

Kokende Liboso Eza Kokoma Te

On Contiguous Narratives and Poetic Cosmologies
Sur les récits contigus et les cosmologies poétiques



A Project by // *Un projet du*

Laboratoire Kontempo

Curated by // *Conçu par*

Dzekashu MacViban

Kokende Liboso Eza Kokoma Te

On Contiguous Narratives and Poetic Cosmologies
Sur les récits contigus et les cosmologies poétiques

10.12.2024 – 07.02.2025

A Project by // *Un projet du*

Laboratoire Kontempo

Curated by // *Conçu par*

Dzekashu MacViban

Curatorial Statement // *Note Curatoriale*
Dzekashu MacViban
4 - 13

Walking Backwards // *Marcher à reculons*
E.N. Mirembe
16 - 20 / 26 - 30

Project Presentations // *Présentations des projets*
22 - 115

Misreadings As Method: Footnotes to An Impossible Aesthetic
// Erreurs de lecture comme méthode : notes de bas de page pour une esthétique impossible
Mukenge/Schellhammer
40 - 48

The Text as Pretext: In Search of New Meaning in the Work of Papa Mfumu'Eto 1er
// Le texte comme prétexte : à la recherche d'un nouveau sens dans l'œuvre de Papa Mfumu'Eto 1er
Dzekashu MacViban
56 - 65

From a Kontempo perspective // *Sous l'angle du Kontempo*
Serge Matuta
78 - 89

Artistic performance in Kinshasa - Between signs and spirituality
// La Performance artistique à Kinshasa - Entre signe et spiritualité
Prisca Tankwey
94 - 111

Imprint // *Mentions légales*
116 -117

CURATORIAL STATEMENT

DZEKASHU MACVIBAN



Exhibition View // Vue d'exposition Institut Francais, writings by // Lettrages par Bobo Lomboto, Photo Sam Bosingwa

So many are asleep under the ground,
When we dance at the festival
Embracing the earth with our feet.
Maybe the place on which we stand
Is where they also stood with their dreams.
They dreamed until they were tired
And handed us the tail with which we shall dance.

Excerpt from "Cycle"
Mazisi Kunene

Reality, is what it is. This suffering truth
advertised in all men's loveliest histories.

Excerpt from "History as Process"
Amiri Baraka

Narratives or how we choose to tell a story are indispensable and in certain cases, cannot be dissociated from stories given that we become the stories we are told. If speech is one of the things that differentiates humans from other species—living and nonliving—storytelling is the harnessing of language skills to tell stories that are passed from one generation to another across visual, oral, performative, written and printed formats. Narratives processed by subjectivity and different forms of knowledge become the stories that make up history. This creates a situation where, for its own relevance, the narratives that make up history need to be re-examined every now and then, otherwise history would fall into obsolescence.

In “The Muse of History”¹ Derek Walcott questions reactions to narratives of historical memory when he contemplates two different responses by writers and thinkers to colonization which he identifies as: the classical, “which rejects history as time in favor of history as myth” and the radical, which “yellows into polemic or evaporates into pathos... as they neither explain nor forgive history.” Beyond the polemic and pathos that arise from these positions, Walcott lays bare the complicated relationship between the past and the present, as well as the power play that shapes narratives. In her experimental novel, *Sister Killjoy*, Ama Ata Aidoo contemplates a similar view of the complex relationship between the past and the present when a character points out that “we are victims of our history and our present. They place too many obstacles in the way of love. And we cannot enjoy even our differences in peace.”²

The relationship between the past and the present and the narratives that shape this relationship take on more significance when one contemplates the Democratic Republic of Congo, a country that is rebuilding itself in spite of crisis and conflict and channels a creative vibrancy that has produced unrivalled singers, poets, performers and thinkers whose work reverberate worldwide. These artists are at the vanguard of deconstructing the stories that make up narratives by telling alternative stories and questioning knowledge: knowledge production, specifically the production of knowledge about DRC and Africa.

Undoubtedly, since the last decade, kontempo stands out when one contemplates the production and positioning of knowledge and art in DRC. Kontempo, as Jean Kamba points out, “est une conception kinoise de l’art contemporain. Une vue particulière de cette tendance artistique avec comme éléments prééminents: la subversion, le spectacle, de l’énergie à dépenser, la folie dans la création, l’abstraction, la récupération, y compris dans des poubelles, les action spectaculaires dans les rues de Kinshasa appelées « Perf », bref, un esprit libéré de tout académisme, souvent d’une grande extravagance.”³ As a materialization of thought systems in a constantly evolving milieu of artistic and performatory practices, kontempo is inextricable from the self-conscious and philosophical undertones that shape these manifestations. Between the manifestation of the desire to break free from the codification of “African art” through the lens of a foreign canon and the necessity to situate and theorize contemporary artistic interventions in DRC from within, Kontempo therefore emerges as a performative, poetic and philosophical premise.

To understand the relationship between narratives, Kontempo as practice and the philosophies that underpin systems of thought in different parts of DRC and Africa, it is necessary to acknowledge the role of oral traditions in shaping knowledge production. Drawing from Cletus Umezina, among others, who posit the use of proverbs as an analytical framework, this project explores the ways in which oral forms of knowledge contribute to the understanding and theorization of art, as well as how these fit into the current discourse on spatiality. A quote attributed to Papa Mfumu’Eto 1er by Kristien Geenen propounds: “À Kinshasa, quand tu deviens trop logique, tu deviens illogique.”⁴

Though this sentence may not make sense at first glance, a reread through the lens of poetry or an understanding of context and local idioms offers a different perspective highlighting wordplay and paradox that leads to layers of meaning.

The underlying “illogicality” in this quote is in fact a different kind of logic, arrived at spontaneously, in circumstances where a clearly thought-out logical plan doesn’t work. Thus, the perceived illogicality of spontaneity, when logic fails, is in fact the exploration of a different epistemology. Using poetry as an example to expound on the importance of context and audience in shaping meaning in art, and by default life, V. Y. Mudimbe reminds us that “Le poème a besoin de moi pour exister en tant que tel. Comment dès lors peut-on prétendre codifier le mouvement d’une parole qui, à chaque lecture, vient à la vie ?”⁵ Furthermore, Cletus Umezina argues that “etymology as analytic instrument, when compared with proverbs, does not achieve much in terms of philosophical elucidations. This is because the meaning embedded in proverbs does not easily change over time. Hence proverbs are of paramount importance in the substantiation of philosophical claims.”⁶ Drawing examples from ancient Greek philosophers like Aristotle and Plato, as well as contemporary philosophers like Damian Opata and Olusegun Oladipo, all of whom use proverbs to support political and ethical theories, Umezina argues that proverbs can be used as an essential part of critical discourse.

The use of proverbs (from Latin proverbium “a common saying, old adage, maxim”) in art theory can thus be positioned as a continuation of the exploration of the philosophical and cultural elements in proverbs that underpin their usage in conversations or to support arguments. If one considers critical theory as “a philosophical approach to culture... that considers the social, historical, and ideological forces and structures which produce and constrain it.”⁷ then proverbs, which draw as much from philosophy as from poetry and the epistemological arsenal of oral traditions, are arguably a framework through which art can be theorized. It is important to point out that context is very important when one considers proverbs as an analytical tool in situations where, more often than not, art theory is conceived and passed on orally in contexts like conversations, open discussions and presentations in local cultural centers or informal encounters, which do not always make it to print and therefore necessitate other epistemic approaches.

1 Derek Walcott. *The Muse of History. What the Twilight Says: Essays*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1998.
2 Ama Ata Aidoo. *Our Sister Killjoy*. London: Longman, 1977.
3 Jean Kamba. *Laboratoire Kontempo: Catalogue d’exposition*. Kinshasa: Laboratoire Kontempo, 2019.

4 Kristien Geenen. “The much celebrated unknown”: the popular artist Papa Mfumu’Eto. Unpublished draft, 2014.
5 V. Y. Mudimbe. *Réflexions sur la vie quotidienne*. Kinshasa: Editions du mont Noir, 1972.
6 Umezina, Cletus. *Proverbs as sources of African philosophy*. In Theophilus Okere, J. Obi Oguejiofor & Godfrey Igwe buike Onah (eds.), *African Philosophy and the Hermeneutics of Culture: Essays in Honour of Theophilus Okere*. Transaction Publishers, 2005
7 Oxford Languages Dictionary.

In his reflection on proverbs as secret and a sacred language, Kimbwandènde Kia Bunseki Fu-Kiau points out that the proverb is among the most important sources that best explain the complexity of different African communities. This view is supported by John Mbiti who points out that “it is in proverbs that we find the remains of the oldest forms of African religious and philosophical wisdom”⁸ In addition to simultaneously aligning itself with and drawing from cosmologies, philosophies and poetry, the adaptive nature of a proverb that allows it to provide insights into different epistemologies based on its usage in conversations, arguments or narratives, positions it as a paradigm with which to reflect on artistic production.

The Lingala proverb “Kokende Liboso Eza Kokoma Te” (to go ahead doesn’t mean you have arrived), which shares a similar philosophy with the African proverb, “If you want to go fast, go alone. If you want to go far, go together” becomes an entry point through which to explore the dialectic relationship between narratives and temporalities as well as how these can be questioned and expanded by offering narratives that draw from different epistemological positions. Kokende Liboso Eza Kokoma Te: On Contiguous Narratives and Poetic Cosmologies is a continuation of Laboratoire Kontempo’s mission which questions existing power structures and attempts to develop new spatial strategies for artistic creation and discussions. To this end, this project gathers artistic positions that reflect on, re-signify and expand narratives, philosophies and cosmologies through visual, performative, sonic and poetic interventions that will take place in different parts of Kinshasa, from public spaces to art centers.

8 Mbiti, JS. *African Religions And Philosophy*. London, Heinemann, 1982.

NOTE CURATORIALE

DZEKASHU MACVIBAN

Tant de gens dorment sous la terre,
Quand nous dansons à la fête
Embrassant la terre de nos pieds.
Peut-être que l'endroit où nous nous tenons
Est l'endroit où eux aussi se tenaient avec leurs rêves.
Ils ont rêvé jusqu'à en être fatigués
Et nous ont remis la queue avec laquelle danser.

Extrait de « Cycle »
Mazisi Kunene

La réalité, est ce qu'elle est. Cette vérité de la souffrance
annoncée dans les plus belles histoires des hommes.

Extrait de « History as Process » (L'histoire en tant que processus)
Amiri Baraka

Les récits, ou comment nous faisons le choix de raconter une histoire, sont indispensables, et dans certaines situations, ne peuvent être dissociés des histoires puisque nous devenons les histoires qui nous sont racontées. Si la parole est l'une des choses qui différencie les êtres humains des autres espèces – vivantes ou non, raconter des histoires fait appel à la maîtrise de compétences linguistiques pour dire des histoires transmises d'une génération à une autre à travers des supports visuels, oraux, performatifs, écrits et imprimés. Les récits traités par la subjectivité et les différentes formes de connaissance deviennent des histoires qui composent l'histoire. Cela crée une situation, où, pour leur propre pertinence, les récits qui composent l'histoire doivent souvent être réexaminés sinon l'histoire tomberait dans l'obsolescence.

Dans « The Muse of History »¹, Derek Walcott s'interroge sur les réactions aux récits de la mémoire historique en considérant deux réponses différentes à la colonisation apportées par les écrivains, écrivaines, penseurs et penseuses, qu'il identifie comme suit : la réponse classique, « qui rejette l'histoire comme période en faveur de l'histoire comme mythe », et celle radicale, qui « jaunit en polémique ou s'évapore en pathos... car ceux et celles-ci n'expliquent ni ne pardonnent l'histoire ». Au-delà de la polémique et du pathos qui découlent de ces positions, Walcott met à nu la relation compliquée entre le passé et le présent, ainsi que le jeu de pouvoir qui façonne les récits. Dans son roman expérimental *Sister Killjoy*,² Ama Ata Aidoo envisage une vision similaire de la relation complexe entre le passé et le présent quand un personnage souligne que « nous sommes victimes de notre histoire et de notre présent. Ils placent trop d'obstacles sur le chemin de l'amour. Et nous ne pouvons pas vivre nos différences en paix ».

La relation entre le passé et le présent et les récits qui façonnent cette relation prennent plus d'importance lorsqu'on regarde de plus près la République démocratique du Congo, un pays qui se reconstruit malgré les crises et les conflits et qui canalise un dynamisme créatif qui a produit des chanteurs, des chanteuses, des poètes et des poétesses, des artistes, des penseurs et des penseuses inégalés dont les œuvres résonnent dans le monde entier. Ces artistes sont à l'avant-garde de la déconstruction des histoires qui composent les récits car ils et elles racontent des histoires alternatives et interrogent la connaissance : c'est-à-dire la production de connaissances, en particulier la production de connaissances sur la RDC et l'Afrique.

Sans aucun doute, depuis la dernière décennie, Kontempo se distingue quand on considère la production et le positionnement du savoir et de l'art en RDC. Kontempo, comme le souligne Jean Kamba, « est une conception kinoise de l'art contemporain. Une vue particulière de cette tendance artistique avec comme éléments prééminents : la subversion, le spectacle, de l'énergie à dépenser, la folie dans la création, l'abstraction, la récupération, y compris dans des poubelles, les actions spectaculaires dans les rues de Kinshasa appelées « Perf », bref, un esprit libéré de tout académisme, souvent d'une grande extravagance. »³

¹ Derek Walcott. *The Muse of History. What the Twilight Says: Essays*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1998. (non traduit en français)
² Ama Ata Aidoo. *Our Sister Killjoy*. London: Longman, 1977. (non traduit en français)
³ Jean Kamba. *Laboratoire Kontempo: Catalogue d'exposition*. Kinshasa : Laboratoire Kontempo, 2019

En tant que matérialisation de systèmes de pensées dans un milieu de pratiques artistiques et performatives en constante évolution, Kontempo est inextricable des sous-entendus auto-conscients et philosophiques qui façonnent ces manifestations. Entre la manifestation du désir de se libérer de la codification de « l'art africain » à travers le regard d'un canon étranger et la nécessité de situer et de théoriser les interventions artistiques contemporaines en RDC de l'intérieur, Kontempo émerge donc comme une prémisse performative, poétique et philosophique.

