Foreign Exchange » comme une étude de cas, une contribution à la confrontation postcoloniale bien plus vaste avec les collections ethnographiques.

---

5 Extrait d'une liste complète de questions, à consulter dans : Yvette Mutumba, « The stories you wouldn't tell a stranger », *Foreign Exchange*, p. 15-24, p. 15, 2014.
6 Ibid.

L'autre aspect de « Foreign Exchange » que je voulais faire ressortir était que, s'il y a de nombreuses histoires que vous ne raconteriez pas à un étranger, il y en a tout autant que vous ne pourriez pas raconter à un étranger. En dépit du système de documentation du musée, on n'a souvent que des informations très superficielles sur la biographie d'un objet : son origine (qui est rarement très précise), la personne qu'il l'a collecté et l'année durant laquelle il a commencé sa nouvelle vie en tant qu'objet anonyme et institutionnalisé. Ce sont les limites de la réinvention d'une collection muséale de la sorte. Il est donc patent que certaines ré-imaginations de ce que peuvent être les collections et archives nécessitent une approche totalement déconnectée de l'institution afin de prouver qu'il y a d'autres alternatives pour générer à travers elles de nouvelles connaissances.

Un outil important consiste à travailler avec des objets et des histoires qui, à première vue, ne sont pas « typiques » pour des musées, qui ne sont pas jugés suffisamment « précieux ». Il y a différentes façons de mettre cela en œuvre, comme l'a montré Revolution Room : le projet « Waza Chumba Wazi » à Lubumbashi a travaillé avec la culture populaire et les objets d'une société industrielle. Leur valeur a cependant été définie par les relations très personnelles de leurs propriétaires, les résidents de la Cité Gécamines, et par les histoires, mémoires et espoirs qui leur sont associés. Le projet Cosmo City Knowledge Project à Johannesburg a reflété les aspects des réalités d'individus trouvant une place dans leur contexte socioculturel par le prisme de leurs histoires personnelles. Une fois rassemblées dans le cadre du projet, ces histoires sont devenues une collection précieuse et tangible, à laquelle les conservateurs ont participé. Dans ces deux projets, l'anonymat qui caractérise les collections européennes de cultures matérielles est ignoré. Il y a relecture non invasive et découverte de liens entre les archives et l'histoire narrative. Des collections ou archives muséales d'objets, de photographies et de documents ne constituent pas automatiquement une histoire significative. Au contraire, à cause de l'intervention administrative, elles peuvent plutôt présenter un récit déconstruit, déconnecté.

### Connexion | Sentiment

Autrefois, lorsqu'ils visitaient des musées ethnographiques, les jeunes et les vieux rêvaient de royaumes « exotiques » dans lesquels ils pouvaient vivre libres et riches – ou du moins mourir en essayant. Les générations d'aujourd'hui n'imaginent plus nécessairement des aventures dans la jungle obscure du Congo ou à travers les plaines infinies avec des « Indiens ». Aujourd'hui, ce sont des endroits comme Bagdad, Damas, Le Caire, Tokyo ou Dubaï qui sont présents socialement et dans les médias, et non plus Zanzibar ou Port Moresby. Les collections muséales en Europe, en particulier celles des musées ethnographiques, et en Afrique sont pour la plupart nées alors que l'impérialisme et l'ère coloniale étaient à leur apogée. En Europe comme en Afrique, le public est donc de plus en plus déconnecté des objets et dossiers conservés dans ces institutions. Les questions que j'ai posées plus tôt au sujet de « Foreign Exchange » essayaient de réamorcer cette connexion. Certes, elles venaient d'un point de vue très personnel. Dans une large perspective européenne, les musées des « cultures du monde » se doivent de se connecter aux communautés multiculturelles de leurs villes. (Il est intéressant de noter que les musées d'art contemporain ne sont pas tant soumis à ces exigences). L'argument : les musées peuvent aisément séduire ces publics avec leurs collections multiculturelles. Le problème : ces collections sont anachroniques, elles sont nées à une époque où l'on avait des idées complètement différentes du monde et de sa (re)présentation. Comment des jeunes de Turquie, de Syrie ou d'Iran peuvent-ils se connecter à des masques luba-hemba ou à de la céramique shipibo ?

Dans les musées nationaux d'Afrique, d'importantes parties des collections historiques et coloniales ont souvent disparu des stocks – tout comme en Europe – et ne sont pas nécessairement traitées comme des objets précieux. Elles font pourtant partie du patrimoine et constituent des objets de mémoire culturelle et collective, qui demandent à être réactivés. Le projet « Waza Chumba Wazi » connectait ces collections avec les contemporains en présentant des objets non muséaux qui traduisaient les espoirs futurs et la vie des participants. En ce sens, les objets institutionnellement conservés n'étaient pas traités comme des entités singulières, mais comme des éléments d'un vaste tissu de relations matérialisées. La participation des résidents de la Cité Gécamines illustrait une mémoire empathique[7] mais aussi l'administration empathique de ces objets. Le résultat était une nouvelle présence des collections historiques.

Selon moi, l'empathie est un outil important pour revisiter le commissariat des collections muséales spécifiques qui posent plus de questions qu'elles n'apportent de réponses. Et qui sont, comme l'affirme Jeffrey Schnapp, un « sensorium élargi de la mémoire culturelle[8] ». Les sentiments et les motivations émotionnelles peuvent être cruciaux pour la création de collections privées et de collections institutionnelles. Dans le cas du Weltkulturen Museum, par exemple, la majeure partie de ses trois mille œuvres d'art contemporain d'Afrique (des années 1960 au début des années 1990) n'ont pas été collectées par des professionnels, mais par des amateurs d'art présentant différentes affiliations avec le continent. Le musée n'a pas seulement toléré ce fait, mais a aussi activement invité ces amateurs à bâtir les collections au nom de l'institution. Pour l'exposition « A Labour of Love[9] », Gabi Ngcobo et moi-même avons sélectionné quelque cent cinquante œuvres de la collection Weltkulturen, produites par des artistes sud-africains noirs dans les années 1970 et 1980. Un missionnaire allemand dépêché par le musée les a collectées en 1986. Comme son nom l'indique, l'« amour » était la notion par laquelle nous avons relu ces œuvres et leurs histoires, qui dormaient dans nos stocks depuis une trentaine d'années.

Il n'est pas question ici d'approfondir le concept de l'exposition[10] . Un aspect majeur, cependant, était que cette collection d'œuvres d'art constituait une anthologie d'histoires, d'émotions et d'expériences individuelles capturant des moments individuels sur plusieurs couches et illustrant la situation de l'époque en Afrique du Sud. Nous avons invité un groupe de jeunes étudiants en art à participer à « A Labour of Love ». La partie la plus intéressante de leur participation a été de longues conversations avec des artistes de l'ancienne génération représentés dans la collection du musée. L'échange de questions, de mémoires et d'histoires entre les deux générations a apporté une réponse qui était tout aussi artistique, intellectuelle et émotionnelle. Les couches très spécifiques d'émotions ne se sont pas seulement traduites dans l'exposition en soi, mais ont aussi transpiré vers un public. Beaucoup de gens à qui j'ai parlé étaient profondément touchés par ce qu'ils avaient vu, qu'ils soient sud-africains, allemands, indonésiens ou néo-zélandais.

Je crois que l'aspect de l'émotion peut conduire à une forme performative de production de connaissances. Une possibilité peut consister à explorer la pléthore de ressources et de couches temporelles inhérentes aux collections et aux archives. Une autre peut consister à créer une contemporanéité, donnant de l'espace à toutes ces voix qui constituent ce que nous appelons une « mémoire collective ».

---

7 Je fais ici référence aux idées d'Émile Durkheim sur la mémoire collective, dont l'empathie est un aspect.
8 Jeffrey Schnapp, « Buried (and) Alive », dans *Decolonizing Archives*, p. 18-22, p. 18.
9 Weltkulturen Museum, 3 décembre 2015 – 24 juillet 2016.
10 Voir Yvette Mutumba, Gabi Ngcobo (éds), *A Labour of Love*, Kerber Verlag, Bielefeld, 2015.

# *"WAZA CHUMBA WAZI" IMAGINE LA CHAMBRE VIDE*

Sari Middernacht,
museologist and exhibition maker

What if a museum could be reinvented and organised from scratch? What if there would be space in that museum for a story about the goings-on in the society it is located in, for its tears and its laughs? What if the protagonists of this story are the ones who choose the objects, give their own interpretations of the object and name them? This was the invitation in August 2014 for a group of "voluntary departees". For one month, a typical house in Cité Gécamines was rented for the project and transformed into a meeting place, exhibition space and event site, renamed Waza Chumba Wazi (Swahili for "imagine the empty room"). It was a call to make space for new interpretations of history and its subjectivities, and to fill up the room with memories and ways of remembering through collaborative practices. It's aimed to explore how a museum may literally "work out of its walls" and into the environment of the community it's supposed to reflect. But in a society that has faced abandonment and betrayal by the Gécamines company, it also dealt with questions of nostalgia, rebound, resurrection and pride.