Pour comprendre la relation entre les récits, Kontempo en tant que pratique ainsi que les philosophies qui sous-tendent les systèmes de pensées dans différentes parties de la RDC et de l'Afrique, il est nécessaire de reconnaître le rôle des traditions orales dans la construction de la production de connaissances. S'inspirant de Cletus Umezina, entre autres, qui propose l'utilisation de proverbes comme cadre analytique, ce projet explore les façons dont les formes orales de connaissances contribuent à la compréhension et à la théorisation de l'art, ainsi que la manière dont elles s'intègrent dans le discours actuel sur la spatialité.

Une citation attribuée à Papa Mfumu'Eto 1er par Kristien Geenen dit ceci : « À Kinshasa, quand tu deviens trop logique, tu deviens illogique ».⁴ Bien que cette phrase puisse ne pas avoir de sens au premier abord, une relecture à travers le prisme de la poésie ou une compréhension du contexte et des idiomes locaux offre une perspective différente mettant en évidence les jeux de mots et les paradoxes qui conduisent à des couches de sens. L'« illogisme » sous-jacent dans cette citation est en fait un autre type de logique, à laquelle on parvient spontanément, dans des circonstances où un plan logique clairement pensé ne fonctionne pas. Ainsi, l'illogisme perçu de la spontanéité, lorsque la logique échoue, est en fait l'exploration d'une épistémologie différente. Utilisant la poésie comme exemple pour expliquer l'importance du contexte et du public dans la construction du sens dans l'art, et par défaut dans la vie, V. Y. Mudimbe nous rappelle que « Le poème a besoin de moi pour exister en tant que tel. Comment dès lors peut-on prétendre codifier le mouvement d'une parole qui, à chaque lecture, vient à la vie ? »⁵ Par ailleurs, Cletus Umezina affirme que « l'étymologie en tant qu'instrument analytique, comparée aux proverbes, n'apporte pas grand-chose en termes d'élucidations philosophiques. Cela s'explique par le fait que le sens des proverbes ne change pas facilement au fil du temps. C'est pourquoi les proverbes sont d'une importance capitale pour étayer les affirmations philosophiques ».⁶ S'appuyant sur des exemples d'anciens philosophes grecs comme Aristote et Platon, ainsi que de philosophes contemporains comme Damian Opat et Olusegun Oladipo, qui utilisent tous des proverbes pour étayer des théories politiques et éthiques, Umezina affirme que les proverbes peuvent être utilisés comme un élément essentiel du discours critique.

L'utilisation des proverbes (du latin *proverbium* « un dicton commun, un vieil adage, une maxime ») dans la théorie de l'art peut donc être considérée comme une continuation de l'exploration des éléments philosophiques et culturels des proverbes qui sous-tendent leur utilisation dans les conversations ou pour soutenir des arguments.

4 Kristien Geenen. "The much celebrated unknown": the popular artist Papa Mfumu'Eto. Unpublished draft, 2014. (Kristien Geenen. « L'inconnu tant célébré » : l'artiste Populaire Papa Mfumu'Eto, manuscrit inédit, 2014)

5 V. Y. Mudimbe. *Réflexions sur la vie quotidienne. Kinshasa : Editions du mont Noir, 1972.*

6 Umezina, Cletus (2005). *Proverbs as sources of African philosophy. In Theophilus Okere, J. Obi Oguejiofor & Godfrey Igwebuike Onah (eds.), African Philosophy and the Hermeneutics of Culture: Essays in Honour of Theophilus Okere. Distributed in North America by Transaction Publishers. (non traduit en français)*

Si l'on considère la théorie critique comme « une approche philosophique de la culture [...] qui prend en compte les forces et les structures sociales, historiques et idéologiques qui la produisent et la contraignent », alors les proverbes, qui s'inspirent autant de la philosophie que de la poésie et de l'arsenal épistémologique des traditions orales, constituent sans doute un cadre à travers lequel l'art peut être théorisé. Il est important de souligner que le contexte est très important lorsque l'on considère les proverbes comme un outil analytique dans des situations où, le plus souvent, la théorie de l'art est conçue et transmise oralement dans des contextes tels que les conversations, les discussions ouvertes et les présentations dans des centres culturels locaux ou lors des rencontres informelles, qui ne sont pas toujours consignées à l'écrit et qui nécessitent donc d'autres approches épistémiques.

Dans sa réflexion sur les proverbes en tant que secret et langue sacrée, Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau souligne que le proverbe est l'une des sources les plus importantes qui explique le mieux la complexité des différentes communautés africaines. Ce point de vue est soutenu par John Mbiti qui souligne que « c'est dans les proverbes que nous trouvons les vestiges des formes les plus anciennes de sagesse religieuse et philosophique africaine ».⁷ En plus de s'aligner et de s'inspirer simultanément des cosmologies, des philosophies et de la poésie, la nature adaptative d'un proverbe qui lui permet de donner un aperçu des différentes épistémologies en fonction de son utilisation dans les conversations, les arguments ou les récits, positionne le proverbe comme un paradigme permettant de réfléchir à la production artistique.

Le proverbe lingala « Kokende Liboso Eza Kokoma Te » (aller de l'avant ne signifie pas être arrivé), qui partage une philosophie similaire à celle du proverbe africain qui dit : « Si tu veux aller vite, marche seul. Mais si tu veux aller loin, marchons ensemble », devient un point d'entrée à travers lequel explorer la relation dialectique entre les récits et les temporalités, ainsi que la manière dont ceux-ci peuvent être remis en question et élargis en proposant des récits qui s'appuient sur différentes positions épistémologiques. Kokende Liboso Eza Kokoma Te : Sur les récits contigus et les cosmologies poétiques est une continuation de la mission du Laboratoire Kontempo qui questionne les structures de pouvoir existantes et tente de développer de nouvelles stratégies spatiales pour la création artistique et les discussions. À cet effet, ce projet rassemble des positions artistiques qui réfléchissent, apportent un sens nouveau et élargissent les récits, les philosophies et les cosmologies à travers des interventions visuelles, performatives, sonores et poétiques qui auront lieu dans divers lieux de Kinshasa, des espaces publics aux centres d'art.

7 Mbiti, JS. *African Religions And Philosophy. London, Heinemann, 1982. (non traduit en français)*



Bokoko, Performance by Athou Molimo alias Spiritus, Vernissage Académie des Beaux-Arts, Photo Sam Bosingwa

Opening at Cultural Center Mokili Na Poche, Dzekashu MacViban presenting his curatorial concept, photo Sam Bosingwa
Performance Lingala Facile, Vernissage Académie des Beaux-Arts, Photo Sam Bosingwa



Opening at Cultural / Vernissage à Mokili Na Poche, Photo Landry Ndungi
 Ville de Chien, Fiston Mwanza Mujila, writings by / écriture par Bobo Lomboto, Vernissage Académie des Beaux-Arts,
 Photo Sam Bosingwa

Prière controversé, Performance by Prisca Tankwey, Vernissage Académie des Beaux-Arts, Photo Sam Bosingwa
 Bonkoko, Performance Athou Molimo alias Spiritus, Centre Culturel Mokili Na Poche, Photo Sam Bosingwa

WALKING BACKWARDS

E.N.MIREMBE

"Who is the artist in such a society? This is not a meaningful question, because every individual is an artist. We note, of course, that there are some artists who are, in one way or another, greater than others such as the *lu-cek wer*, starters, composers, of songs. These are the men and women who create new tunes, and, of course, the rhythm. But all the tunes are part of the singing of the poetry. This, in turn, is the verbal interpretation of the significance of the particular festival of life." - *Okot p'Bitek, African Aesthetics - The Acholi Example*¹

The Baganda have a tradition, 'Tambula nga Omuganda' where one introduces themselves as a child of — who is a child of — who is a child of —. The idea is that one goes as far back genealogically as one can, in a manner akin to Old Testament scripts, to lay claim to being from Buganda. Walk like a Muganda. Walk backwards until you find yourself. It is poetry. In Baluba tradition, kasala is a free-verse praise poem, chanted or recited by trained specialists during emotionally charged public events; from funerals to festivities. Among the Luba people, it is the most prestigious poetic form, capable of holding the attention of an entire community. Though composed of evocative names and phrases, kasala is not meant to entertain or instruct, but to stir deep emotions: pride, grief, nostalgia, and longing. It praises notables, mourns the dead, and laments the living. Kasala is both litany and labyrinth, invoking identity and history.

I start here to land us on a spaceship to a living star, inside *Kiragura*, a kasala by Jedidiah Mugarura.²

The year is 2870. The poem begins from a future yet unimagined, turns the form on its head and calls forth the things that are not as though they are. *Kiragura*, descended from a man with a husband in Nkore. Mugarura questions belonging by blood quantum, what is this walking backwards? The poem enacts a different relationship to time, one in which memory is expansive and nonlinear. The act of composing praise for someone not yet born collapses the distinction between ancestor and descendant, human ancestor and non-human descendant. There is so much that this poem does in extending the work of history beyond what has happened, into what must be remembered, what must be imagined, what must be made possible.

Art historian Chika Okeke-Agulu describes people like Mugarura as "artists for whom art is not simply the manipulation of form but a process through which one renegotiates one's relationship with the world."³

Where the Western tradition often treats history as a chronology, a linear procession of cause and effect, recorded and archived, the kasala operates differently. It is anchored in oral tradition, and therefore responsive to the social, political, and emotional context in which it is uttered. This means it is never quite the same twice. Its authority comes not from fixedness, but from adaptability. In the kasala, a name may grow longer over time, accumulating new praise-titles, new deeds. A moment may be remembered differently depending on who is speaking, and why. This mutability functions to make history adapt such that the poem remains true even when it changes; or rather, it remains true because it changes.

Western modes of historiography often mistrust such transformations. They treat history as something that must be stabilized, verified, and preserved. But in many oral cultures, history is not entombed; it is alive. It circulates through bodies, gestures, rituals. And what I really enjoy about Mugarura's kasala is that it goes even further and brings the future into this chorus. It plants memory ahead of time, so that it might take root in a soil we will not touch. This cyclical and non-linear relationship to history: time is what I hear in *Kokende Liboso Eza Kokoma Te*.⁴ To go forward is not to arrive.

I begin again. With the vibrations of a saxophone, vibraphone, trumpet, battery inside Fiston Mwanza Mujila's poem *La Quincaillerie des corps bâclés // Ville de Chien*.

It unfolds like a score for an unhinged orchestra: part street procession, part fever dream, part mourning song for cities that devour their own. It spirals like a jam session in a city on fire. There is no stable centre, no linear grammar; just loops of debris, repetitions, detours. A litany of streets named after violence: "Va te faire foutre," "Je t'emmerde," "Tais-toi sinon je te casse la gueule." What kind of city scripts itself in insults?

Reading Mujila, I found myself thinking of Okot p'Bitek. The two are not formally similar. Mujila improvises, loops, and shouts. P'Bitek was deeply invested in oral structure. Both demand a different relation to form. P'Bitek believed African aesthetics were grounded not in abstraction but in ritual, performance, the song of the marketplace, the insult of the elder, the rhythm of the drum. He famously rejected the colonial education that divorced the African intellectual from the poetic sensibilities of her own people. Mujila doesn't resolve this schizophrenia. He composes it. He composes through it. German, French, Lingala, jazz, the East of Congo, the brothels of Bahia, the ghosts of Coltrane are all stacked inside the body of this poem. It contains within it an aesthetic pressure of a form swollen with more memory than it can hold. It bursts at the seams. And still, there is humour. A kind of dirty, defiant laughter underneath it all. When Mujila writes "les habitants de la ville sont des villageois / trimbballant leurs destins maudits," I think of p'Bitek's Lawino, mocking her husband for wearing "trousers without dignity." Both works refuse shame as an organising principle. They insist on naming, on exposure, on the possibility that poetry might tell the truth not through clarity, but an accumulation of sensibilities.

¹ Artist, the Ruler, pp. 35 - 36.

² Kasala: The Poetry of Placement (6:43 - 9:49) <https://www.youtube.com/watch?v=B7etlB5-UdY>

³ The Idea of Kongo in Contemporary Art

<https://artmuseum.princeton.edu/story/idea-kongo-contemporary-art>

⁴ Kokende Liboso Eza Kokoma Te <https://labkontempo.com/kokende-liboso-eza-kokoma-te-on/>

The poem is a cinematic map of collisions—bodies, memories, nations, times—where the streets themselves speak in tongues of delirium and dogs. It composes the city as sound, rust, fever. I think Mujila is showing us what it means to live in a place where the architecture of violence is both spatial and linguistic. A body in a barking city must learn to bark back.

And yet, and yet, the Basenji does not bark.⁵

The Basenji is a dog that originates from Central Africa - whether a dog cares for its origins I do not know. This taxonomy is important in Godelive Kasangati's *Mbwa: Now Mine*, 2024 which walks this breed of dog backwards into the question: what does the image of a dog—nonhuman, erotic, indexed, discarded—remember? The Basenji becomes her portal. The Basenji's genealogy becomes a speculative actor, a creature that bears the history of how it has been pictured, abstracted, tagged, and reanimated through colonial and postcolonial regimes. In Kasangati's hands, the dog emerges from colonial photography not to be restored, but to be dislodged.

Writing in 2003, the late Congolese art critic Célestin Badibanga Ne Mwine critiqued the stagnation of Congolese avant-gardism, arguing that it "dwindled either by establishing new aesthetic ghettos or by revitalising the methods of late nineteenth-century Western art."⁶ The resulting art, he suggested, is characterised by "impassive human faces" and "plastic beauty," prioritising form over meaning and producing what he called "an art of evasive contemplation."

In stark contrast, Kasangati's *Mbwa: Now Mine* engages the colonial image archive through a practice of speculative disruption. The Basenji is a volatile presence: at once biological, historical, and affective. Her work treats reproduction as a political and sensory disturbance. Through collaboration, experimentation, and material instability, *Mbwa* refuses the visual sanitisation of history. Where the avant-garde described by Badibanga leans toward detachment, Kasangati's practice creates friction; between taxonomy and desire, image and autonomy.

She troubles the dog's history in her video and 3D animations, the Basenji looped, reproduced, destabilized over time. She extends the question of how a body can be used, moved, posed, traded; how it can become untethered from origin yet continue to perform to her own body. Some of the sculptures she creates of the Basenji's tail are used in the images she makes. Kasangati refuses to "redeem" the image of the silent dog. She does not grant the Basenji a voice in the usual sense. Instead, she reveals the ways the image itself can be unsettled: made to vibrate, to deform, to propose. Through sculptural transformation, there is a speculative kinship between bodies and their images, between what was taken and what is now remade. This mutation makes for a generative drift, an erotic and political charge. Let the image misbehave. Let the image wander.

What I am trying to get at is an idea of history that lives with this kind of torque: a refusal of tidy synthesis, an embrace of rupture, rhythm, irony. Some sort of chaos that contains a lexicon for surviving it.

5 The Basenji was used for hunting purposes. As it is a breed that hunts mute it was customary to tie little gourds filled with pebbles round the animals' waists such that they could rattle and enable their masters to keep track of the dogs even in long elephant grass.

6 Célestin Badibanga Ne Mwine, *Emergence of a New Congolese Art* <https://www.afterall.org/articles/emergence-of-a-new-congolese-art/>

If Kasangati asks what it means to reproduce an image across time, Melisa Kayowa's woven *Kwetu (Wor series, 2024)* asks what happens when inherited forms are unraveled and rewound under different fingers. Where does tradition give way to possibility? In *Lumuenu, 2024*, the artist takes up the kekele weaving technique of the Losa tribe—traditionally a practice reserved for men—and claims it with her own hands. Weaving in Kayowa's work is an insurgent epistemology that proposes a way of thinking, a way of arranging tensions, a way of mediating between the world as it is and as it might be.

In *Wabende, 2024*, the portrait of her father, this logic becomes even more intimate. There is a Warsan Shire poem *Backwards* that sees this work so clearly:⁷

The poem can start with him walking backwards into a room.

He takes off his jacket and sits down for the rest of his life;

that's how we bring Dad back.

[...]

I can write the poem and make it disappear,

[...]

The poem can start with him walking backwards into a room.

The poem and this portrait imagine themselves suturing a kind of paternal wound. In both cases, writing, weaving is a fragile site of reinvention. A set of relations under construction, flexible enough to hold contradiction. In their hands, weaving is not just a way to hold things together, it is a way of thinking with rupture and attempting to stitch the lineage back together.

And now we arrive at the curatorial matrix that holds these artists: Laboratoire Kontempo.

I attempt to walk Laboratoire Kontempo backwards into a lineage. Ne Mwine from 2003;

"The concept of Librism was coined by the young Francis Mampuya, who at the time was a student at the Académie des Beaux-Arts de Kinshasa. It was used to describe the deliberate struggle that he and his colleagues engaged in against the confinement within academic artistic conventions in favour of blooming free expressions."⁸

Founded as an experimental space for emerging Congolese artists, I want to read Laboratoire Kontempo, and the exhibition *Kokende Liboso Eza Kokoma Te: On Contiguous Narratives and Poetic Cosmologies*, as a curatorial practice that captures a moment in a longer continuity. At one point Ne Mwine was the president of Espace Akhenaton⁹ and he described it as a "space for encouragement and reassessment of artistic experiences that break with conventional paths, while also aiming to facilitate intercultural encounters."

7 Warsan Shire, *Backwards* <https://www.poetryfoundation.org/poems/90734/backwards>

8 *Emergence of a New Congolese Art* <https://www.afterall.org/articles/emergence-of-a-new-congolese-art/>

9 <https://www.badibangart.com/espace-akhenaton/>

This is akin to the work of Kontempo. With this exhibition, the artists think beyond the event, beyond the object, beyond the white cube. Their practice is closer to music than theory. The song is the structure. The exhibition asks, what does it mean to make art from and about Kinshasa—not as backdrop or “emerging context”—but as epistemic ground? What knowledge is held in everyday materials, in street sounds, in family myths, in glitchy digital dogs?

Mujila again, finally: nous les salauds / et seul Dieu sait / si réellement nous avons été créés / à son image. I am left wondering: what if the image, like the dog, like the weaving, like the city, was never meant to be fixed? What if its power lies in its defiance? In its slippage? Kinshasa is alive with cacophonous memory and the artists and poets are attuned to its heartbeat.

Godelive Kasangati Kabena

*1996, Kinshasa



Godelive Kasangati Kabena, Mbwa, 3D animated Image, 2023/24, Screenshot



Mbwa : Now Mine (2024, Burkina Faso)

Recycled aluminum, portable object (Collaboration Noël Koutaba, Hermane Koutaba)

Now Mine, as a portable object, is one of three cast aluminum editions. This offers a perspective on the way reproduced images assert themselves as autonomous, sometimes blurring the links that might point them back to their origins. These reproduced images allow me to re-imagine the dog itself, as the images, shaken by the reproduction apparatus, can only become dynamic through this process. The Basenji dog's high, tightly curled tail and the pheromones released by the female – introduced by my exploration of genealogy, reproduction and distribution – invite reflections on its sexuality as a site of multiplicity. These elements inspired me to create these aluminum works, which are inspired by the dog's tail and the essence of its pheromonal release. For me, this navigates between form and formlessness. Positioning myself to approach the dog as a body opens up a deeper reflection on what an image, as a position, can offer when engaging with imagery.

Mbwa : Now Mine (2024, Burkina Faso)

Aluminium recyclé, objet portable (Collaboration Noël Koutaba, Hermane Koutaba)

Now Mine, en tant qu'objet portable, est l'une des trois éditions en aluminium moulé. Cela offre une perspective sur la façon dont les images reproduites s'affirment comme autonomes, brouillant parfois les liens qui pourraient les renvoyer à leurs origines. Ces images reproduites me permettent de réimaginer le chien lui-même, car les images, secouées par l'appareil de reproduction, ne peuvent devenir dynamiques qu'à travers ce processus. La queue haute et étroitement enroulée du chien Basenji et les phéromones libérées par la femelle – introduites par mon exploration de la généalogie, de la reproduction et de la distribution – invitent à des réflexions sur sa sexualité en tant que site de la multiplicité. Ces éléments m'ont inspirée pour créer ces œuvres en aluminium, qui s'inspirent de la queue du chien et de l'essence de sa libération phéromonale. Pour moi, cela navigue entre la forme et l'informe. Le fait de me positionner pour aborder le chien en tant que corps ouvre une réflexion plus approfondie sur ce qu'une image, en tant que position, peut offrir en s'engageant avec l'imagerie.



MARCHER À RECULONS E.N.MIREMBE

« Qui est l'artiste dans une telle société ? Cette question n'a pas de sens, car chaque individu est un artiste. Nous remarquons, bien sûr, que certains artistes sont, d'une manière ou d'une autre, plus importants que d'autres, comme les lu-cek wer, les compositeurs et compositrices de chansons. Ce sont les hommes et les femmes qui créent de nouveaux airs et, bien sûr, le rythme. Mais tous les airs font partie du chant de la poésie. Celui-ci est à son tour l'interprétation verbale de la signification de la fête particulière de la vie. » - Okot p'Bitek, *African Aesthetics - The Acholi Example*¹

Les Baganda ont une tradition dénommée « Tambula nga Omuganda », qui consiste à se présenter comme l'enfant de —, qui est l'enfant de —, qui est l'enfant de —. L'idée est de remonter aussi loin que possible dans la généalogie, à la manière des écrits de l'Ancien Testament, pour revendiquer son appartenance au Buganda. Marcher comme un Muganda. Marcher à reculons jusqu'à se trouver. C'est cela la poésie. Dans la tradition baluba, le kasala est un poème élogieux en vers libres qui est chanté ou récité par des spécialistes formés lors d'événements publics chargés d'émotion, des funérailles aux festivités. Chez les Luba, c'est la forme poétique la plus prestigieuse, capable de retenir l'attention de toute une communauté. Bien que composé de noms et de phrases évocateurs, le kasala n'a pas pour but de divertir ou d'instruire, mais de susciter des émotions profondes : la fierté, le chagrin, la nostalgie, le désir. Il loue les personnalités, pleure les morts et se lamente sur les vivants. Le kasala est à la fois litanie et labyrinthe, invoquant l'identité et l'histoire.

Je commence ici pour nous faire atterrir dans un vaisseau spatial vers une étoile, à l'intérieur de *Kiragura*, un kasala de Jedidiah Mugarura.²

Nous sommes en 2870. Le poème commence dans un futur encore inimaginable, renverse la forme et appelle les choses qui ne sont pas comme si elles étaient. Kiragura, descendant d'un homme ayant un mari à Nkore. Mugarura remet en question l'appartenance par le sang – qu'est-ce que cette marche à reculons ? Le poème met en scène une relation différente au temps, dans laquelle la mémoire est expansive et non linéaire. Le fait de composer des louanges pour une personne qui n'est pas encore née efface la distinction entre ancêtre et descendant, descendante ; ancêtre humain et descendant non humain. Ce poème accomplit beaucoup en étendant le travail de l'histoire au-delà de ce qui s'est passé vers ce qui doit être rappelé, ce qui doit être imaginé, ce qui doit être rendu possible.

L'historien de l'art Chika Okeke-Agulu décrit les personnes comme Mugarura comme « des artistes pour qui l'art n'est pas simplement la manipulation de la forme, mais un processus à travers lequel on renégocie sa relation avec le monde ».³

Alors que la tradition occidentale traite souvent l'histoire comme une chronologie, une succession linéaire de causes et d'effets, enregistrée et archivée, le kasala fonctionne différemment. Il est ancré dans la tradition orale et donc sensible au contexte social, politique et émotionnel dans lequel il est dit. Cela signifie qu'il n'est jamais tout à fait le même deux fois. Son autorité ne vient pas de son caractère immuable, mais de son adaptabilité. Dans le kasala, un nom peut s'allonger avec le temps, accumulant de nouveaux titres élogieux, de nouveaux exploits. Un moment peut être rappelé différemment selon qui parle et pourquoi. Cette mutabilité permet à l'histoire de s'adapter de telle sorte que le poème reste vrai même lorsqu'il change ; ou plutôt, il reste vrai parce qu'il change.

Les modes occidentaux d'historiographie se méfient souvent de telles transformations. Ils traitent l'histoire comme quelque chose qui doit être stabilisé, vérifié et préservé. Mais dans de nombreuses cultures orales, l'histoire n'est pas ensevelie ; elle est vivante. Elle circule à travers les corps, les gestes, les rituels. Et ce que j'apprécie vraiment dans le kasala de Mugarura, c'est qu'il va encore plus loin et intègre l'avenir dans ce chœur. Il plante la mémoire à l'avance, afin qu'elle puisse prendre racine dans un sol que nous ne foulerons pas. Cette relation cyclique et non linéaire à l'histoire et au temps est ce que j'entends dans Kokende Liboso Eza Kokoma Te.⁴ Aller de l'avant ne veut pas dire arriver.

Je recommence. Avec les vibrations d'un saxophone, d'un vibraphone, d'une trompette, d'une batterie dans le poème de Fiston Mwanza Mujila *La Quincaillerie des corps bâclés // Ville de Chien*.

Il se déroule comme une partition pour un orchestre déchaîné : à la fois procession de rue, rêve fiévreux, chant funèbre pour les villes qui dévorent les leurs. Il tourbillonne comme une jam session dans une ville en feu. Il n'y a pas de centre stable, pas de grammaire linéaire ; juste des boucles de débris, des répétitions, des détours. Une litanie de rues nommées après la violence : « Va te faire foutre », « Je t'emmerde », « Tais-toi sinon je te casse la gueule ». Quel genre de ville s'écrit elle-même en insultes ?

En lisant Mujila, je me suis surpris à penser à Okot p'Bitek. Les deux ne sont pas similaires sur le plan formel. Mujila improvise, boucle et crie. p'Bitek était profondément investi dans la structure orale. Tous deux exigent une relation différente à la forme. P'Bitek croyait que l'esthétique africaine ne reposait pas sur l'abstraction, mais sur le rituel, la performance, le chant du marché, l'insulte de l'aîné, le rythme du tambour. Il a rejeté de manière célèbre l'éducation coloniale qui séparait l'intelligentsia africaine de la sensibilité poétique de son propre peuple. Mujila ne résout pas cette schizophrénie. Il la compose. Il compose à travers elle. L'allemand, le français, le lingala, le jazz, l'est du Congo, les bordels de Bahia, les fantômes de Coltrane sont tous empilés dans le corps de ce poème. Il contient en lui-même une pression esthétique d'une forme gonflée de plus de souvenirs qu'elle ne peut en contenir. Il éclate aux coutures. Et pourtant, il y a de l'humour.

¹ Artist, the Ruler, pp. 35 - 36.

² Kasala: The Poetry of Placement (6:43 - 9:49) <https://www.youtube.com/watch?v=B7etlB5-UdY>

³ The Idea of Kongo in Contemporary Art

<https://artmuseum.princeton.edu/story/idea-kongo-contemporary-art>

⁴ Kokende Liboso Eza Kokoma Te <https://labkontempo.com/kokende-liboso-eza-kokoma-te-on/>

Une sorte de rire sale et provocateur sous tout cela. Quand Mujila écrit « les habitants de la ville sont des villageois / trimballant leurs destins maudits », je pense à Lawino de p'Bitek, qui se moque de son mari parce qu'il porte « un pantalon et laisse de côté sa dignité ». Les deux œuvres refusent la honte comme principe organisateur. Elles insistent sur la dénomination, sur l'exposition, sur la possibilité que la poésie puisse dire la vérité non pas par la clarté, mais par une accumulation de sensibilités.