Jean-Marie Maga, Céline Tambwe, Elliot Mujinga Kamanga and Louis-Gaston Kabwe are voluntary departees, all having worked for 25 years or more in Gécamines. Jean Pierre "King John" Kangand is a Jecoke musician, as are Jean-Marie and Elliot, and their music is intrinsically associated with Gécamines. Elisabeth Mwenyi's husband is a voluntary departee, and they live in the Cité, as does Pierrot Kasanda, who still works for the company and is also the trainer of a group of acrobats the Bana Mampala, in Gécamines. They are all left with the memories of life linked to the company and the Cité most of them have known since birth. Patrick Tshamala, Jires Mulapwa, Bebel Mukaya, Naomie Malemba, participating artist Jean Katambayi, and project facilitator Luc Mukendi are children of the voluntary departures, representing the new generation. They knew the golden years only as children, or sometimes not at all, but they all know the stories. In a series of collective sessions, the participants revisited the *Mémoires de Lubumbashi* archive, a collection of objects from popular culture assembled during this public history project dating from 2000. Each participant of *Waza Chumba Wazi* selected an object of the collection and commented on it, collectively indicating their colloquial names. A thematic narrative between the selected objects was lined out to become a possible storyboard for the exhibition, and a timeline was created collaboratively in which each participant designated the most important day of his or her life and the reasons. A decade-and-a-half later, the *Mémoires de Lubumbashi* archive was transformed again into an exhibition, with the objects bearing contemporary interpretations of their names, uses, owners and vogue. By inviting people into the archive, the objects came alive and so did Lubumbashi from the 1970s, 1980s and 1990s. The tone was mainly one of sweet childhood memories during the mining industry's boom time, much in contrast with the years before "Operation Voluntary Departure", when salaries were unpaid for months and the system was caught in an unrelenting process of decline. Being immersed once again in the glory years of the company, and often of their own lives, the feedback of the voluntary departees was positive, saying it felt good to relive those moments.

But would the experience not turn out to be bittersweet once back in the reality of everyday life? How could those memories and that nostalgia be transformed into a long-lasting, positive dynamic? In order to depict a more complete view on the situation of the voluntary departees and Cité Gecamines, videographer Patrick Ken Kalala (also involved in Revolution Room as the artist for Kiloville) and facilitator Luc Mukendi conducted four 15-minute audiovisual interviews with voluntary departees about their former functions in the company, the moment of resignation and, most importantly, their activities after their employment in the company.André Chola Kabamba is an ex-agent Gécamines industrial guard, who, at the time of the project, was ad interim director of the local television and radio broadcaster Kyondo. Louis-Gaston Kabwe is an ex-teacher at the technical school of Gécamines and now a foreman in a metallurgical workshop. Jean-Felix Mwamba is the ex-financial director of Gecamines and now a financial and administrative consultant. Celine Tambwe is an ex-nurse in the maternity ward of the Gécamines hospital and is now the founder of the health centre for sickle-cell anemia Mère Teresa, as well as a daycare centre. The projection of these videos cover an entire wall in the bedroom of the Waza Chumba Wazi house, with the bed converted into a bench for viewers, to invite visitors to take time and engage with the interviews. However, the room with the archived objects, presented in a "hanging scenography", invited a walking flow where visitors navigated between the objects. The projection room was, for the participants and other visitors, an important moment to move beyond nostalgia. It made the courage of the interviewees, for starting something anew, visible and audible. It also made the capacity to rebound and resurrect visible. At the opening event, the man of the popular theatre in Lubumbashi, Mufwankolo, shared his bitterness about feeling "instrumentalised" by the company back in the days of the mass dismissals employees. He had been asked by the company to disseminate information about the dismissals in a way people would accept. That night, he told the public that he regretted having done so. We felt that it was important to continue this dynamic, which was largely focused on the present and the future. Following the principle of the *Mémoire de Lubumbashi* archive of collecting everyday objects that symbolise a broader personal and historical context, in the months that followed, the group members presented objects that symbolised their moments of rebounding. This time, we visited each one at their place, and documented the objects and comments in situ through photographs and recordings.

The *Waza Chumba Wazi* exhibition was one of the two public moments of Revolution Room in Lubumbashi/Gécamines where collected content was shared with the participants of the project and the audience. It operated after its opening as a platform for events, gatherings, and the collection of a series of life stories. A second moment took place in October 2015, with an outdoor exhibition titled *Chumba cha Mapinduzi* ("revolution room" in Swahili). It displayed a 15m-long banner presenting the different sites of Revolution Room in the Democratic Republic of the Congo and South Africa; and an open-air library and documentation centre on a big field in the middle of the Cité. This is the very site – between the sport complex, a church and schools – at which the voluntary departees have their weekly open-air meetings to update their situation and develop further strategies for their claims. As it was ongoing, the experiment of Waza Chumba Wazi revealed itself in developing strategies of a self-healing process and of employing the affective qualities of heritage. *Chumba cha Mapinduzi* was another moment of representation and recognition in the public sphere for the voluntary departees. By doing so, both exhibition spaces functioned as a "frictional museum"[1] in ways that interrogate the established spaces of representation and, through collaborative practices, open perspectives for democratising museum practice.

---

1 For "frictional museums" as an alternative and provisional space that speaks back to the established museum and the broader social order, see Gustavo Buntinx and Ivan Karp, Tactical Museologies, Karp, I. et al. (2006). *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Duke University Press.

*Céline Tambwe recounts her memory of the telephone or 'nshinga', she chose from the collection Mémoires de Lubumbashi. August 2014, Museum of Lubumbashi © Tristan Guilloux*

*Céline Tambwe raconte ses souvenirs sur le téléphone ou « nshinga » qu'elle a choisi dans la collection Mémoires de Lubumbashi. Août 2014, Musée de Lubumbashi © Tristan Guilloux*

*Céline Tambwe presents chairs from the daycare centre she founded, the business she developed after her dismissal during Operation Voluntary Departure. January 2015, Lubumbashi © Bodil Furu*

*Céline Tambwe présente les chaises de la crèche qu'elle a fondée, activité dans laquelle elle s'est reconvertie après l'Opération Départ Volontaire. Janvier 2015, Lubumbashi © Bodil Furu*

# « WAZA CHUMBA WAZI » IMAGINE LA CHAMBRE VIDE

Sari Middernacht,
muséologue et conceptrice d'expositions

Et s'il était possible de réinventer un musée et de le réorganiser à partir de rien ? Et si, dans ce musée, il y avait de l'espace pour une histoire qui se passe dans la société l'environnant, pour ses larmes et pour ses rires ? Et si les gens qui sont les protagonistes de cette histoire étaient ceux qui choisissent les objets, qui donnent leur interprétation de ces objets et même ceux qui les nomment ? C'était l'invitation faite en août 2014 à un groupe de « Départs Volontaires » de la Gécamines. Pendant un mois, l'une des maisons typiques de la Cité Gécamines à Lubumbashi, R.D.C., a été louée pour le projet et transformée en lieu de réunion, espace d'exposition et site d'événements rebaptisé pour l'occasion « Waza Chumba Wazi » – ce qui signifie, en swahili, « imagine la chambre vide ». Le but était de créer un espace pour de nouvelles interprétations d'histoires et de leurs subjectivités et de remplir cet espace avec des souvenirs et des modes de réminiscence par des pratiques collaboratives. Il était question de voir comment un musée pouvait travailler littéralement hors de ses murs et au sein de l'environnement de la communauté de laquelle il traite. Mais, dans cette société abandonnée et trahie par l'entreprise, il était aussi question de nostalgie, de rebond et de fierté.

Jean-Marie Maga, Céline Tambwe, Elliot Mujinga Kamanga et Louis-Gaston Kabwe sont des Départs Volontaires. Ils ont tous travaillé au moins vingt-cinq ans à la Gécamines. Élisabeth Mwenyi est l'épouse d'un Départ Volontaire et vit à la Cité, ainsi que Pierrot Kasanda Kapala, qui est toujours en service à la Gécamines et est à la fois l'entraîneur du groupe d'acrobates de la Gécamines, les Bana Mampala. Comme Jean-Marie et Elliot, Jean-Pierre « King John » Kangand est un musicien des Jecoke dont la musique est associée à la vie minière. Aujourd'hui, il ne leur reste à tous rien de plus que le souvenir d'une vie inextricablement liée à la compagnie et à la Cité, qui faisaient partie de leur quotidien, souvent depuis l'enfance. Patrick Tshamala, Jirès Mulapwa, Bebel Mukaya, Naomie Malemba, l'artiste Jean Katambayi et le facilitateur du projet, Luc Mukendi, sont des enfants de Départs Volontaires. Ils représentent la nouvelle génération. Certains ont connu les années d'or quand ils étaient enfants, d'autres ne les ont pas connues du tout, mais tous connaissent les histoires.

Dans une série de sessions collectives, les participants du projet ont revisité les archives « Mémoires de Lubumbashi », une collection d'objets issus de la culture populaire et collectés lors de ce projet d'histoire populaire en 2000. Chacun des participants de « Waza Chumba Wazi » a choisi un objet de la collection et l'a commenté ; le groupe leur a donné collectivement des noms familiers ; un récit thématique entre les objets sélectionnés a été mis au point pour servir de fil conducteur à l'exposition ; enfin, ils ont défini tous ensemble une ligne de temps, chacun désignant le jour le plus important de sa vie et en expliquant les raisons. Ainsi, quinze ans après « Mémoires de Lubumbashi », les archives sont redevenues des objets d'exposition,

avec des commentaires contemporains sur leurs noms, leur utilisation, leurs propriétaires et la mode qui leur était assortie. En invitant des gens dans les archives, les objets ont pris vie : le projet a ressuscité les Lubumbashi des années 1970, 1980 et 1990.

L'ambiance était résolument celle de tendres souvenirs d'enfance, rappelant une époque de prospérité pour l'industrie minière – très différente de leurs dernières années de service dans la compagnie, juste avant l'« Opération Départ Volontaire », quand les salaires restaient impayés pendant des mois et quand le système était inexorablement aux prises avec le déclin.

Cette expérience d'immersion dans les années fastes de la compagnie et, souvent, de leur propre vie, a été positive pour les Départs Volontaires, qui ont affirmé avoir pris plaisir à revivre ces moments. Mais ne risquait-elle pas de devenir douce-amère dans la réalité de leur vie quotidienne ? Comment transformer ces souvenirs et cette nostalgie en une dynamique positive plus durable ? Pour donner un aperçu plus complet de la situation des Départs Volontaires et de la Cité Gécamines, le vidéaste Patrick Ken Kalala (impliqué aussi dans le projet Revolution Room en tant qu'artiste de Kiloville) et le facilitateur Luc Mukendi ont réalisé quatre interviews audiovisuelles de quinze minutes de Départs Volontaires, les interrogeant sur leurs anciennes fonctions dans la compagnie, le moment de leur démission et, surtout, leurs activités dans leur vie après la Gécamines.

André Chola Kabamba est un ancien agent de sécurité de la Gécamines et, à l'époque du projet, il était directeur publicitaire intérimaire de la chaîne locale de télévision et de radio Kyondo ; Louis-Gaston Kabwe est un ancien professeur de l'école technique de la Gécamines et est aujourd'hui contremaître dans un atelier métallurgique ; Jean-Félix Mwamba est l'ancien directeur financier de la Gécamines, aujourd'hui consultant en gestion administrative et financière, et Céline Tambwe, ancienne infirmière à la maternité de l'hôpital de la Gécamines, a fondé le centre de santé pour drépanocytaires Mère Teresa et une crèche. La projection de ces vidéos couvre un pan de mur entier dans une des chambres de la maison « Waza Chumba Wazi » ; le lit a été transformé en banc pour les spectateurs, de façon à inviter les visiteurs à prendre le temps de bien se plonger dans les interviews, tandis que la pièce comprenant les objets d'archive, présentés dans une « scénographie suspendue », fait déambuler les visiteurs d'un objet à l'autre.

Cette salle de projection a offert aux participants du projet et aux autres visiteurs un moment important pour aller au-delà de la nostalgie. Elle a rendu visible et audible le courage des personnes interviewées, qui ont eu la force de commencer quelque chose de tout nouveau, quelque chose de reconnaissable par tous ceux qui ont fait la même chose ; après avoir connu pendant des années le giron rassurant de la compagnie, elles ont été la proie d'un profond sentiment de déception et d'abandon. Elle a rendu visible la capacité de rebond et de résurrection.

À l'inauguration, l'homme du théâtre populaire de Lubumbashi, Mufwankolo, partage avec le public son amertume, lui qui a été instrumentalisé par la compagnie lors du licenciement massif des employés. Il avait été invité à participer à la communication de l'opération et à diffuser les informations de façon à les faire accepter par les agents. Cette nuit-là, il a dit au public que, s'il pouvait le refaire, il procéderait tout autrement. Nous avons eu le sentiment qu'il était important de poursuivre cette dynamique, focalisée à la fois sur le présent et sur l'avenir. Suivant le principe des archives Mémoires de Lubumbashi, à savoir la collecte d'objets du

quotidien symbolisant un contexte personnel et historique plus vaste, les membres du groupe ont présenté, au cours des mois suivants, un objet qui symbolisait leur moment de rebond. Cette fois, nous avons rendu visite à chacune des personnes chez elles et avons documenté sur place les objets et commentaires au moyen de photographies et d'enregistrements.

L'exposition « Waza Chumba Wazi » a été l'un des deux moments publics du projet Revolution Room à Lubumbashi/Gécamines où les contenus collectés ont été partagés avec les participants du projet et avec le grand public. Elle a fait fonction, après son inauguration, de plateforme d'événements, de rencontres, mais aussi de collection d'une série de récits de vie.

Le second moment a eu lieu en octobre 2015, avec une exposition à ciel ouvert intitulée « Chumba cha Mapinduzi » (*Revolution Room* en swahili). Cette manifestation a exposé une bâche de 15 mètres de long présentant les différents sites du projet Revolution Room au Congo et en Afrique du Sud, ainsi qu'une bibliothèque et un centre de documentation à ciel ouvert, sur un grand terrain entre un complexe sportif, une église et des écoles, à l'endroit même où les Départs Volontaires organisent leurs réunions hebdomadaires pour faire le point sur leur situation et définir des stratégies afin de faire valoir leurs revendications.

Pendant son déroulement, l'expérience de « Waza Chumba Wazi » a révélé d'elle-même des stratégies d'autoguérison et de recours aux qualités affectives du patrimoine. « Chumba cha Mapinduzi » a été pour les Départs Volontaires un nouveau moment de représentation et de reconnaissance dans la sphère publique. Ce faisant, les deux espaces d'exposition ont fait fonction de « musée frictionnel[1] », selon des modalités qui interrogent les espaces établis de la représentation et qui, par des pratiques collaboratives, ouvrent des perspectives pour la démocratisation de la pratique muséale.

[1] Sur la question des « musées frictionnels » comme espaces alternatifs et provisoires par opposition aux musées dans le sens classique du terme, voir Gustavo Buntinx et Ivan Karp, « Tactical Museologies », Karp I. et al. (2006), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Duke University Press, p. 207.

# Conclusion

# Conclusion

# CONCLUSION

VANSA and Waza Art Centre

Over a period of three years, so many things are learned that are difficult to put into words and publications. In many cases, things come to us during the process, often unexpectedly and without prior preparation. By way of conclusion, we offer up to you some of these things or events that have affected the project and those involved, in unexpected ways. These are presented to you as vignettes – individual and independent anecdotes that are also inevitably linked to each other, and to the project as a whole. Three issues were of particular importance. The first one is that elements of the project unexpectedly engender significance and affect the project. The second is that the project needs to be read in phases and shifts in thinking. Finally, a significant part of the project entails responding to key issues that arise, and requires being flexible to the needs of the project.

## This thing called "community"

When we were designing the project, we wrote, "We are going to work with the communities", describing a certain number of points to be raised and methodologies to be implemented during the realisation of the project; ultimately, it turned out to be a form of speculation.

On the one hand, there is the difficulty of making a priority analysis of the problems in all their complexity before creating true linkages in this context. On the other, there is the inability to predict how our interaction with people can generate one dynamic process rather than another. Our experience in this project showed us that this was not a targeted relationship in which one part would be mobile and would advance to another immovable part (we talk of "target communities" as if they are waiting for us to initiate their transformation). Instead, we are dealing with mutual interactions, where it is possible to clash, reach an impasse or rub each other up the wrong way, often at the risk of the relationship falling apart. Revolution Room thus experienced successive shockwaves, and its fair share of difficult encounters through attraction/repulsion, observance, changes of direction, and so on.

An example of this is the first meeting with the group of "voluntary departees" in February 2014. Our intention was set: to meet them and discuss methods we would use to collect their life stories during the research phase. These stories would then be translated into "works of art". This was also the first working session in Lubumbashi with an international team; an important VANSA delegation had made the journey to Lubumbashi and Fungurume. However, the day before our arrival, when a focus group was being set up, the experience turned into a local variation of "Chinese whispers". The last version of our message that was received and that managed to achieve unanimity appeared to correspond with everyone's expectations. Word had got around that a World Bank delegation had come to start the process of payment of compensation for departure from Gécamines. Instead of the dozen or so people we expected, we had about 400 former staff members turning up.

Them: "If you can't pay us, what can you give us? Lawyers to bring the matter to justice? Contacts for new jobs?"
Us: "No, just art."
Them: "And how can art be useful for our struggle?"