Le poème est une carte cinématographique de collisions – corps, souvenirs, nations, époques – où les rues elles-mêmes parlent dans des langues de délire et de chiens. Il compose la ville comme un son, de la rouille, de la fièvre. Je pense que Mujila nous montre ce que signifie vivre dans un endroit où l'architecture de la violence est à la fois spatiale et linguistique. Un corps dans une ville qui aboie doit apprendre à aboyer en retour.

Et pourtant, et pourtant, le Basenji n'aboie pas.⁵

Le Basenji est un chien originaire d'Afrique centrale – je ne sais pas si un chien se soucie ou non de ses origines. Cette taxonomie est importante dans *Mbwa : Now Mine*, 2024, de Godelive Kasangati qui ramène cette race de chien à reculons à la question suivante : que se rappelle l'image d'un chien – non humain, érotique, indexé, rejeté ? Le Basenji devient son portail. La généalogie du Basenji devient un acteur spéculatif, une créature qui porte l'histoire de la façon dont elle a été représentée, abstraite, étiquetée et réanimée à travers les régimes coloniaux et postcoloniaux. Entre les mains de Kasangati, le chien émerge de la photographie coloniale non pas pour être restauré, mais pour être délogé.

Dans un article écrit en 2003, le critique d'art congolais de regretté mémoire Célestin Badibanga Ne Mwine critiquait la stagnation de l'avant-gardisme congolais, affirmant qu'il « s'était affaibli soit en créant de nouveaux ghettos esthétiques, soit en revitalisant les méthodes de l'art occidental de la fin du XIXe siècle »⁶. L'art qui en résulte, suggérait-il, se caractérise par des « visages humains impassibles » et une « beauté plastique », privilégiant la forme au détriment du sens et produisant ce qu'il appelait « un art de la contemplation évasive ». À l'opposé, *Mbwa : Now Mine* de Kasangati aborde les archives d'images coloniales à travers une pratique de perturbation spéculative. Le Basenji est une présence volatile : à la fois biologique, historique et affective. Son travail traite la reproduction comme une perturbation politique et sensorielle. À travers la collaboration, l'expérimentation et l'instabilité matérielle, *Mbwa* refuse l'asepsie visuelle de l'histoire. Là où l'avant-garde décrite par Badibanga tend vers le détachement, la pratique de Kasangati crée une friction entre taxonomie et désir, image et autonomie.

Elle trouble l'histoire du chien dans ses vidéos et animations 3D, le Basenji étant mis en boucle, reproduit, déstabilisé au fil du temps. Elle élargit la question de savoir comment un corps peut être utilisé, déplacé, posé, échangé ; comment il peut se détacher de son origine tout en continuant à se comporter comme son propre corps. Certaines des sculptures qu'elle crée à partir de la queue du Basenji sont utilisées dans les images qu'elle réalise. Kasangati refuse de « racheter » l'image du chien silencieux. Elle n'accorde pas au Basenji une voix au sens habituel du terme. Au contraire, elle révèle les façons dont l'image elle-même peut être déstabilisée : mise en vibration, déformée, proposée. Grâce à la transformation sculpturale, il existe une parenté spéculative entre les corps et leurs images, entre ce qui a été pris et ce qui est maintenant refait. Cette mutation crée une dérive générative, une charge érotique et politique.

5 Le Basenji était utilisé pour la chasse. Comme il s'agit d'une race qui chasse sans aboyer, il était d'usage d'attacher de petites calebasses remplies de cailloux autour de la taille des animaux afin qu'elles puissent cliqueter et permettre à leurs maîtres de suivre les chiens même dans les hautes herbes.
6 Célestin Badibanga Ne Mwine, *Emergence of a New Congolese Art* <https://www.afterall.org/articles/emergence-of-a-new-congolese-art/>

On laisse l'image se comporter de manière inappropriée. On laisse l'image vagabonder.

Ce que j'essaie d'exprimer, c'est une idée de l'histoire qui vit avec ce genre de torsion : un refus de la synthèse ordonnée, une acceptation de la rupture, du rythme, de l'ironie. Une sorte de chaos qui contient un lexique pour y survivre.

Si Kasangati s'interroge sur ce que signifie reproduire une image à travers le temps, l'œuvre tissée *Kwetu* (série *Wor*, 2024) de Melisa Kayowa s'interroge sur ce qui se passe lorsque les formes héritées sont démêlées et rembobinées sous des doigts différents. Où la tradition cède-t-elle la place à la possibilité ? Dans *Lumenu*, 2024, l'artiste reprend la technique de tissage kekele de la tribu Losa, traditionnellement réservée aux hommes, et la revendique de ses propres mains. Le tissage dans l'œuvre de Kayowa est une épistémologie insurgée qui propose une façon de penser, une façon d'organiser les tensions, une façon de médiatiser entre le monde tel qu'il est et tel qu'il pourrait être.

Dans *Wabende*, 2024, le portrait de son père, cette logique devient encore plus intime. Il y a un poème de Warsan Shire, *Backwards*, qui illustre très clairement cette œuvre:⁷

Le poème peut commencer par lui entrant à reculons dans une pièce.

Il retire sa veste et s'assoit pour le reste de sa vie ;

c'est ainsi que nous ramenons papa.

[...]

Je peux écrire le poème et le faire disparaître,

[...]

Le poème peut commencer par lui entrant à reculons dans une pièce.⁸

Le poème et ce portrait s'imaginent suturer une sorte de blessure paternelle. Dans les deux cas, l'écriture ou le tissage, est un lieu fragile de réinvention. Un ensemble de relations en construction, suffisamment souples pour contenir la contradiction.

7 Warsan Shire, *Backwards* <https://www.poetryfoundation.org/poems/90734/backwards>
8 Traduction de la traductrice – poème non encore traduit en français

Entre leurs mains, le tissage n'est pas seulement un moyen de maintenir les choses ensemble, c'est une façon de penser avec rupture et de tenter de recoudre la lignée. Et nous arrivons maintenant à la matrice curatoriale qui rassemble ces artistes : Laboratoire Kontempo.

Je tente de faire entrer Laboratoire Kontempo à reculons dans une lignée. Ne Mwine, 2003 :

« Le concept de librisme a été inventé par le jeune Francis Mampuya, qui était alors étudiant à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa. Il était utilisé pour décrire la lutte délibérée que lui et ses collègues menaient contre le confinement dans les conventions artistiques académiques en faveur d'une expression libre et épanouie. »⁹

Fondé comme un espace expérimental pour les artistes congolais et congolaises émergents, je souhaite interpréter Laboratoire Kontempo et l'exposition Kokende Liboso Eza Kokoma Te : Sur les récits contigus et les cosmologies poétiques comme une pratique curatoriale qui capture un moment dans une continuité plus longue. À un moment donné, Ne Mwine était président de l'Espace Akhenaton¹⁰ et il le décrivait comme un « espace d'encouragement et de réévaluation des expériences artistiques qui rompent avec les chemins conventionnels, tout en visant à faciliter les rencontres interculturelles ». Cela s'apparente au travail de Kontempo. Avec cette exposition, les artistes pensent au-delà de l'événement, au-delà de l'objet, au-delà du cube blanc. Leur pratique est plus proche de la musique que de la théorie. La chanson est la structure. L'exposition pose la question suivante : que signifie faire de l'art à partir et à propos de Kinshasa, non pas comme toile de fond ou « contexte émergent », mais comme terrain épistémique ? Quelles connaissances recèlent les matériaux du quotidien, les bruits de la rue, les mythes familiaux, les chiens numériques ?

Mujila encore, enfin : nous les salauds / et seul Dieu sait / si réellement nous avons été créés / à son image. Je me demande : et si l'image, comme le chien, comme le tissage, comme la ville, n'avait jamais été destinée à être figée ? Et si son pouvoir résidait dans sa défiance ? Dans son glissement ? Kinshasa est vivante, avec sa mémoire cacophonique, et les artistes et poètes sont à l'écoute de son cœur.

9 *Emergence of a New Congolese Art*
<https://www.afterall.org/articles/emergence-of-a-new-congolese-art/>

10 <https://www.badibangart.com/espace-akhenaton/>



Melissa Kayowa

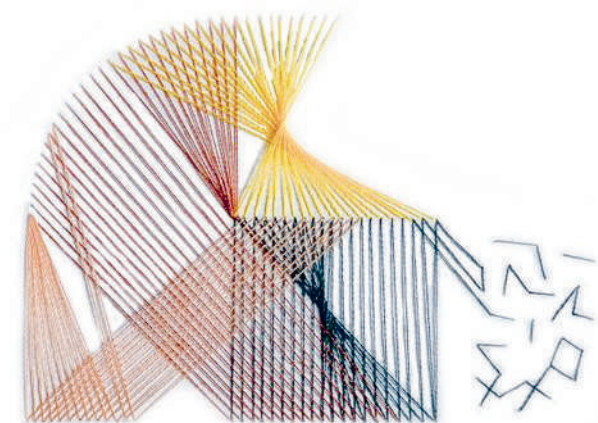
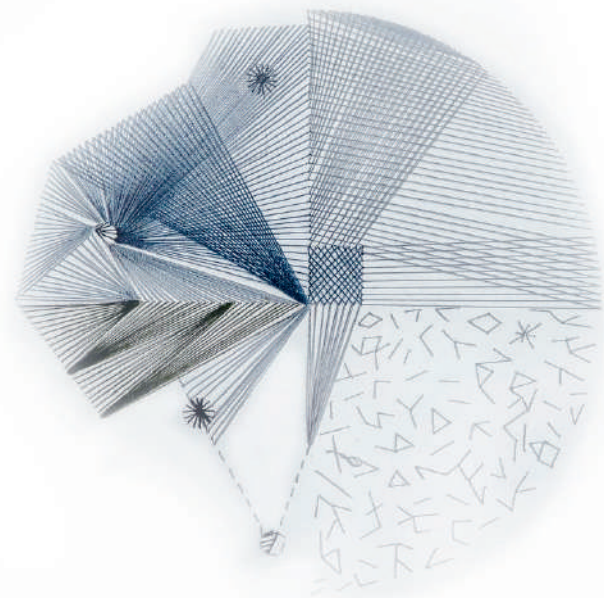
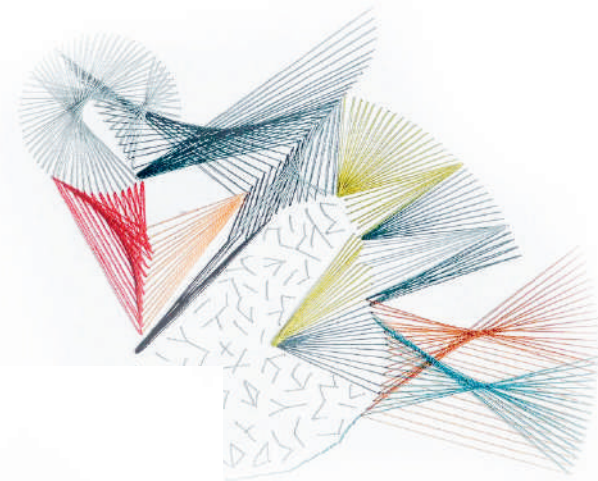
* 1998, Kinshasa

Kwetu (Série de travail, 2024)

Velour Kuba, feu, teint, fil à broder, rotin, kekele, clous

Cette série de travaux s'inscrit dans la continuité du projet Kwetu que Melisa Kayowa a entamé dans le cadre des résidences pour jeunes artistes du Laboratoire Kontempo et qui a été présenté à la Résidence de Black Rock au Sénégal. Melisa Kayowa s'intéresse à la famille en tant qu'unité sociale et à sa stabilité/fragilité. Elle s'interroge ainsi sur les traditions et les pratiques culturelles en fonction de leur actualité et de leur rôle dans la société kinoise contemporaine. Sa réalisation artistique „Kwetu“ est une installation spatiale qui combine différentes pratiques de tissage. L'œuvre principale « Lumuenu » est tissée selon la forme de tissage traditionnelle « kekele » (rotin) de la tribu Losa de Lomami. Ce travail est traditionnellement réservé aux hommes, mais l'artiste s'approprie la pratique, revendiquant ainsi un nouveau rôle pour la femme dans la société actuelle. Le tissage est donc, en tant que processus de travail, un dépassement des limites, et par là même une invitation à considérer la fragilité dans sa malléabilité comme une possibilité de changement. « Wabende » signifie « étranger » en Tshiluba et est un portrait du père de l'artiste. Le portrait a deux faces et montre ainsi deux facettes de la perception, le visage que la société a dessiné de lui et le vrai visage de la personne. Une image en cours de développement. L'œuvre est peinte à l'indigo, une couleur utilisée comme technique traditionnelle en Afrique de l'Ouest. Dans les 5 œuvres abstraites sur papier intitulées «Ndi Sanka Neba », l'artiste cherche l'équilibre de la forme. La technique de travail est le tissage Kuba et Kekele. En tant que support fragile, le papier est un choix inhabituel pour cette technique de tissage. La superposition de différentes formes géométriques donne naissance à de nouveaux symboles. La recherche de nouvelles formes, de symboles et d'un équilibre dans la rencontre des différences, est en même temps une recherche de l'identité : entre tradition et modernité, entre différentes lignées familiales et origines. D'où le titre « Kwetu », qui signifie « chez nous » en tshiluba.