This is where we realised that in our five years of experience, our art centre had always dealt with an already converted public, which regarded artistic creation as evidence. Moreover, here we had to unlearn our language and approaches, and question our mission. This kind of discussion should have been based around a table of participants as equals; we would have had answers and we would certainly have been comforted in our convictions. However, faced with the hundreds of men and women who were the same age as our parents, standing before us with the tenacious and cautious attitude of those who have seen it all before, we realised we were connected to one another by our lack of power. Can art take the liberty and make every effort to respond to this urgency? This is where we realised the responsibility of the name Revolution Room.

### And what about art?

The ability of artists to navigate these complex circumstances was always going to be of some challenge. Within the critical and urgent social spaces mentioned above, the artists' role is a complex balance of the creative process and responsiveness to the climate in which the artist engages. Likewise, in Cosmo City, we needed to try to strike this balance. The first workshop that brought artists and residents together in Cosmo City was in early 2014. The workshop covered various elements of the project, one being the presentation by the artists of their work and conceptual frameworks. The presentations by the artists were set up in a rather conventional form – a projector, a presentation to a slideshow of some or other form, and a description and discussion by the artists. This form, familiar to many practicing contemporary artists, has an unquestioned and maybe even unconscious set of codes, hierarchies and inflections.

In the last session of the workshop, the group sat outside in the sun for the final reflection. Each person – artists, project staff and residents – gave their perspective as we went around the circle. One of the residents, an elder man of leadership standing in the community, gave a pensive and considered reflection. He said, "These past days, I have learned that artists are complicated. I look forward to us working together, and I am sure we will find a way to learn from each other." He went on to give the summative thanks and goodbyes.

This was perhaps the first time – but most certainly not the last – we became deeply conscious of our inability to communicate. We, as creative thinkers and actors, had a tendency for jargon, spoke often in abstract and tangential ways, and perhaps, worst of all, were constantly openly questioning of the words we used and the ways in which these words were read. We would regularly use phrases such as "...I don't want to use the word community, because what does community really mean?" or "...Let's use participation, for lack of a better word...". We were also self-conscious of our own role in places in which our class and often race singled us out as privileged, and therefore tended to preface many of our opinions or question the politics of our own statements – a kind of self-policing. This set of habits, primarily habits of the academy, was used firstly to ensure our statements were as politically correct as possible, and secondly to hide our precious and personal concepts for fear of contradiction or critique. This self-conscious, self-centred and self-inflicted set of habits made us very difficult, for anyone outside this intimate game, to understand. At worst, it made others feel unnecessarily conscious of their own words and positions.

This raised significant questions about two parts of why we were there: art and engagement. If contemporary art is as much about communicating the concerns and preoccupations of our times as it is about measuring societies pulse, what can we say about artists and an art project that can't make itself understood, and furthermore is at odds with the same place and time it seeks to communicate to and about? This is not to say that all artworks should be and have historically been understood, but, at its basis, art and artists seek to express something and have that something impress upon somebody. Is it that the art we know how to express can be expressed only in one kind of language because of its training, art historical origins and political orientations? And if so, what were we doing in Cosmo City? Because the second key part of this project was engagement. And yet the nature of our practice, its articulation and the relations it built, was primarily navel-gazing – a kind of internal code of our own concerns. If we had arrived here with our own concerns as our priority, why then should we ask the engagement of anyone not concerned with them? And if we could find ourselves to be concerned with something other than ourselves, what set of tools and languages did we have at our disposal to engage with others?

This was a difficult question to arrive at, and a definite deficiency of the project. Although it became evident at our first workshop, its layerdness, complexity, and ultimately our lack of skills to negotiate it only became more evident through the course of the project. The primary issue was that, collectively (on an individual level we could bar a few), we had limited skills on how to move beyond our own field of interest. This was an awareness of all involved in the project, including the residents, and something with which we all struggled throughout the project.

About midway through the project, this became an increased point of discussion – and, much to our relief, a point of honest questioning from some of the residents. One such example comes from a resident who was very involved in the project who relentlessly mocked it for wasting food, referring to one of the artist's performances that included the spilling of maize meal. His jokes bring ongoing comic relief to the Cosmo City Critical Friends when we meet, and critique to the artist and overall project, as targeted comedy so often does. Our relationship with the Cosmo City Critical Friends is increasingly open about these shortcomings, and has, throughout the project, pushed for accountability to a more open and engaged critical practice.

### Knowledge sharing

Apart from working with communities and artistic creation, Revolution Room wanted to experiment with knowledge-sharing methods by promoting the capacity of each person to narrate their own story and thus build a multi-voice history of places and communities.

This approach was met with huge differences in perception between urban centres such as Lubumbashi on the one hand, where the institution of the museum and university projects had done the groundwork and the way of telling stories, including stories about themselves, had become somewhat "normalised"; and on the other hand, the rural areas, where other forms of production and dissemination of knowledge had taken over.

The Moba/Mulunguzi branch of the project was started up without any of us ever having set foot in the region. It came about because of a fascination with the history of this region, which was the first "Western" intellectual production centre in Democratic Republic of the Congo (DRC). Although the production of knowledge through books, consultations and exhibitions on the region had never ceased, it mostly involved academics and curators, who travelled between Europe and North America, giving nothing to the region in return; most of the publications and catalogues produced were not translated into French.

Our book knowledge seemed inadequate in contrast to the real context. Staying faithful to the ethics of the project in this context meant changing the scope within which we wished to operate in Moba. Fortunately, we had as host Agxon/Chief Tumpa, for whom the status of customary chief and artistic practice concentrated the challenges of the project. In addition to being an artist, he also played the role of expert, exhibition curator and facilitator. Thus, we replaced the museum format, which is eminently intellectual and institutional, with a meeting with a person, a friendship, and pragmatic questions on the meaning of expressions such as collaboration, mediation (including in its spiritual dimension) and participation.

### More than collecting, archiving and researching

The project sought to engage with museums in both the DRC and South Africa to consider the ways in which a public practice might link and potentially entangle with existing spaces of public creative and historical discourse. In both sites, the engagement with local museums proved enriching and also very challenging, but brought about a new sense of the role such institutions play in the production of knowledge about ourselves. The Lubumbashi Museum came on board to very early on, opening its doors and storerooms to share its knowledge and collections with the project. Importantly, the project looked at the collection produced in 2000 named *Mémoires de Lubumbashi*, which sought the contribution of citizens of Lubumbashi who provided historical objects and their associated narratives to an exhibition, and eventually to the collection of the museum. The process of collecting these objects was important, and created an open space for collectively produced knowledge. The opening of the stores with the *Mémoires de Lubumbashi* objects for the participants of Revolution Room really brought this fact home after such a long time. The project therefore looked to continue this strategy – familiar to some of the residents of Cité Gecamines, but also potentially new for younger generations or migrants to the area, or those who might not have initially taken part.

Waza Chumba Wazi therefore extended this relationship to the museum. Waza Chumba Wazi was a project hosted out of a house especially rented for the project in Cité Gécamines, which hosted a number of events bringing residents to the house to contribute objects, narratives, memories and contemporary experiences to the broadening of the archive.

The project connected closely with local leadership structures – community leaders, the foreman of the voluntary departees – Maman Elise, a voluntary departee who now runs a centre for informal education for teenage mothers – and many others. The house became a focal point for conversation and a kind of museum practice that felt localised, connected and familiar. Many shared personal memories, often relating them to objects that were either of historical significance, or responded to contemporary changes. Ms Céline Tambwe, for example, also voluntary departee, presented a conversation between the historical and the contemporary. She had picked out a landline telephone of the *Mémoires de Lubumbashi* collection of the museum, and contributed a set of contemporary plastic children's chairs – a reference to the daycare centre she runs. Together, these objects refer to a time of her past, the telephone recalling her parental house, which had a similar phone; and also to her present, the chairs as symbols of her presence and agency, and the active role she plays in the community today. Mme Céline related her memory of the phone, the excitement she would feel as a child when it rang, and remembered the symbol of modernism, change and urbanism it represented for her family. The chairs continue this narrative, referring to her independence, contribution and business acumen, representing the successful and fulfilled person she has become.

Concurrently, in Cosmo City, a project in response to museums, collections and archives developed that sought out the potential for knowledge production and sharing that a museum might provide – but within and about the context of Cosmo City. The project was loosely named the Cosmo City Knowledge Project. Initially linking to the work of Freedom Park, Sophiatown Museum and the South African History Archives, the project took energy from the kinds of narratives and knowledges developed in these spaces. Like Waza Chumba Wazi, this process brought together residents to contribute their interests and knowledge to an archive. In the Cosmo City case, however, the project established the story, storytelling and its archiving with the residents – disbursing micro grants for young people in the community to research a subject of their interest, the selection process and criteria having been developed by local leadership. This process was challenging and difficult, with research units often feeling frustrated by the research process, dead ends, and uncooperative interview subjects. The research units were supported with research methodology training by a team of young people who facilitated the process and provided access to equipment, enabling the act of producing knowledge within the community and working with the challenges of what this knowledge might mean. Key questions arose such as how this knowledge would be made accessible, and even more importantly, how it would be made useful, and research units found amazing ways of doing this. An urgency exists not just for the contribution and production of knowledge, but also in what that knowledge makes possible. Like Waza Chumba Wazi, the research units brought about a richness and independent, localised contribution to the overall Revolution Room project. These projects enabled a conversation that pushed the limits of how we might understand the relationship between creative practices to localised narratives, and questioned the politics of authoring in participatory artistic processes.

In shifting the authorship from the artist directly to residents, these processes of collecting, archiving and research created a direct challenge for the project as a whole. What is the role of the artist? What is the role of a host/facilitating organisation? How do processes respond to conversations that are urgent and necessary within a locale, and how does this balance with an "artistic" intention? To what degree can we imagine an independent and resident-driven process of narrative making in the broader constraints of a funded project with particular and specific reporting requirements and associated fiduciary responsibilities? In many ways, Waza Chumba Wazi and the Cosmo City Knowledge Project pushed a lot of the tensions and inadequacies to a point of active intention and agency.

### Agenda pushing

Revolution Room was also an opportunity to collaborate with stakeholders in the humanitarian area, particularly on the matter of relocation at Kiloville. This was in consideration of the routed experience of the spaces they were in, but also their constraints, which were not necessarily ours. An act of advocacy is based on an almost unanimous involvement of a community that collaborates with stakeholders to prepare a dossier, referring to contracts, legal texts, rules or regulatory frameworks. The status of the inhabitants of Kiloville does not fit with this description: there was no contract, the land law was swept aside by a mining code that gives all its power to "investors", there was a lack of restrictive measures governing relocation, and a range of other issues.

If their land cannot be returned to them, only the possibility of "helping" them remains through distributing seeds, mosquito nets, and other essential supplies. However, the company also knows how to do this. Kiloville thus becomes an interesting case, where the company that has taken full responsibility for the land links up with humanitarian stakeholders to "appease the suffering" of relocated persons. The company did not ever think of giving them a sense of "pride". The enterprise that consumes tonnes of tomatoes to feed its employees prefers to import them rather than buying what the villagers produce.

To circumvent the obstacles of the regulatory framework and the lack of written documents, Patrick Ken Kalala and Eddy Mayaya decided to place themselves in the position of listeners. The sensitive portraits they prepared of 12 inhabitants of Kiloville are also "advocacy kits", where orality responds to hope, promises not kept, the disappointment of the "gift" of new lodgings that is in fact nothing more than a further form of isolation.

Several key forces wanted to pull this project in every direction. The company held on to its reputation as a generous giver and social champion; NGOs inserted their vocabulary, which made the problems of the planet seem truly similar; the local authorities insisted that nothing should "interfere with public order"; and we should have reined in the desire to have a form of artistic practice that does not necessarily resonate in Kiloville. All these agendas created a minefield that the project *La Fin des Haricots*, for instance, like each of the components of Revolution Room, had to navigate.

## And then?

In a song that has grown famous in the DRC, Félix Wazekwa asks a crucial question that exposes the fleetingness of convictions and relationships. We would like to conclude this publication by echoing his question: "And then?"[1]

When we were first thinking about this conclusion, we considered restating our original aims to show how much things had changed during the project. Even though this is by no means a completed process with neat conclusions, we are called upon to identify an end to the project. But if the project has, in certain respects, become a human experience through a matrix of relationships, and had an impact on ourselves and the ways of the institutions we oversee, this publication does not mark the end of the project after all – it is a record of the new energies the project has surfaced.

1 Félix Wazekwa, *Et apres*? Album produced by Kiki Productions and Atoll, 2004

# CONCLUSION

VANSA et le **Centre d'art Waza**

On apprend tellement de choses, en l'espace de trois années, qu'il est difficile de les mettre sur papier. Très souvent, ces choses nous apparaissent comme par enchantement, sans qu'on y soit préparé. À titre de conclusion, nous vous présentons quelques-unes de ces choses qui ont eu une incidence surprenante et inattendue sur le projet et sur les personnes impliquées. Ces choses vous sont présentées sous forme de vignettes – des anecdotes individuelles et indépendantes qui sont aussi inéluctablement liées les unes aux autres, et au projet dans son ensemble.

Trois grands aspects ont revêtu une importance particulière. Le premier est le fait que, à la surprise générale, certains éléments du projet deviennent significatifs et affectent le projet. Deuxièmement, bien que le projet soit un tout, il a besoin d'être découpé en phases, propres à l'évolution de la pensée. Enfin, une part non négligeable du projet répond aux problèmes qui surgissent et à la nécessaire flexibilité quant aux besoins du projet.

### Ce que l'on appelle « communautés »

Lorsque, dans la rédaction du projet, nous écrivons : « Nous allons travailler avec les communautés », en décrivant un certain nombre de points à soulever et des méthodologies à mettre en œuvre dans la réalisation du projet, nous nous livrons en définitive à une forme de spéculation.

Il y a, d'une part, la difficulté d'une analyse a priori des problèmes dans toute leur complexité avant de créer des véritables liens dans ce contexte et, d'autre part, l'incapacité de prédire comment notre interaction avec les gens peut engendrer une dynamique plutôt qu'une autre. Notre expérience dans ce projet nous a démontré que, plutôt que d'être dans un rapport flèche-cible dans lequel une partie serait mobile et s'avancerait vers une autre immuable (on parle des « communautés cibles », comme si elles nous attendaient pour commencer leur transformation), nous avons plutôt affaire à des interactions mutuelles, avec des possibilités de s'entrechoquer, de s'incruster ou se frotter, au risque parfois même de voler en éclats. Le projet Revolution Room s'est ainsi construit par chocs successifs, avec son lot d'abrasions, d'impulsions/répulsions, d'incrustations, de changements de parcours, etc.

Un exemple de ce cas de figure est la première rencontre avec le groupe des Départs Volontaires en février 2014. Notre intention était établie : les rencontrer et discuter des manières de collecter des récits de vie dans le volet « recherche ». Ces récits seront par la suite traduits en « œuvres d'art ». Ce moment est aussi la première séance de travail à Lubumbashi avec une équipe internationale, une importante délégation de VANSA ayant fait le trajet vers Lubumbashi et Fungurume. Mais la veille de notre arrivée, lors de la constitution d'un groupe de travail, nous avons fait l'expérience d'une variante locale du téléphone arabe.

La dernière version de notre message qui est arrivée et qui a fait l'unanimité tant elle correspondait aux attentes de tous est celle qui disait qu'une délégation de la Banque mondiale était venue

pour amorcer les démarches de paiement des indemnités de départ de la Gécamines. Au lieu de la douzaine de personnes attendues, nous avons eu près de quatre cents ex-agents.

Eux : « Si vous ne pouvez pas nous payer, qu'attendre de vous : des avocats pour les traduire en justice, des contacts pour de nouveaux emplois ? »
Nous : « Non, juste de l'art. »
Eux : « Et en quoi l'art peut être utile à notre lutte ? »

C'est là que nous nous rendons compte qu'en cinq ans d'expérience, notre centre d'art a toujours eu affaire à un public conquis qui voit la création artistique comme une évidence. Et là, il nous fallait désapprendre notre langage, nos approches, et questionner notre mission. Cette même discussion se serait posée autour d'une table à égalité de participants, nous aurions eu des réponses et serions certainement sortis confortés dans nos convictions, mais face à plusieurs centaines d'hommes et de femmes, de l'âge de nos parents, debout, avec ce regard tenace et circonspect de ceux qui en ont vu de toutes les couleurs, nous sommes rejoints par notre impuissance.

L'art peut-il prendre la liberté et se donner les moyens de répondre à cette urgence ?
C'est là que nous prenons conscience de la charge du nom Revolution Room.

### Et l'art dans tout cela ?

La capacité des artistes à gérer la complexité des circonstances a toujours constitué une sorte de défi. Dans les espaces sociaux critiques et urgents mentionnés ci-dessus, le rôle de l'artiste est un équilibre complexe entre le processus créatif et la réactivité au climat auquel l'artiste est confronté. Comme à Cosmo City, cet équilibre avait besoin d'être mis à l'épreuve. Le premier atelier ayant rassemblé des artistes et des résidents a eu lieu au début 2014 à Cosmo City. L'atelier a abordé plusieurs éléments du projet, notamment la présentation par les artistes de leur travail et de leur cadre conceptuel. Ces présentations livrées par les artistes ont été mises en scène de façon très conventionnelle : un projecteur, un diaporama et une description-discussion par les artistes. Ce format, qui est très familier aux artistes contemporains, a un ensemble de codes, de hiérarchies et d'inflexions préétablis, peut-être même inconscients. Dans la dernière session de l'atelier, le groupe est allé s'asseoir dehors, au soleil, pour la séance finale de réflexion. Chaque personne – artistes, équipe du projet et résidents – a donné son point de vue en se déplaçant autour du cercle. L'un des résidents, un homme d'un certain âge membre des instances dirigeantes de la communauté de Cosmo City, a formulé quelques réflexions intéressantes. Voici ce qu'il a dit : « Ces derniers jours, j'ai appris que les artistes sont des gens compliqués. J'ai hâte que nous travaillions tous ensemble et je ne doute pas que nous trouverons un moyen d'apprendre les uns des autres. » Il a poursuivi en remerciant et saluant tout le monde.