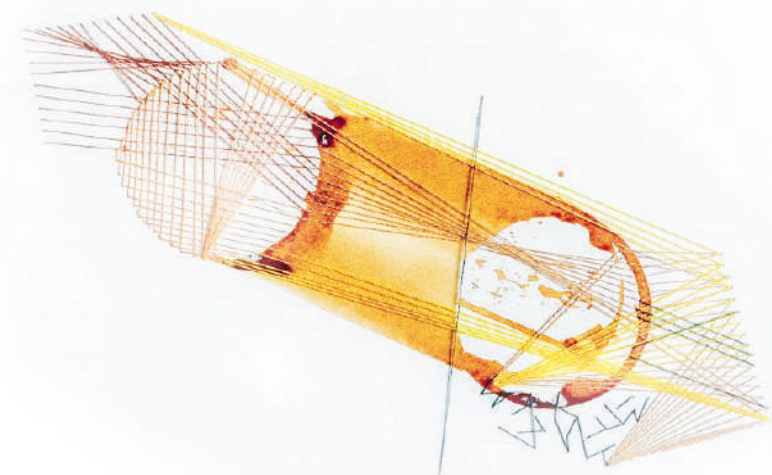
Wabende, Velour Kuba, fire, indigo, 100 x 100 Melisa Kayowa 2024



Kwetu (Work series, 2024)

Kuba velvet, fire, dyed, embroidery thread, rattan, kekele, nails

This series of works is a continuation of the Kwetu project that Melisa Kayowa began as part of Laboratoire Kontempo's residencies for young artists, and which was presented at the Black Rock Residency in Senegal. Melisa Kayowa is interested in the family as a social unit and its stability/fragility. She examines traditions and cultural practices in terms of their topicality and role in contemporary Kinshasa society. Her artistic work "Kwetu" is a spatial installation combining different weaving practices. The main work, "Lumuenue", is woven using the traditional "kekele" (rattan) weaving technique of the Loba tribe of Lomami. This work is traditionally reserved for men, but the artist appropriates the practice, claiming a new role for women in today's society. As a working process, weaving is therefore a way of overcoming limits, and thus an invitation to consider fragility in its malleability as a possibility for change. "Wabende" means 'stranger' in Tshiluba and is a portrait of the artist's father. The portrait has two sides, showing two facets of perception: the face that society has drawn of him, and the person's true face. An image in the making. The work is painted in indigo, a color used as a traditional technique in West Africa. In the 5 abstract works on paper entitled "Ndi Sanka Neba", the artist seeks balance in form. The working technique is Kuba and Kekele weaving. As a fragile medium, paper is an unusual choice for this weaving technique. The superimposition of different geometric shapes gives rise to new symbols. The search for new forms, symbols and balance in the meeting of differences, is at the same time a search for identity: between tradition and modernity, between different family lines and origins. Hence the title "Kwetu", which means "home" in Tshiluba.





Nelson Makengo

*1990, Ruhengeri

& Fiston Mwanza Mujila

* 1981, Lubumbashi

La Quincaillerie des corps bâclés

Video installation, 6 minutes 23 seconds

(Travail en cours)

La Quincaillerie des corps bâclés is still a work in progress. Fiston Mwanza Mujila & Nelson Makengo set out to paint a striking portrait of a phantasmagorical city. Kinshasa is here no more than a pretext for rethinking, through urban space, Congo's history, punctuated by cycles of violence. Mwanza Mujila's riverine lyricism is matched by Nelson Makengo's visual grammar, characterized by juxtaposition, abruptness, fragment and instantaneity.



La Quincaillerie des corps bâclés

Installation Vidéo, 6 minutes 23 secondes

(Work in progress)

La Quincaillerie des corps bâclés est encore une œuvre en chantier. Fiston Mwanza Mujila & Nelson Makengo ont voulu dresser un portrait saisissant d'une ville fantasmagorique. Kinshasa n'est ici qu'un prétexte pour repenser à travers l'espace urbain l'Histoire du Congo parsemée par des cycles de violence. Au lyrisme fluvial de Mwanza Mujila répond la grammaire visuelle de Nelson Makengo, caractérisée par la juxtaposition, l'abrupt, le fragment et l'instantané.

Fiston Mwanza Mujila
Ville de Chien

Pour saxophone, batterie, violoncelle, accordéon, trompette, piano et vibraphone
Eléments visuels: concerts Louis Armstrong et John Coltrane
Eléments visuels: l'Est du Congo
Eléments visuels: les rues de Lagos
Eléments visuels: Saint-Pétersbourg, hiver 42
Eléments visuels: les bordels de Bahia et de Katmandou
Eléments visuels: Allemagne/Argentine, finale coupe du monde, 1990 Eléments visuels:
Huitième round, Mohamed Ali contre George Foreman, Kinshasa-Léopoldville 1974, Ali
boma ye, Ali boma ye, Ali boma ye, Ali boma ye, Ali boma ye!
la ville est un crayon qui rédige des salves d'accidents
et ses désinvoltures rouillent les désirs
d'un peuple salaud
d'un peuple misère de merde
d'un peuple phacochère
buveur de sang et coureur d'asile politique
19 heures 10
19 heures 20
19 heures 35
19 heures 38
19 heures 57
19 heures 67
19 heures 77
19 heures 82
19 heures 94 virgule trente-deux ans
au coin des rues « Va te faire foutre » et « Je t'emmerde »
une bande de chiens enragés dépeçant un corps vide
rue « Ta gueule », un homme et une femme
dévorant les fruits défendus
rue « Les bêtes sauvages », un prophète, barbu jusqu'aux dents
aboyant qu'au commencement était la dysenterie
rue « Tais-toi sinon je te casse la gueule »
un politicien radotant une de ses meilleures fables
20 heures 46 verset 17
la pluie
les rues inondées
les baraques à l'emporte-pièce
une église transformée en boîte de nuit
une boîte de nuit en cybercafé
un cybercafé en pharmacie
une pharmacie en librairie
une librairie en bordel boutique boulangerie lingerie charcuterie
les habitants de la ville sont des villageois
trimbalant leurs destins maudits
sous une pluie des maux sans cervelle ni barbecue
des guimbardes broyant du noir
des femmes aux seins grosses-tomates
des hommes vêtus de honte
chômeurs en pensée, en parole, par action et par omission
merdeux
et bricolant aux divinités supérieures
des prières sans orgasme
des vendeurs à la criée
des musiciens par inadvertance
des prostituées et leurs tarifs
des potentiels clients
libido au zénith
désirs masturbatoires
décharges électriques
catharsis

les oiseaux dissipent l'évasion des prophètes du trente-deuxième jour
des maisons qui se suivent mais qui ne se ressemblent pas
des pas de danse des butineurs des breuvages insolites
et ruminant des sortilèges
comme si le continent effrité bazarderait sa brosse à dents
des moulins à vent
des chèvres
des poules mouillées
des militaires et leur folie
des sacs-poubelles
des vaches en rut
des guimbardes
des chariots
des brouettes
des crochets
des banderoles
des calebasses
des machines à coudre
des marteaux
des préservatifs
des bières et des bières et des bières
en provenance de Luanda
ou de Kigali
ou de Ngandajika
ou de Musumba
ou de Berlin
ou de Lima
ou de Mbuji-Mayi
ou de Cotonou
ou de Douala
ou de Dar-es-Salam
ou de Clignancourt
ou de Bulawayo
ou de Brazza
ou Brooklyn
ou de Lagos
ou, ou, ou, ou, ou, ou
des balivernes
des ventilateurs
des lampions
des musiques croisées
des regards acerbes
des odeurs nauséabondes
des rires sardoniques
des prophéties de basse-cour
des destins bâclés
nous les salauds
et seul Dieu sait
si réellement nous avons été créés
à son image

MISREADINGS AS METHOD: FOOTNOTES TO AN IMPOSSIBLE AESTHETIC

**By Christ Mukenge, Lydia Schellhammer,
and Mukenge/Schellhammer**

In our conversations with Dzekashu MacViban during the conception of *Kokende Liboso Eza Kokoma Te*, we talked a lot about translation: he who works extensively with literary translation as the founder of Bakwa Books, and we as a transnational duo who are constantly confronted with intercultural translation in our artistic practice, as well as in everyday life. All three of us have found that there are words, concepts and artistic traditions that seem untranslatable. This is compounded by power dynamics in the international art scene: artistic movements in the Democratic Republic of Congo are little known about internationally and are not extensively documented in writing. In this publication, we are therefore looking for ways to make mostly oral forms of discourse accessible. This is also very important for our artistic work, which has developed from this local context.

In 2024 we declared that the duo, Mukenge/Schellhammer, is independent of us. This marked the creation of Mukenge/Schellhammer as a separate entity from Christ Mukenge and Lydia Schellhammer. Over the course of our long collaboration, our respective artistic methods, modes of expression and visual habits gave rise to a third style: the visual language of the 'duo'. This duo has become an independent entity with its own formal characteristics and aesthetics, a two-headed monster. We want to document the emergence of this entity here, by letting the duo speak for itself:

Mukenge/Schellhammer: My story begins in 2012 in Kinshasa, although I was not officially created until 2016. In 2012, Christ Mukenge and Lydia Schellhammer met in Kinshasa. At that time, there was a squat at the Académie des Beaux-Arts of Kinshasa called 'Carré Magique', later renamed 'Noyaux' (2000 - 2016). This place played a major role in my formation: it was the birthplace of urban performance movements, also of Kontempo and Partagisme, which continue to influence my working methods to this day. Carré Magique was a place where artists and students who saw themselves as rebels at the art academy met. These students had either disagreed with the strict rules of the academy's curriculum, or their families couldn't afford the tuition fees, or they had fallen out with the professors and didn't want to adhere to norms and rules. It is important to note that the art academy was founded by the Catholic missionary Marc Wallenda during the colonial era (1943) and that the curriculum is still based on a model developed by Europeans for the 'colonised'.

To this day, students copy European masters such as Rubens, Rembrandt, and Gauguin. As a place where counter-movements emerged, Carré Magique is therefore an important foundation for my approach to an expanded understanding of painting, which extends into performance, video and three-dimensional digital space. Christ Mukenge and Lydia Schellhammer worked and lived at Carré Magique a lot in the early years.

My visual language is shaped by this transcultural encounter of the two artists. It arises from a culture clash between two people, but also from the clash of different artistic traditions and understandings of art. When I think about my references in art history, I realise that the encounter between Europe and the Democratic Republic of Congo plays a particularly important role in painting. To name a few examples, I can cite the encounter between the Congolese artists Antoinette and Albert Lubaki and the Belgian administrator Georges Thiry (1926), the shift in popular painting in Kinshasa from a social, collective image medium to a preserved work of art through its encounter with the European art market (1980 to present), Congolese Trans-symbolism as part of a new national identity after Congolese independence (1970), Congolese academic art and its contemporary counter-movements (2000 to the present day), and the Académie des Beaux-Arts of Kinshasa as a former colonial institution.

This history provides a crucial context that continues to this day. And the painting I do as Mukenge/Schellhammer, and much of the painting done in Congo, is the result of all these historical encounters that have influenced each other. So, this chain of encounters continues to influence painting today and is characterised by unequal power dynamics, cultural appropriation and the anonymisation of Congolese artists - modern Congolese painting marketed in Europe in the 20th century as 'naive painting' and 'authentically African', which became a projection screen for exotic European fantasies. European expressionist painters, for example, were inspired by art from the European colonies in Africa and Oceania, which they saw in ethnographic museums, human zoos and circuses or on trips to the colonies, but they did not openly acknowledge these influences.

After Congolese independence, it was the Trans-symbolism in Congolese painting which sought to establish a new national identity as part of President Mobutu Sese Seko's 1971 policy of 'Recours à l'authenticité' (return to authenticity). Popular painting, which began in Kinshasa in the 1980s as a local urban culture and socially critical commentary on current local and international politics, Congolese history and everyday life in the city shifted as it entered European art markets. Themes that were originally aimed at everyday Congolese audiences are now often reframed to meet the expectations of international collectors and galleries. Its exportation increased the artists' visibility but also introduced tension between authenticity, market demand, and cultural self-representation.

Thus, as a duo, I have a history that presents me with several challenges. I cannot escape them, it is impossible. I have to face them every day, and I have to endure the differences, the conflicts, the power dynamics, the mistrust, the historical traumas, the reactive psychosis, and that also shapes my visual language.

This creates enormous pressure, and it is through this pressure that Christ Mukenge and Lydia Schellhammer have merged into a duo. It started in everyday life, with both of them only being able to exist through their collaboration in different cultural contexts: as a white artist, working alone in Kinshasa is perceived as problematic in view of the colonial past; the political and psychological consequences are still too present in contemporary Kinshasa. For example, I work in places where white people are only welcome if accompanied by Congolese people. That's why Lydia and Christ move around together in Kinshasa and at some point, they were nicknamed 'the twins'.