C'était peut-être la première fois – mais certainement pas la dernière – que nous prenions véritablement conscience de notre incapacité à communiquer. En tant que penseurs et acteurs créatifs, nous avions tendance à employer un jargon, nous parlions de façon abstraite et tangentielle et, pire que tout, nous remettions constamment en question les mots que nous utilisions et les façons dont ces mots étaient lus. Nous utilisons régulièrement des phrases comme « [...] Je ne veux pas employer le terme *communauté*, car que veut vraiment dire ce mot ? » ou « Utilisons le terme *participation*, à défaut d'un meilleur terme. [...] ». Nous avions également conscience de notre propre rôle dans des lieux où notre classe et, souvent, notre couleur de peau faisaient de nous des privilégiés, et donc avaient tendance à préfacer nombre de nos opinions ou à mettre en question la politique de nos propres déclarations – une forme d'autocensure.

Ce jeu d'habitudes, principalement issues du monde intellectuel, était d'abord utilisé pour nous assurer que nos propos étaient aussi politiquement corrects que possible, puis pour masquer nos précieux concepts personnels par crainte de la contradiction ou de la critique. À cause de ce jeu d'habitudes inconscient, autocentré et auto-infligé, tous ceux qui n'entraient pas dans ce jeu intime avaient du mal à nous comprendre – et, au pire, prenaient inutilement conscience de leurs propres mots et positions.

Cela a soulevé d'importantes questions sur les deux raisons de notre présence : l'art et l'engagement. Si l'art contemporain consiste avant tout à communiquer les préoccupations de notre époque, à prendre le pouls de la société, que pouvons-nous dire des artistes, d'un projet artistique qui ne parvient pas à se faire comprendre et, qui plus est, est en déphasage avec le lieu et le temps sur lesquels il cherche à communiquer ? Il ne faut pas en conclure que toutes les œuvres d'art devraient être comprises, et l'ont historiquement été, mais, à partir de là, l'artiste cherche à exprimer quelque chose et à inculquer ce quelque chose à quelqu'un. Est-ce à dire que l'art que nous savons exprimer ne peut l'être que sous une forme de langage en raison de sa formation, de ses origines artistico-historiques et de ses orientations politiques ? Et, si tel est le cas, que faisons-nous à Cosmo City ? Parce que le deuxième grand volet de ce projet était l'engagement. Et, pourtant, la nature de notre pratique, son articulation et les relations qu'elle construit, étaient essentiellement nombrilistes – une sorte de code interne de nos propres préoccupations internes. Et si nous étions venus là avec nos propres préoccupations en point de mire, pourquoi alors insister pour obtenir l'engagement des gens ne partageant pas ces préoccupations ? Et, si tant est que nous puissions être préoccupés par autre chose que nous-mêmes, quels outils et quels langages avions-nous à notre disposition pour nous engager avec les autres ?

Il était douloureux de parvenir à cette question, qui révélait assurément une lacune du projet. Même si elle s'était fait jour dès le premier atelier, sa complexité et, aussi, notre incompétence à la négocier sont devenues plus évidentes tout au long du projet. Le principal problème était que, collectivement (au niveau individuel, nous pouvions en exclure quelques-uns), nous étions peu armés pour aller au-delà de notre propre champ d'intérêt. C'était quelque chose dont tous ceux qui étaient impliqués dans le projet, y compris les résidents, avaient conscience. Et quelque chose contre lequel nous avons tous dû nous battre, tout au long du projet.

À peu près à mi-parcours du projet, c'est devenu de plus en plus un sujet de discussion. Et, à notre grand soulagement, un sujet de questionnement honnête pour certains des résidents. Ainsi, par exemple, un résident très impliqué dans le projet n'a eu de cesse de railler le projet au motif qu'on y gaspillait de la nourriture – faisant par-là référence aux performances de l'artiste, au cours desquelles il renversait un plat de maïs. Ses plaisanteries apportaient un moment de détente comique aux rencontres des *Cosmo City Critical Friends*, et formaient une critique de l'artiste et du projet dans son ensemble, comme le fait souvent l'humour ciblé. Nos relations avec les *Critical Friends* de Cosmo City étaient de plus en plus ouvertes au sujet de ces lacunes et, tout au long du projet, nous ont incités à une pratique critique plus ouverte et plus engagée.

### Partage des connaissances

Au-delà des questions du travail avec les communautés et de la création artistique, Revolution Room a voulu expérimenter des moyens de partager des connaissances, en mettant en avant la capacité de chacun d'inscrire son propre récit dans la construction d'une histoire multivocale des lieux et des communautés. Cette démarche s'est heurtée à une grande différence de perception entre les centres urbains, comme Lubumbashi, où l'institution

muséale et des projets universitaires ont balisé le terrain, et où la façon de raconter, de se raconter, a été quelque peu « normalisée » d'une part, et les milieux ruraux où d'autres formes de production et diffusion des connaissances prennent le dessus.

Le volet Moba/Mulunguzi du projet s'est construit sans qu'aucun d'entre nous n'ait jamais mis les pieds dans la région. Il est parti d'une fascination pour l'histoire de cette région, qui a été le premier centre de production intellectuelle « à l'occidentale » au Congo. Si la production de connaissance par des livres, colloques, expositions sur la région n'a jamais cessé, elle est devenue une affaire d'intellectuels et de conservateurs qui voyagent entre l'Europe et l'Amérique du Nord. Il n'y a aucun retour dans la région, la plupart des publications et catalogues n'étant pas traduits en français.

Notre connaissance livresque du contexte s'est ainsi heurtée à un contexte qui a évolué en parallèle et nous a très vite paru inadéquate. Rester fidèle à l'éthique du projet dans ce contexte voulait dire changer le cadre dans lequel nous souhaitions opérer à Moba. Fort heureusement, nous avions comme hôte Agxon/chef Tumpa dont le statut de chef coutumier et la pratique artistique concentraient tous les défis du projet. En plus d'être artiste, il a aussi joué le rôle d'expert, de commissaire d'exposition et de facilitateur. Du coup, à une question muséale éminemment intellectuelle et institutionnelle, nous avons substitué une rencontre avec une personne, une amitié, et des questions pragmatiques sur ce que veulent dire des expressions telles que collaboration, médiation (y compris dans sa dimension spirituelle) et participation.

### Faire plus que collecter, archiver et étudier

Le projet a cherché à s'engager auprès des musées en RDC et en Afrique du Sud afin d'explorer les liens, voire l'enchevêtrement entre la pratique publique et les espaces existants de discours créatif et historique public. Dans les deux pays, l'engagement aux côtés des musées locaux s'est révélé à la fois enrichissant et très exigeant – mais nous a donné une nouvelle notion du rôle que ces institutions jouent dans la production de connaissances sur nous-mêmes.

Le musée de Lubumbashi s'est mobilisé très tôt pour le projet, ouvrant ses portes et ses salles afin de partager ses connaissances et collections avec nous. Le projet s'est en particulier intéressé à la collection produite en 2000, intitulée « Mémoires de Lubumbashi ». Ce projet a également cherché la contribution des citoyens de Lubumbashi – qui avaient fait don d'objets historiques, avec les récits associés –, à une exposition puis à la collection du musée. Le processus de collecte de ces objets a été très important et a créé un espace ouvert dédié aux connaissances collectivement produites. L'ouverture des réserves des objets des « Mémoires de Lubumbashi » pour les participants au projet Revolution Room a réellement confirmé ce fait, après tant de temps. Le projet a donc tenté de poursuivre cette stratégie – familière à certains résidents de la Cité Gécamines, mais aussi potentiellement nouvelle pour les plus jeunes générations, pour les migrants étrangers à la zone ou pour ceux qui n'y avaient pas pris part au début. « Waza Chumba Wazi » a donc prolongé cette relation au musée. « Waza Chumba Wazi » était un projet hébergé à l'extérieur d'une maison, spécialement louée pour l'occasion dans la Cité Gécamines. Lors de plusieurs manifestations organisées dans cette maison, des résidents sont venus apporter des objets, raconter des histoires, des souvenirs et des expériences contemporaines pour nourrir les archives. Le projet s'est étroitement connecté aux structures dirigeantes locales – chefs communautaires, responsable des Départs Volontaires, ou Maman Élise, une des Départs Volontaires qui gère désormais un centre d'enseignement informel pour mères adolescentes, et bien d'autres. La maison est rapidement devenue un lieu stratégique de conversation, et aussi une sorte de musée qui se sentait localisé, connecté et familier.

Ils étaient nombreux à faire part de souvenirs très personnels, qui les reliaient souvent à des objets revêtant une importance historique ou répondant à des changements contemporains. Mme Céline Tambwe, par exemple, également Départ Volontaire, a présenté une conversation entre l'historique et le contemporain. Elle avait choisi un téléphone fixe dans la collection « Mémoires de Lubumbashi » du musée et avait apporté des chaises contemporaines en plastique pour enfants – une référence à la garderie qu'elle gère aujourd'hui. Ensemble, ces objets renvoient à un temps de son passé : le téléphone lui rappelle la maison de ses parents, qui avaient un téléphone analogue, et aussi son présent, les chaises symbolisant la présence, l'agence et la communauté active où elle s'inscrit désormais. Mme Céline évoque le souvenir du téléphone, la joie infantile qu'elle éprouvait quand il sonnait, et s'en souvient comme du symbole de modernisme, de changement et d'urbanisme qu'il représentait pour sa famille. Les chaises prolongent ce récit, soulignant son indépendance, sa contribution et son sens des affaires qui représentent la personne prospère et épanouie qu'elle est devenue.

Parallèlement, à Cosmo City, un projet d'est développé en réponse aux musées, collections et archives, qui cherchait à exploiter le potentiel des musées en termes de production et de partage de connaissances – mais dans le contexte de Cosmo City. Le projet a été librement intitulé « Cosmo City Knowledge Project ». Initialement corrélé aux travaux du Freedom Park, du musée de Sophiatown et des South African History Archives, le projet a puisé son énergie dans différentes formes de récits et de connaissances développés au sein de ces espaces. À l'instar de « Waza Chumba Wazi », ce processus a rassemblé des résidents qui ont alimenté les archives avec leurs centres d'intérêts et leurs connaissances. Dans le cas de Cosmo City, cependant, le projet a établi l'histoire, son récit et son archivage avec les résidents – en accordant des microsubventions aux jeunes de la communauté afin qu'ils effectuent des recherches sur un sujet de leur choix, le processus et les critères de sélection étant préalablement définis par les instances dirigeantes locales. Ce processus s'est révélé difficile : les unités de recherche se sont souvent senties frustrées par le processus de recherche, ses impasses et ses sujets d'entretien improductifs. Les unités de recherche ont bénéficié d'une formation à la méthodologie de recherche, dispensée par une équipe de jeunes gens, avec accès au matériel, et ont ainsi pu produire des connaissances au sein de la communauté tout en se demandant ce que pouvaient bien vouloir dire ces connaissances. De grandes questions ont alors été posées, par exemple comment ces connaissances sont mises à disposition et, surtout, comment elles peuvent devenir utiles – et les unités de recherche ont trouvé pour ce faire des moyens étonnants. Il y a urgence, non pas seulement au niveau de la contribution et de la production de connaissances, mais également dans ce que les connaissances rendent possible. Comme « Waza Chumba Wazi », les unités de recherche ont apporté une contribution riche, indépendante et localisée à l'ensemble du projet Revolution Room. Ces projets ont donné lieu à une conversation qui a repoussé les limites de notre entendement des relations entre les pratiques créatives et les récits localisés et qui a remis en cause la place des auteurs dans les processus artistiques participatifs.

En faisant des résidents des auteurs à part entière, en lieu et place de l'artiste, ces processus de collecte, d'archivage et de recherche ont directement défié le projet dans son ensemble. Quel est le rôle de l'artiste, quel est celui de l'organisation hôte ? Comment les processus répondent-ils aux conversations qui sont urgentes et nécessaires au niveau local et comment cela s'équilibre-t-il avec une intention « artistique » ? Dans quelle mesure peut-on imaginer de faire un processus narratif indépendant, animé par les résidents, dans les limites plus larges d'un projet financé, assorti d'obligations d'informations particulières et spécifiques et des responsabilités fiduciaires correspondantes ? De bien des façons, « Waza Chumba Wazi » et le Cosmo City Knowledge Project ont poussé un grand nombre des tensions et inadéquations des vignettes susmentionnées à un point d'intention et d'entremise actives.

## Naviguer dans un champ de forces

Revolution Room a été aussi l'occasion de collaborer avec les acteurs du domaine de l'humanitaire et du développement, notamment pour la question de la délocalisation à Kiloville. De se rendre compte de la grande expérience sur le terrain qu'ils ont, mais aussi des contraintes qui ne sont pas forcément les nôtres. Une action de plaidoyer s'appuie sur une adhésion quasi unanime de la communauté qui élabore un dossier faisant référence à des contrats, des textes de lois, des normes ou des cadres réglementaires. La situation des habitants de Kiloville ne colle pas à cette description : aucun contrat, la loi foncière balayée par un code minier qui donne tous les pouvoirs aux « investisseurs », l'absence de normes contraignantes sur la délocalisation, etc.

À défaut de leur rendre leur terre, il ne reste que la possibilité de les « aider » : distribution de semence, de moustiquaire, etc. Mais cela, l'entreprise aussi sait le faire. Kiloville devient ainsi un cas intéressant où l'entreprise qui s'est accaparé des terres coalise avec des acteurs humanitaires pour « apaiser les souffrances » des délocalisés. Pas un seul instant, on ne pense à leur donner de la « fierté ». L'entreprise qui consomme des tonnes de tomates pour nourrir ses agents préfèrera les importer plutôt que d'acheter la production des villageois.

Pour contourner le blocage du cadre réglementaire, l'absence d'écrits, Patrick Ken Kalala et Eddy Mayaya ont décidé de se mettre en position d'écoute. Les portraits sensibles qu'ils dressent de douze habitants de Kiloville sont autant de « dossiers de plaidoyer », où l'oralité répond aux espoirs, aux promesses non tenues, à l'impasse d'un cadeau d'un nouveau logement qui n'est en fait qu'une forme d'enfermement.

Plusieurs forces centripètes ont voulu tirer ce projet dans tous les sens. L'entreprise tenait à son image de généreux donateur, de champion du social, les ONG ont placé leur vocabulaire – celui qui fait que les problèmes de la planète semblent tellement se ressembler –, les autorités locales ont insisté pour que rien ne « trouble l'ordre public », et nous-mêmes avons dû refreiner l'envie d'une forme de pratiques artistiques qui ne trouve pas forcément de résonance à Kiloville. Tous ces agendas qui sont autant de champs de forces entre lesquels le projet « La Fin des Haricots », comme chacune des composantes de Revolution Room, a dû naviguer.

## Et après ?

Dans une chanson devenue célèbre au Congo, Félix Wazekwa pose la question essentielle qui exprime le caractère évanescent de la durée des convictions et des relations, et par laquelle nous l'invitons à finir cette publication : « Et après[1] ? »

Nous avions d'abord pensé, pour cette conclusion, réécrire le projet de départ pour montrer comment les choses ont changé au cours de sa mise en œuvre. Mais ces transformations vécues ne sont certainement pas des processus achevés dont les conclusions tombent comme des fruits parvenus à maturation. Elles posent aussi la question de la définition du moment de la fin d'un projet. Si le projet est devenu, par certains aspects, une expérience humaine et un cadre relationnel, si ces transformations sont devenues, pour nous et pour les institutions dont nous avons la responsabilité, des changements de mode de vie, alors cette publication ne prononce pas la fin d'un projet, mais le nouvel élan qu'il a impulsé.