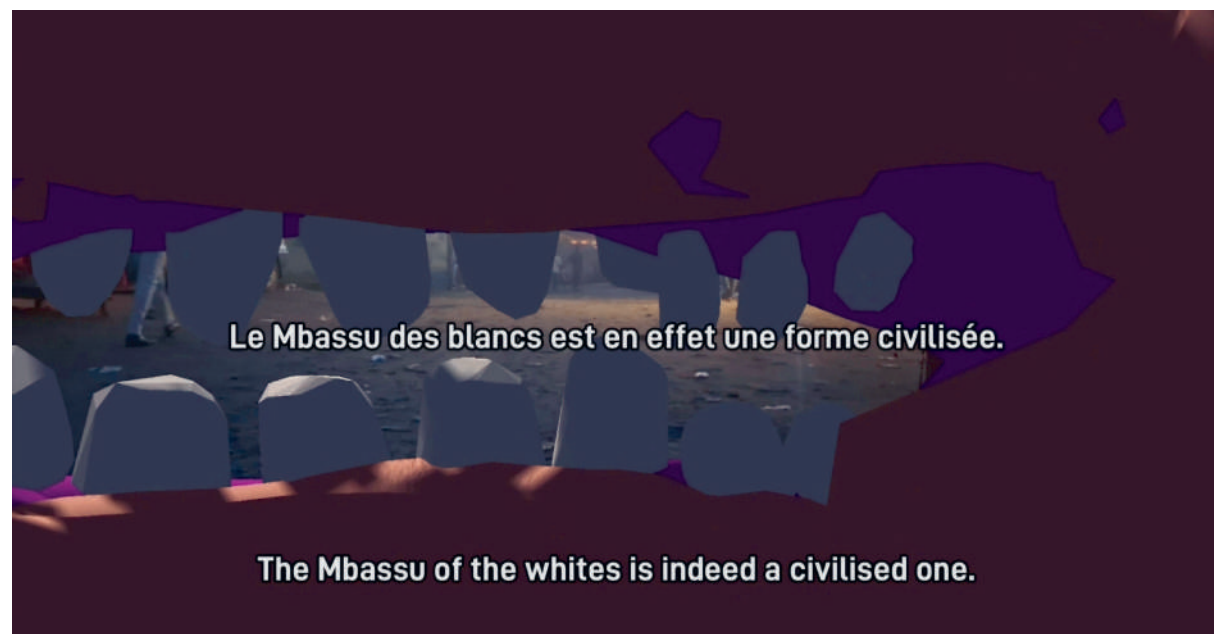
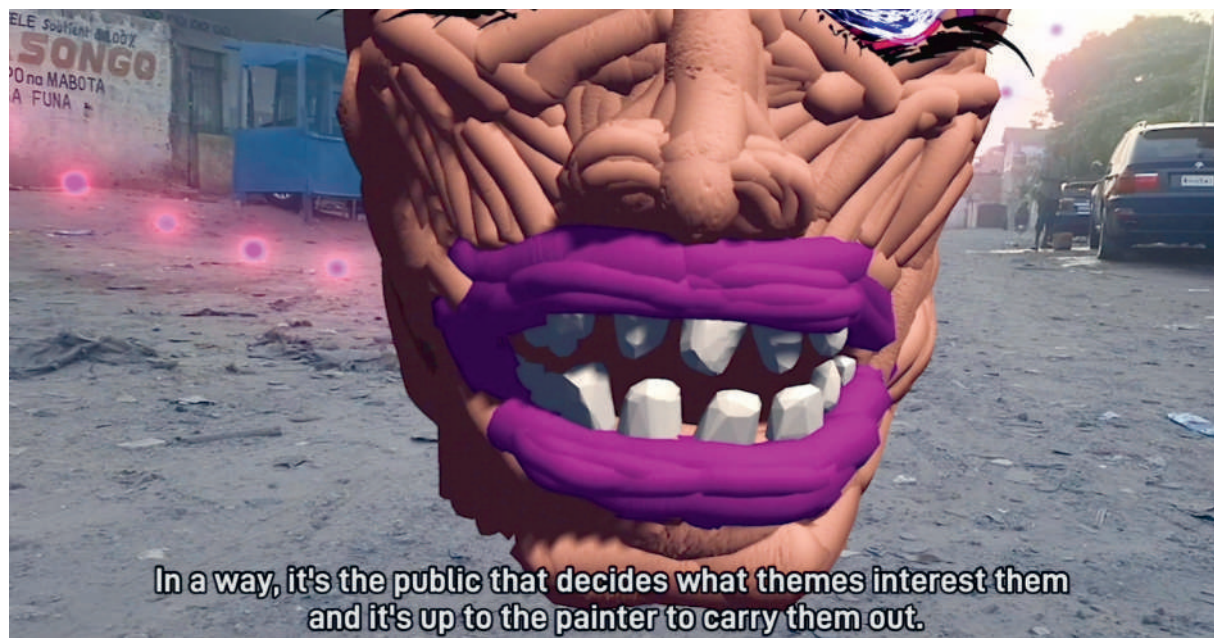
Due to strict visa policies in Europe, which make it impossible for Congolese artists to enter the country as independent artists, as well as immigration authorities, integration requirements and racism, Christ Mukenge also has little chance of working as an artist in Europe. This political pressure in both cultural contexts gave rise to the fusion, gave rise to me. And I am a very strange thing.

As a duo, I mix different elements and therefore have several influences, mixing artistic traditions. My aesthetic is transnational. As a result, certain categorisations do not work in the reception and interpretation of my aesthetics. Initial categories of access, such as nationality, geographical origin, and gender, fall away. Hopefully, this will force viewers to think further and prevent them from reducing or generalizing artists based on bias. The individuality of the artists is removed through collaboration, but it is brought back in a different form, as fiction, when viewers think about who created the images. The viewers are thus forced to think about a person who does not exist. This naturally triggers a lot of uncertainty among the audience, and I am often seen as a monster with four eyes and four hands. The unknown, the foreign, is something monstrous.

My existence creates a distortion of a certain logic, certain definitions and categorisations, I dismantle, reassemble, recontextualize, decontextualize. There is also something dangerous about the monster, because I have become so powerful, because I frighten people. I can do anything I want. But I'm not dangerous, even though the unknown often frightens people. However, I also suffer from this distortion, from this monstrosity. I carry the entire historical burden and the current political pressure. As a monster, I devour everything I see and perceive, I have no filter and am exposed to reality; that is my nature. But much of what I see is too brutal, indigestible; if I swallow it, I have to vomit it up again later.

The moment I vomit up these undigested images, I become an artist.

My dual perspective allows me to traverse worlds that normally don't meet, that aren't accessible to everyone and that don't understand each other. That's the beauty of my work. I'm like a stray cat, roaming around, observing. A mangy cat that gets beaten, scratched and fights in the tough streets. I am Mukenge/Schellhammer.



Mbassu Ya Mundele (2024)

Vidéo-collage, projections AR, interventions urbaines

« Mbassu Ya Mundele » fait suite à la peinture “Mundele Na Ngai”, présentée à l’Institut français de Kinshasa en 2018, qui était le premier travail du duo à s’intéresser directement aux dynamiques de pouvoir entre les scènes artistiques de Kinshasa et d’Europe. Avec la vidéo « Mbassu Ya Mundele », Mukenge/Schellhammer s’interroge sur son propre positionnement dans l’histoire de l’art en tant que duo transnational. Les nombreuses références dans l’œuvre du duo ne se réfèrent pas seulement à une histoire de l’art « globale » (aka « occidentale »), mais s’inspirent de la scène artistique locale et de la culture populaire de Kinshasa. Comme ces références ne sont souvent pas reconnues, de fausses références sont attribuées au duo. « Mbassu Ya Mundele » est d’une part une recherche sur l’histoire de la peinture en République démocratique du Congo et ses liens avec le marché de l’art européen, et d’autre part également une perspective critique sur sa propre production artistique en tant que duo transnational travaillant principalement entre l’Europe et la République démocratique du Congo.

Mbassu Ya Mundele (2024)

Video-collage, AR projections, urban interventions

“Mbassu Ya Mundele” follows on from the “Mundele Na Ngai” painting presented at the Institut français de Kinshasa in 2018. It was the duo’s first work to directly address the power dynamics between the art scenes of Kinshasa and Europe. With the “Mbassu Ya Mundele” video, Mukenge/Schellhammer questions their own positioning in art history as a transnational duo. The many references in the duo’s work not only refer to a “global” (AKA “western”) art history, but also draw on the local art scene and popular culture of Kinshasa. As these references often go unrecognized, false ones are attributed to the duo. “Mbassu Ya Mundele” is on the one hand an investigation into the history of painting in the Democratic Republic of Congo and its links with the European art market, and on the other hand also a critical perspective also on their own artistic production as a transnational duo working mainly between Europe and the Democratic Republic of Congo.

ERREURS DE LECTURE COMME MÉTHODE : NOTES DE BAS DE PAGE POUR UNE ESTHÉTIQUE IMPOSSIBLE

**Par Christ Mukenge, Lydia
Schellhammer, et Mukenge/
Schellhammer**

Au cours de nos conversations avec Dzekashu MacViban pendant la conception de *Kokende Liboso Eza Kokoma Te*, nous avons beaucoup parlé de traduction : lui, qui travaille beaucoup dans le domaine de la traduction littéraire en tant que fondateur de Bakwa Books, et nous, en tant que duo transnational constamment confronté à la traduction interculturelle dans notre pratique artistique, mais aussi dans notre vie quotidienne. Nous avons tous les trois constaté qu'il existe des mots, des concepts et des traditions artistiques qui semblent intraduisibles. À cela s'ajoute la dynamique de pouvoir sur la scène artistique internationale ; les mouvements artistiques en République démocratique du Congo sont peu connus à l'échelle internationale et ne font pas l'objet d'une documentation écrite exhaustive. Dans cette publication, nous cherchons donc des moyens de rendre accessibles des formes de discours essentiellement orales. Cela est également très important pour notre travail artistique, qui s'est développé à partir de ce contexte local.

En 2024, nous avons déclaré que le duo Mukenge/Schellhammer était indépendant de nous. Cela a marqué la création de Mukenge/Schellhammer, une entité distincte de Christ Mukenge et Lydia Schellhammer. Au cours de notre longue collaboration, nos méthodes artistiques, nos modes d'expression et nos habitudes visuelles respectifs ont donné naissance à un troisième style : le langage visuel du « duo ». Ce duo est devenu une entité indépendante avec ses propres caractéristiques formelles et esthétiques, un monstre à deux têtes. Nous voulons documenter ici l'émergence de cette entité, en laissant le duo s'exprimer par lui-même.

Mukenge/Schellhammer : Mon histoire commence en 2012 à Kinshasa, même si je n'ai été officiellement créé qu'en 2016. En 2012, Christ Mukenge et Lydia Schellhammer se sont rencontrés à Kinshasa. À cette époque, il y avait un squat à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa appelé « Carré Magique », rebaptisé plus tard « Noyaux » (2000 - 2016).

Ce lieu a joué un rôle majeur dans la formation du duo ; il a été le berceau des mouvements de performance urbaine, ainsi que de Kontempo et Partagisme, qui continuent d'influencer mes méthodes de travail à ce jour.

Carré Magique était un lieu de rencontre pour les artistes et les étudiants et étudiantes qui se considéraient comme des rebelles à l'Académie des Beaux-Arts. Ces étudiants et étudiantes étaient soit en désaccord avec les règles strictes du programme de l'Académie, ou leurs familles ne pouvaient pas payer les frais de scolarité, ou ils s'étaient brouillés avec les professeurs et ne voulaient pas se conformer aux normes et aux règles. Il est important de noter que l'Académie des Beaux-Arts a été fondée par le missionnaire catholique Marc Wallenda pendant l'ère coloniale (1943) et que le programme est toujours basé sur un modèle développé par les Européens pour les « colonisés ». À ce jour, les étudiants et les étudiantes copient encore les maîtres européens tels que Rubens, Rembrandt et Gauguin. En tant que lieu où sont nés des contre-mouvements, Carré Magique constitue donc une base importante pour mon approche d'une compréhension élargie de la peinture, qui s'étend à la performance, à la vidéo et à l'espace numérique tridimensionnel. Christ Mukenge et Lydia Schellhammer ont beaucoup travaillé et vécu au Carré Magique au cours des premières années.

Mon langage visuel est façonné par cette rencontre transculturelle entre les deux artistes. Il résulte d'un choc culturel entre deux personnes, mais aussi d'un choc entre différentes traditions artistiques et différentes conceptions de l'art. Lorsque je réfléchis à mes références en histoire de l'art, je me rends compte que la rencontre entre l'Europe et la République démocratique du Congo joue un rôle particulièrement important dans la peinture. Pour ne citer que quelques exemples, il y a la rencontre entre les artistes congolais Antoinette et Albert Lubaki et l'administrateur belge Georges Thiry (1926), le passage de la peinture populaire à Kinshasa d'un moyen d'expression social et collectif à une œuvre d'art préservée grâce à sa rencontre avec le marché de l'art européen (1980 à aujourd'hui), le trans-symbolisme congolais dans le cadre d'une nouvelle identité nationale après l'indépendance du Congo (1970), l'art académique congolais et ses contre-mouvements contemporains (2000 à aujourd'hui), et l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa en tant qu'ancienne institution coloniale.

Cette histoire fournit un contexte crucial qui se poursuit encore aujourd'hui. Et la peinture que je réalise en tant que Mukenge/Schellhammer, ainsi qu'une grande partie de la peinture réalisée au Congo, est le résultat de toutes ces rencontres historiques qui se sont influencées mutuellement. Cette chaîne de rencontres continue donc d'influencer la peinture aujourd'hui et se caractérise par des rapports de force inégaux, l'appropriation culturelle et l'anonymisation des artistes congolais et congolaises. La peinture congolaise moderne, commercialisée en Europe au XXe siècle comme « peinture naïve » et « authentiquement africaine », est devenue un écran de projection des fantasmes exotiques des Européens et des Européennes. Les peintres expressionnistes européens, par exemple, se sont inspirés de l'art des colonies européennes en Afrique et en Océanie, qu'ils ont découvert dans les musées ethnographiques, les zoos humains et les cirques ou lors de voyages dans les colonies, mais n'ont pas ouvertement reconnu ces influences.

Après l'indépendance du Congo, c'est le trans-symbolisme dans la peinture congolaise qui a cherché à établir une nouvelle identité nationale dans le cadre de la politique du « Recours à l'authenticité » du président Mobutu Sese Seko en 1971. La peinture populaire, qui a vu le jour à Kinshasa dans les années 1980 en tant que culture urbaine locale et commentaire social critique sur la politique locale et internationale du moment, l'histoire congolaise et la vie urbaine au quotidien, a évolué lorsqu'elle a fait son entrée sur les marchés artistiques européens.

Les thèmes qui s'adressaient à l'origine au public congolais sont désormais souvent reformulés pour répondre aux attentes des collectionneurs et des galeries internationaux. Son exportation a accru la visibilité des artistes, mais a également introduit une tension entre l'authenticité, la demande du marché et l'autoreprésentation culturelle.

Ainsi, en tant que duo, j'ai une histoire qui me confronte à plusieurs défis. Je ne peux pas y échapper, c'est impossible. Je dois y faire face chaque jour, et supporter les différences, les conflits, les rapports de force, la méfiance, les traumatismes historiques, la psychose réactive. Tout cela façonne aussi mon langage visuel.

Cela crée une pression énorme, et c'est à travers cette pression que Christ Mukenge et Lydia Schellhammer ont fusionné en duo. Cela a commencé dans la vie quotidienne ; les deux ne pouvant exister que grâce à leur collaboration dans différents contextes culturels. En tant qu'artiste blanche, travailler seule à Kinshasa est perçu comme problématique au vu du passé colonial – les conséquences politiques et psychologiques sont encore trop présentes dans le Kinshasa contemporain. Par exemple, je travaille dans des endroits où les Blancs ne sont les bienvenus que s'ils sont accompagnés de Congolais. C'est pourquoi Lydia et Christ se déplacent toujours à deux à Kinshasa. Il fut un temps où ils furent surnommés « les jumeaux ». En raison des politiques strictes en matière de visas en Europe – empêchant les artistes congolais et congolaises d'entrer dans le pays en tant qu'artistes indépendants – mais aussi à cause des autorités d'immigration, des exigences d'intégration et du racisme, Christ Mukenge a également peu de chances de travailler comme artiste en Europe.

Cette pression politique dans les deux contextes culturels a donné naissance à la fusion, a donné naissance à moi. Et je suis une chose très étrange. En tant que duo, je mélange différents éléments et j'ai donc plusieurs influences, mélangeant les traditions artistiques. Mon esthétique est transnationale. Par conséquent, certaines catégorisations ne fonctionnent pas dans la réception et l'interprétation de mon esthétique. Les premiers points d'accès tels que la nationalité, l'origine géographique et le genre disparaissent. Espérons que cela obligera les spectateurs et les spectatrices à réfléchir davantage et les empêchera de réduire ou de généraliser les artistes sur la base de préjugés. L'individualité des artistes est supprimée par la collaboration, mais elle revient sous une forme différente, comme une fiction, lorsque les spectateurs et les spectatrices réfléchissent à qui a créé les images. Les personnes qui regardent cet art sont ainsi obligées de penser à une personne qui n'existe pas. Cela suscite naturellement beaucoup d'incertitude parmi le public, et je suis souvent considéré comme un monstre à quatre yeux et quatre mains. L'inconnu, l'étranger, est quelque chose de monstrueux.

Mon existence crée une distorsion d'une certaine logique, de certaines définitions et catégorisations, je démantèle, je réassemble, je recontextualise, je décontextualise. Il y a aussi quelque chose de dangereux chez le monstre, parce que je suis devenu si puissant, parce que j'effraie les gens. Je peux faire tout ce que je veux. Mais je ne suis pas dangereux, même si l'inconnu effraie souvent les gens. Cependant, je souffre aussi de cette distorsion, de cette monstruosité. Je porte tout le poids de l'histoire et la pression politique actuelle. En tant que monstre, je dévore tout ce que je vois et perçois, je n'ai aucun filtre et je suis exposé à la réalité ; c'est ma nature. Mais une grande partie de ce que je vois est trop brutale, indigeste ; si je l'avale, je dois la vomir plus tard.

Au moment où je vomis ces images non digérées, je deviens un artiste.

Ma double perspective me permet de traverser des mondes qui ne se rencontrent normalement pas, qui ne sont pas accessibles à tout le monde et qui ne se comprennent pas. C'est la beauté de mon travail. Je suis comme un chat errant, qui se promène et observe. Un chat galeux qui se fait battre, griffer et qui se bat dans les rues difficiles. Je suis Mukenge/Schellhammer.

Mukenge/Schellhammer

Christ Mukenge, *1988, Kinshasa

Lydia Schellhammer, *1992, Konstanz

Rêve tropical (2024)

Installation multimédia, Peinture sur toile, objet vidéo, taille variable

« Rêve Tropical » fait partie de la série de travaux “Paysages transmédiés (Transmedia Landscapes)” de Mukenge/Schellhammer, qui est présentée au KFZ Kunst für Zukunft (2024), Art Basel Miami Beach (2024), Laboratoire Kontempo (2025), et à la Fellbach Triennale (2025). La série porte sur les processus de traduction visuelle entre l'espace analogique et l'espace numérique et sur les possibilités du médium peinture à l'ère post-numérique. En termes de contenu, la série se réfère aux intraduisibles linguistiques et interculturels. Des images numériques sont générées à l'aide de la photogrammétrie et de programmes de réalité virtuelle, puis projetées dans l'espace analogique par le biais de la réalité augmentée ou peintes sur toile. Le duo explore les modifications, les ajouts ou encore les manques qui se transmettent à l'œuvre lors du processus de traduction entre l'espace analogique et l'espace numérique. Des entrelacs se créent entre les espaces picturaux, numériques et réels. Les images s'étendent en trois dimensions dans l'espace virtuel, imitant dans l'analogique les caractéristiques de la peinture numérique, comme la dimension spatiale, l'animation et le mouvement. « Rêve Tropical » aborde le thème de la commercialisation des récits culturels : le palmier en tant que référence à des stéréotypes exotiques et les tissus Wax avec des contrefaits reflètent les désirs et les illusions suscités par l'interconnexion mondiale, mais qui restent souvent inaccessibles. La mondialisation asymétrique définit le Sud comme consommateur final et le Nord comme pouvoir de définition du luxe et de la réussite. Les tissus traditionnels africains contrefaits sapent l'exclusivité des marques de luxe occidentales et réinterprètent leur signification.

Rêve tropical (2024)

Multimedia installation, painting on canvas, video object

“Rêve Tropical” is part of the Transmedia Landscapes (Paysages transmédiés) series of works by Mukenge/Schellhammer, shown at the KFZ Kunst für Zukunft (2024), Art Basel Miami Beach (2024), Laboratoire Kontempo(2025) and the Fellbach Triennale (2025). The series deals with the processes of visual translation between the analog and digital spaces and on the possibilities of the medium of paint in the post-digital era. In terms of content, the series refers to linguistic and intercultural untranslatability. Digital images are generated using photogrammetry and virtual reality programs, which and are then projected into analog space via augmented reality or painted on canvas. The duo explores the changes, add-ons and omissions that get passed onto the work during the translation process between analog and digital spaces. Pictorial, digital and real spaces are intertwined. Images extend three-dimensionally into virtual space, mimicking in analog space the characteristics of digital painting such as spatial dimension, animation and movement. “Rêve Tropical” addresses the theme of the commercialization of cultural narratives: the palm tree as a reference to exotic stereotypes and Wax fabrics with counterfeits reflect the desires and the illusions aroused by global interconnection, but which often remain inaccessible. Asymmetrical globalization defines the South as the final consumer and the North as the power, which defines luxury and success. Counterfeit traditional African fabrics undermine the exclusivity of Western luxury brands and reinterpret their meaning.

Rêve tropical, Multimedia installation, 300 x 250 x 100 cm, Mukenge/Schellhammer, 2025, Photo: Lydia Schellhammer

Carrie Mae Weems

* 1953, Portland

Afro-Chic, 2010

Installation vidéo, 5 minutes, 30 secondes

La pratique pluridisciplinaire de Carrie Mae Weems englobe la photographie, la vidéo, le texte, l'installation et la performance, à travers lesquels elle interroge le genre, l'histoire, l'identité, la race et les structures de pouvoir, en examinant souvent les expériences des communautés noires aux États-Unis et au-delà. Dans Afro-Chic, Weems utilise un objectif ludique et satirique pour critiquer et récupérer les stéréotypes sur l'esthétique africaine et afro-américaine. Avec des costumes, une chorégraphie et une musique dynamiques, la pièce juxtapose les sensibilités de la haute couture aux références culturelles africaines traditionnelles, remettant en question la perception qu'a le spectateur de la beauté, de la marchandisation et de l'expression de soi. Weems utilise l'humour et l'ironie pour célébrer la créativité et la résilience des Noirs tout en abordant l'interaction complexe de la race, de la culture et de la représentation. Avec Afro-Chic, elle poursuit sa mission de centrer les récits des Noirs dans l'art contemporain.

Afro-Chic, 2010

Video installation, 5 minutes 30 seconds

Carrie Mae Weems's multidisciplinary practice encompasses photography, video, text, installation, and performance, through which she explores gender, history, identity, race, and power structures—often examining the experiences of Black communities in the United States and beyond. In Afro-Chic, Weems uses a playful and satirical lens to critique and reclaim stereotypes surrounding African and African American aesthetics. Through dynamic costumes, choreography, and music, the piece juxtaposes the sensibilities of high fashion with traditional African cultural references, challenging the viewer's perception of beauty, commodification, and self-expression. Weems employs humor and irony to celebrate Black creativity and resilience while addressing the complex interplay of race, culture, and representation. With Afro-Chic, she continues her mission to center Black narratives within contemporary art.



Carrie Mae Weems, Afro-Chic (2010), Video Installation, 5 min 30 sec, Vue d'exposition // Exhibition View, Académie des Beaux-Arts Kinshasa, Photo: Christ Mukenge



Maïte Botembe Moseka

Voyage mémoriel (2024)

Installation, Technique photo expérimental sur longue exposition

Botembe Moseka est une photographe dont la pratique artistique se situe à l'intersection de la tradition et de la modernité en explorant des questions telles que les rites funéraires et la tradition, le consumérisme et les changements culturels, ainsi que la mémoire et les valeurs intergénérationnelles. L'œuvre, qui se compose de l'architecture d'une maison peuplée de photographies expérimentales et d'un fil rouge qui trace différentes connexions à travers le temps et l'espace, s'inspire de la maison en tant que dimension spatiale qui façonne les identités à travers des histoires collectives qui transcendent les générations. La maison, en tant qu'espace chargé d'histoires transmises de génération en génération, généralement par les mères, devient ainsi un espace de spéculation, de création et de contestation, car elle se situe à l'intersection des histoires personnelles et collectives.

Voyage mémoriel (2024)

Installation, experimental photographic technique using long exposure

Botembe Moseka is a photographer whose artistic practice lies at the intersection of tradition and modernity, exploring themes such as funeral rites and tradition, consumerism and cultural change, as well as memory and intergenerational values. The work, composed of the architecture of a house filled with experimental photographs and a red thread tracing different connections across time and space, draws inspiration from the house as a spatial dimension that shapes identities through collective histories transcending generations. The house, as a space charged with stories passed down from generation to generation—often by mothers—thus becomes a site of speculation, creation, and contestation, as it stands at the intersection of personal and collective histories.

Voyage Mémoriel, Maïte Botembe Moseka Bokoko, long exposure photography, 2025

THE TEXT AS PRETEXT: IN SEARCH OF NEW MEANING IN THE WORK OF PAPA MFUMU'ETO 1ER

Dzekashu MacViban

Long celebrated as one of the most influential comic artists in the Democratic Republic of Congo and across Africa, Papa Mfumu'Eto's work in comics has often eclipsed his reputation as a painter. Yet, to view these two facets of his practice in isolation is to miss a deeper continuity that runs through his body of work. His paintings and comics share a visual language, thematic concerns, and, perhaps most crucially, a distinct textuality that complicates the relationship between word and image. Through an exploration of his artistic strategies, this essay uncovers a world where text does not merely accompany visuals—it competes with, dominates, and sometimes entirely displaces them.

Sometime in 1990, Papa Mfumu'Eto, the self-declared “his majesty, the enigmatic emperor, Papa Mfumu'Eto the First, cartoonist and high priest of painting popular mystico-African religio-secrets,” started a one-man guerrilla publishing empire on the streets of Kinshasa. Rumor has it that “Nguma a meli mwasi na kati ya Kinshasa” (“Boa swallows woman in Kinshasa”), the first in his low-cost comic series titled *La Revue Mfumu'Eto*, written in Lingala, sold more than 10,000 copies in one day, out-selling the Bible, and eventually went on to sell 100,000 copies. It is said that in the days leading to this publication, Papa Mfumu'eto's then printer kept him in a comfortable, distraction-free room for the whole day, providing him only with food and water in order for Papa Mfumu'eto to produce the said comic. Due to the anticipation and demand, while the comic was being printed at the Marche Centrale in Kinshasa, gendarmes were called in to ensure that the printer was not overrun by impatient audiences or Mfumu'Etophiles, as they are sometimes called. To what degree the story of Papa Mfumu'Eto's rise to fame is true or not is irrelevant. What matters is that his oeuvre was the talk of the town, the beginning of a discourse which questioned the unquestionable as readers interpreted this “snake-like figure spewing out dollars to be Mobutu, the head of state, long rumoured to combine money, women, and sorcery with power.”¹

Beyond the self-proclaimed majesty and rumours, Papa Mfumu'Eto's early comics were satirical, layered with sympathy for the underdog. On the surface, these tiny sixteen-paged comics explored what the city was gossiping about, offering social

commentary, oftentimes anticipating stories before they became the talk of the town, but a deeper reading unveils how these comics challenged hardship and societal angst with laughter, often creating catharsis. One can argue here that by challenging dominant narratives, Papa Mfumu'Eto's comics, like that of his contemporaries on the African continent, were part of the decolonial movement by deconstructing the singular narratives that were prevalent in nascent nation-states. Mattia Arioli argues that “by connecting comics to the broader social contexts in which they originate, circulate, and are consumed, scholars have shown how this hybrid medium can effectively tackle contemporary issues and historical events, challenging, contesting and subverting conventional and mainstream narratives”²

To fully grasp Papa Mfumu'Eto's artistic world-bending universe, one must move beyond his comics to consider his paintings, and their relationship to his comics, through which his distinctive textuality finds new, unrestrained forms. His paintings, like his comics, usually feature or mention Papa Mfumu'Eto himself within different narratives, either as an omniscient observer, participant or commentator, reflective of how Papa Mfumu'Eto talks about himself in the third person. Often working with acrylic paint on canvas, Papa Mfumu'Eto produces paintings in different sizes which feature bold colors and sprawling text that disrupt traditional compositional hierarchies. One can argue that the context and use of lettering or text forms a crucial part of Papa Mfumu'Eto's identity as a visual artist. While the text in his comics is well contained within dialogue boxes, the lettering in his paintings usually has no such confines and occupies as much space as possible, creating a distinct visual identity for his paintings. His paintings often explore similar themes as his comics, from spirituality, social commentary, the occult, to ancestral forms of knowledge. It is important to point out that Papa Mfumu'Eto's work often pushes its own boundaries, as with the painting *Ko Vuandela Sani* (2018), which contains free-flowing lettering in french at the top of the canvas that serves as a commentary on the title in Lingala, the thoughts of a woman who is part of a group ceremony in a thought bubble, and a bottom text that serves simultaneously as a footnote and signature. Another example can be found in *Kanzenzenze Kalengila* (2025), a painting that revisits a historical moment through the memory of a melody, a melody so anchored in the Congolese collective memory that the content of the words—lyrics sung by children, and parents alike, as depicted on the painting—is secondary, given that children across generations memorized the song in a language they didn't understand. In addition to the spiritual dimension that the work evokes, one notices three blocks of lettering that occupy almost half of the painting, as if the textual and visual elements seem to be competing for attention.