1 Félix Wazekwa *Et après ?* (album produit par Kiki Productions et Atoll en 2004)

# ACKNOWLEDGEMENTS
# REMERCIEMENTS

Agathon "Agxon" Kakusa, Alain Nsenga, Alex Frost, Alex Wafer, Alexander Koch, Alexander Opper, Alice Mudekereza, Alphonse Kalulushi, Amy Watson, André Chola Kabamba, Antoine Matala "Makelele", Arthur Kalunga, Auguste Mutombo, Baba Sithole, les Bana Mampala, Bebel Mukaya, Blessing Baatjie, Bodil Furu, Bokang Mankoe, Bourgeois Tshibangu, Brandon Lithigo, Brian Mtembu, Brian Mulhorren, Busisiwe Baloyi, Céline Tambwe, Charles Moshaba, Charles Mukandirwa, Chef Mutambala, Chrischene Julius, Christian Alubati, Claude Mwilambwe, Community Works Program, Da Mati, Da Rosa (Bwanga Zamunda), Kasang Mulemb Gisèle, Daddy Tshikaya, Donatien Dibwe dia Mwembu, Dorothee Kreutzfeldt, Douglas Mothemane, Eddy Mayaya, Edouisianne Kyayo, Elliot Mujinga Kamanga Nzemba, Élisabeth Mwenyi, Emmanuel Banywesize, Emmanuel Murhabazi, Enoch Ditsele, Fabrice Sprimont, Flora Phakela, Frank Sebetola, Fulufhelo Mobadi, Gaëlle Kalindula, Gertrude Flentge, Ghislain Omatuku, Given Koka, Gladys Tlhapa, Gloria Rambau, Goolam Saber, Harmonie Kongolo, Hilda Maboe, Humphery Malek, Hyacinthe Kilanga Sinyembo Kolbe, Isaak Mulya, Jabulani Maseko, Jabulani Phelago, Jack Molapo, Jean Chey Kalemba, Jean Katambayi, Jean-Claude Katumba Lzeni, Jean-Felix Mwamba, Jean-Louis Chiza, Jean-Luc Vandekerkhove, Jean-Marie Maga, Jean-Pierre "King John" Kangand, les Jecoke, Jirès Mulapwa, John Mongwe, Joseph Gaylard, Joseph Kalombe Musili, Joseph Kalonda, Kadiatou Diallo, Kamohelo Matsepe, Kapi Agate, Gérardine Kapindo Munkondo "Da' Kamu", Kgomotso Langa, Khathutshelo Kenneth Nematatani, Kira Erwin, Kutloano Toko, Patrice Kyoni Mukanda, Lebohang Motaung, Leon Verbeek, Lester Adams, Lindiwe Mabuza, Lindokuhle Mabona, Lindokuhle Mabuza, Lindokuhle Zwane, Lloyd Maluleke, Louis-Gaston Kabwe, Luc Mukendi, Luce, Mafanele Hlungwani, Mama Elise Kabelamicha, Mama Jolie, Mama Khoza, Mama Luce, Mama Nkunda, Mama Omba, Maman Edou Kyoni, Mampshe James, Marcel Yabili, Marianne Guarino-Huet, Marie-Jeanne Kasongo, Masello Mthetwa , Mashudu Phenemene, Mathews Makgothlo, Mbongeni Mankai, Menda Ramaphko, Michel Mwila, Mpume Nombebe, Mr. Kwemba, Mzukhona Mantshontsho, Nangamso Nyandeni, Naomie Malemba, Neo Nkosi, Nhlamulo Ngobeni, Nicole Sapato, Nkateko Ndhlovu, Nkele Mabitsela, Nokuthula Nkosi, Nomsa Mdlalose, Nora Kazadi, Oasis Youth, Odilon Kyembe "Mufwankolo", Olivier Desvoignes, Papa Kalambayi, Papa Kayilu, Papa Mpoyi Tshikala, Papa Muloko Kilanga Robert, Pascale Musenge Chef Mpala, Pastor Samuel Tabe, Patrick Ken Kalala, Patrick Tshamala, Peter Malesa, Peter Mphahlela, Phashe Magagane, Philip Horst, Philippe Mikobi, Phillip Dube, Pierre Matunga Tshipamba, Pierrot Kasanda Kapala, Pinky Ncikana, Préfet Bumbila, Primo Kiwele, Rangoato Hlasane, Régine Wakamb, Rike Sitas, Robyn Nesbitt, Rosalie Nezien, Sandra Mashilo, Seipati Hanong, Sello Pesa, Shireen Ngoasheng, Shyam Patel, Sibongile Mhlotswa, Sibongile Ngqodi, Sidonie Manyonga, Sifiso Gumede, Sifiso Temba, Simplice Zaidi, Sinah Saal, Stéphane Kalabe, Talya Lubinsky, Tetema Caroline, Thabang Seisa, Thabisile Zwane, Thabo Halahala, Thato Morwagae, Thembi Moyo, Thinawanga Maphangule, Thobekile Mkhize, Thomas Nweny, Tilo Steireif, Timothy Zivuchi, Timothy Zulu, Tristan Guilloux, Vinah Tshabalala, Vincent Mukhondo, Virginia Msiza, Vitshois Mwilambwe, Yannick Ilunga.

>>VANSA>
visual arts network of south africa

centre d'art waza de Lubumbashi

Revolution Room / Revolution Room

ISBN 978-0-620-70000-9

Edited by / Sous la direction de : Sari Middernacht, Molemo Moiloa, Patrick Mudekereza, Vaughn Sadie

Translation / Traduction : Folio Translations Consultants

Copy-editing / Relecture : Media Meme, Myriam Ochoa-Suel.

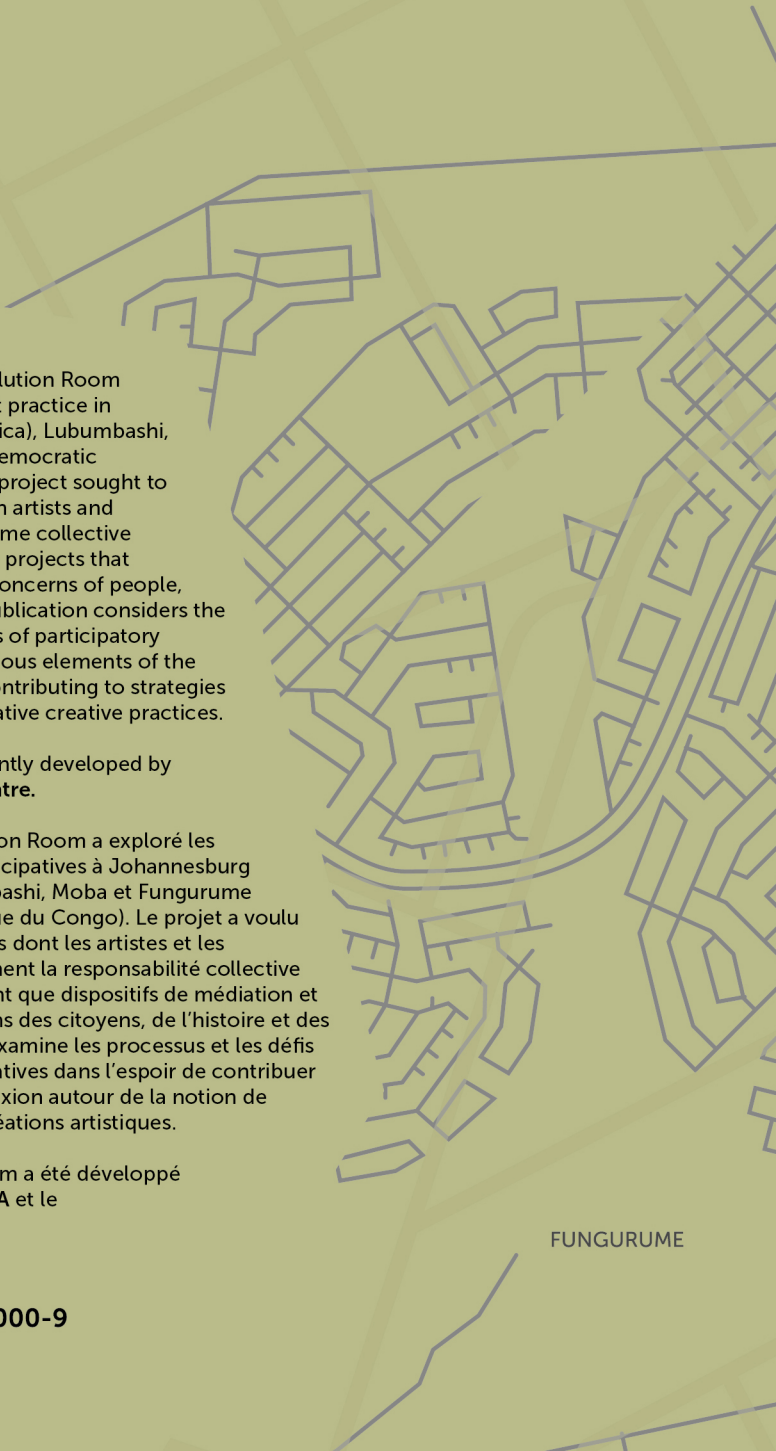
Design / Mise en page : Mam'Gobozi Design Factory

Publishers / Éditions : Visual Art Network of South Africa: Johannesburg & Waza Centre d'art de Lubumbashi: Lubumbashi.

First Published in / Première édition : 2017

This project had been made possible through funding by:

**AJWS | Arts Collaboratory | Doen | Goethe Institut | Pro Helvetia**




From 2013 to 2016, Revolution Room explored participatory art practice in Johannesburg (South Africa), Lubumbashi, Moba and Fungurume (Democratic Republic of Congo). The project sought to explore the ways in which artists and residents create and assume collective responsibility for creative projects that mediate and reflect the concerns of people, history and place. This publication considers the processes and challenges of participatory practice, through the various elements of the project, in the hope of contributing to strategies and thinking on collaborative creative practices.

Revolution Room was jointly developed by **VANSA** and **Waza Art Centre.**

De 2013 à 2016, Revolution Room a exploré les pratiques artistiques participatives à Johannesburg (Afrique du Sud), Lubumbashi, Moba et Fungurume (République démocratique du Congo). Le projet a voulu mettre en relief les façons dont les artistes et les résidents créent et assument la responsabilité collective des projets créatifs en tant que dispositifs de médiation et reflets des préoccupations des citoyens, de l'histoire et des lieux. Cette publication examine les processus et les défis de ces pratiques participatives dans l'espoir de contribuer aux stratégies et à la réflexion autour de la notion de collaboration dans les créations artistiques.

Le projet Revolution Room a été développé conjointement par **VANSA** et le **Centre d'art Waza.**

**ISBN 978-0-620-70000-9**