Taking as a departure point “the text as pretext”, a maxim often quoted by Papa Mfumu'Eto, layers of meaning can be construed by unravelling the dichotomies that are central to Papa Mfumu'Eto's work, dichotomies such as French/Lingala; visual/textual; real/unreal; written narratives/unwritten narratives. The above dichotomies can be summed up into a single, main dichotomy, which is that of the conflict between the visual and the textual, a conflict that is most noticeable in his paintings, where the text, usually more than one of the following: title, footnotes, narratives, explanations, self-referencing, dialogue box, seems to crush the images/visual aspects of the painting.

¹ Nancy Rose Hunt. *The Emperor of Kinshasa's Street Comics. Chimurenga: Corpse Exhibition and Older Graphic Stories*. 2016

² Arioli, M. *Documenting De-colonial Practices through Comics: Joe Sacco's Paying the Land. DIVE-IN – An International Journal on Diversity and Inclusion*, 2(2), 51–78. 2023

The lettering demands as much, if not more, attention than the images, creating an unsettling and unique experience where the painting subtly hints at how to be engaged with.

One entry point to understand the idea of text as pretext in Papa Mfumu'Eto's work, is first to understand "pretext" as a reason given in justification of a course of action that is not the real reason. With this in mind, and given that lettering is the most constant aspect of Papa Mfumu'Eto's work, with some of his works devoid of visuals or images, one could infer that the visual elements of his paintings serve as a decoy whereas the core of his work is the text. The fact that the text is noticed in second position, after a contemplation of the visual elements, creates the perfect opportunity for Papa Mfumu'Eto to explore hidden and expansive layers of meaning in his work through texts. A political dimension to this can be traced to early comics by Papa Mfumu'Eto's, which often interloped multiple layers of meaning, depending on what one focuses on in the comics, from social commentary, metaphysical explorations and political innuendo, as a way to simultaneously entertain, intrigue and avoid censorship.

Another entry point is to consider "pretext" as both "pre-text" and "pretexts", drawing from Jacques Derrida's method of "différance" which plays with French homophones "différance" and "différence", as a way to analyze how signs (words, symbols, metaphors, etc) come to have meanings from its relationships with other signs. Through this framework, one can extrapolate that "pre-text" in this context can signify that the visual serves as precursor of a text, preparing the way for the text, which in turn carries layers of meaning, or the visual aspect serves as a metatext, offering clues as to how the painting could be interpreted. These could be pushed even further, if one considers the words of Alex Scott³ who points out that "a pre-text may also be a "pre/text," or a text that plays the role of both pre-text and pretext. Insofar as it is a pre/text, a pre-text is first and foremost a text, possessing its own kind of textuality."

This interplay between visual and textual elements is not a simple matter of aesthetic experimentation; it is a mode of resistance and survival. In placing overwhelming textual content within the traditionally image-dominated space of painting, Papa Mfumu'Eto is not merely innovating form, he is reconfiguring how information, memory, and subversion are carried and transmitted. The visual becomes a stage, not only for spectacle, but for decoding.

The signifiers of language in Papa Mfumu'Eto's work are therefore closely linked but also detached from the non-verbal visual language of the work, blurring boundaries in ways that are still being unravelled. Edgar Morin⁴ reminds us that "boundaries are always blurred, they are always interferences, it follows that it is not by the boundaries that we can define (...) important things but by their heart" At the heart of Papa Mfumu'eto's oeuvre lies an unresolved question: in a world where text can overtake the image, where meaning is layered and often ambiguous, how do we read? His work resists easy classification, constantly shifting the center of interpretation. Whether through satire, mysticism, or formal experimentation, Papa Mfumu'Eto invites us not only to look, but to read, and to question the very act of reading itself.

3 Alex Scott. "Pre-texts and Pretexts"
<https://philosophyreaders.blogspot.com/2015/09/pre-texts-and-pretexts.html>
4 Edgar Morin, cited in *Relation Théorie / pratique dans la formation et la recherche en didactique des langues étrangères* (acte du 4ème colloque international ACEDLE du 16, 17 Nov. 1995)
*translation of quote into English by me.

Papa Mfumu'eto 1er

*1963, Matadi

Kanzenzenze Kalengila (2025)

Peinture acrylique sur toile, 75,5 x 106,5 cm

Ce travail porte sur la chanson pour enfants « Kanzenzenze Kalengila », un conte congolais en kimbundu, une langue bantoue. La berceuse est très connue et répandue à Kinshasa, mais très peu de gens connaissent la signification des mots, car la langue kimbundu est principalement parlée en Angola. Papa Mfumu'eto 1er s'interroge sur la manière dont les gens chantent une chanson sans se poser la question de la signification des mots. Une chanson voyageuse qui a été et est chantée pour les enfants depuis des générations. Une mélodie tellement ancrée dans la mémoire collective que le contenu des mots est secondaire.

Kanzenzenze Kalengila (2025)

Acrylic painting on canvas, 75,5 x 106,5 cm

This work is based on the children's song "Kanzenzenze Kalengila", a Congolese tale in Kimbundu, a Bantu language. The lullaby is very well-known and widespread in Kinshasa, but very few people know the meaning of the words, as the Kimbundu language is mainly spoken in Angola. Papa Mfumu'eto 1er questions the way people sing a song without questioning the meaning of the words. A travelling song that has been and is sung to children for generations. A melody so ingrained in the collective memory that the content of the words is secondary

KANZENZENZE KALENGILA!!!

VERS LES ANNÉES 1950 ET MÊME PLUS AVANT ENCORE DANS DES CITÉS POPULAIRES DE KINSHASA, LA MAJORITÉ DES PARCELLES N'ÉTAIENT PAS CLÔTURÉES. LES ENFANTS SE RÉUNISSAIENT PAR PETITS GROUPES POUR JOUER ET S'AMUSER EN CHANTANT CERTAINES CHANSONS PARTICULIÈRES. PARMI CES MÉLODIES SINGULIÈRES IL Y A "KANZENZENZE KALENGILA" QUI SE CHANTAIT EN UNE LANGUE TOTALEMENT À KINSHASA ET EN RD CONGO MAIS LES ENFANTS ET LES ADULTES NE SE RENDAIENT PAS COMPTE DE CES ANOMALIES. ALORS CETTE MYSTÉRIEUSE LANGUE NE LEUR ÉTAIT-ELLE PAS COMMUNIQUÉE PAR DES ENTITÉS COSMIQUES VENUES D'UN AUTRE PLAN D'EXISTENCE?

KANZENZENZE KALENGILA PIPI KALENGILA EEE! BAKAKA SANGO! LOKULA KALENGE MWANA KITOLOTO! MWAN'A KITOLOTO ETIKILAKA PA! EEE KITOLOTO KITOLOTO MWANEE! KITOLOTO! LELO MA-SESE ABOTI MWANE LEBONE PATUPATU MA SESE MA-SESE KANGA LIKOLO PAF!!!



* IL Y A À PEINE QUELQUES ANNÉES CES ÊTRES VIVANT DANS UNE AUTRE DIMENSION SPIRITUELLE, N'AVAIENT-ILS PAS AJOUTÉ LES "PAROLES" EN LANGUE LINGALA? OHHH TEXTE COMME PRETEXTE? OUI... POUR PAPA MFUMUTO 1ER QUAND LE TEXTE SEMBLE ÉCRASER L'IMAGE IL EST PLUS À L'AISE...

LE TEXTE COMME PRÉTEXTE : À LA RECHERCHE D'UN NOUVEAU SENS DANS L'ŒUVRE DE PAPA MFUMU'ETO 1ER

Dzekashu MacViban

Longtemps célébré comme l'un des artistes de bande dessinée les plus influents de la République démocratique du Congo et de toute l'Afrique, Papa Mfumu'Eto est souvent plus connu pour son travail dans la bande dessinée que pour sa réputation de peintre. Pourtant, considérer ces deux facettes de son travail séparément revient à passer à côté d'une continuité plus profonde qui traverse l'ensemble de son œuvre. Ses peintures et ses bandes dessinées partagent un langage visuel, des thèmes communs et, peut-être plus important encore, une textualité distincte qui complique la relation entre le mot et l'image. À travers une exploration de ses stratégies artistiques, cet essai dévoile un monde où le texte ne se contente pas seulement d'accompagner les images, mais entre en concurrence avec elles, les domine et parfois les supplante complètement.

Au cours de l'année 1990, Papa Mfumu'Eto, qui s'était autoproclamé « Sa Majesté, l'empereur énigmatique, Papa Mfumu'Eto 1er, dessinateur et grand prêtre de la peinture mystico-africaine religieuse secrète », a lancé un one-man guérilla empire éditorial dans les rues de Kinshasa. Selon la rumeur, « Nguma a meli mwasi na kati ya Kinshasa » (« Un boa avale une femme à Kinshasa »), le premier numéro de sa série de bandes dessinées à petit prix intitulée La Revue Mfumu'Eto, écrite en lingala, s'est vendu à plus de 10 000 exemplaires en une journée, dépassant les ventes de la Bible, pour finalement atteindre les 100 000 exemplaires. On raconte que dans les jours qui ont précédé cette publication, l'imprimeur de Papa Mfumu'eto l'avait enfermé dans une pièce confortable, à l'abri de toute distraction, ne lui fournissant que de la nourriture et de l'eau afin qu'il puisse produire ladite bande dessinée. En raison de l'anticipation et de la demande pendant l'impression de la bande dessinée au Marché Central de Kinshasa, des gendarmes ont été appelés pour empêcher que l'imprimerie ne soit

prise d'assaut par un public impatient ou par les « Mfumu'Etophiles », comme on les appelle souvent. Que la véracité de l'histoire de l'ascension de Papa Mfumu'Eto vers la gloire soit établie ou non, ce qui importe, c'est que son œuvre faisait parler toute la ville, marquant le début d'un discours qui remettait en question l'incontestable : les lecteurs et lectrices interprétant ce « personnage serpent crachant des dollars comme étant Mobutu, le chef de l'État, longtemps soupçonné de combiner argent, femmes, sorcellerie et pouvoir ».¹

Au-delà de la majesté autoproclamée et des rumeurs, les premières bandes dessinées de Papa Mfumu'Eto étaient satiriques et empreintes de sympathie pour les personnes opprimées. À première vue, ces bandes dessinées petits formats de seize pages exploraient les ragots de la ville et offraient un commentaire social, anticipant souvent les événements avant qu'ils ne deviennent sujets de conversation. Mais une lecture plus approfondie révèle comment ces bandes dessinées relevaient le défi de confronter les difficultés et l'angoisse sociale par le rire, créant souvent une catharsis. On peut affirmer ici qu'en remettant en question les récits dominants, les bandes dessinées de Papa Mfumu'Eto, comme les œuvres de ses contemporains et contemporaines sur le continent africain, s'inscrivaient dans le mouvement décolonial en déconstruisant les récits uniques qui prévalaient dans les États-nations naissants. Mattia Arioli affirme ceci : « en reliant la bande dessinée aux contextes sociaux plus larges dans lesquels elle naît, circule et est consommée, les chercheurs ont montré comment ce média hybride peut aborder efficacement les questions contemporaines et les événements historiques, en remettant en question, en contestant et en subvertissant les récits conventionnels et dominants² ».³

Pour saisir pleinement l'univers artistique imaginaire de Papa Mfumu'Eto, il faut aller au-delà de ses bandes dessinées et s'intéresser à ses peintures, ainsi qu'à leur relation avec les bandes dessinées à travers lesquelles sa textualité distinctive trouve des formes nouvelles et libres. Tout comme ses bandes dessinées, ses peintures mettent généralement en scène ou mentionnent Papa Mfumu'Eto lui-même dans différents récits, soit en tant qu'observateur omniscient, participant ou commentateur, reflétant ainsi la manière dont Papa Mfumu'Eto parle de lui-même à la troisième personne. Travaillant souvent avec de la peinture acrylique sur toile, Papa Mfumu'Eto réalise des peintures de différentes tailles qui se caractérisent par des couleurs vives et des textes tentaculaires qui bouleversent les hiérarchies compositionnelles traditionnelles. On peut affirmer que le contexte et l'utilisation des lettres ou des textes constituent un élément essentiel de l'identité de Papa Mfumu'Eto en tant qu'artiste visuel. Alors que le texte de ses bandes dessinées est bien contenu dans des bulles, cela n'est pas généralement le cas pour les lettres de ses peintures qui occupent autant d'espace que possible, leur donnant ainsi une identité visuelle distincte. Ses peintures explorent souvent des thèmes similaires à ceux de ses bandes dessinées, allant de la spiritualité, du commentaire social et de l'occulte aux formes ancestrales de connaissance. Il est important de souligner que le travail de Papa Mfumu'Eto repousse souvent ses propres limites, comme dans le tableau *Ko Vuandela Sani* (2018).

¹ Nancy Rose Hunt. *The Emperor of Kinshasa's Street Comics. Chimurenga: Corpse Exhibition and Older Graphic Stories*. 2016 (NDLT : Nancy Rose Hunt. *Les bandes dessinées de rue de l'empereur de Kinshasa. Chimurenga: exposition de cadavres et histoires graphiques anciennes*. 2016)

² Phrase traduite par la traductrice

³ Arioli, M. *Documenting De-colonial Practices through Comics: Joe Sacco's Paying the Land*. *DIVE-IN – An International Journal on Diversity and Inclusion*, 2(2), 51-78. 2023 (NDLT : Arioli, M. *Documenter les pratiques décoloniales à travers la bande dessinée : Payer la terre de Joe Sacco*. *DIVE-IN – Revue internationale sur la diversité et l'inclusion*, 2(2), 51-78. 2023) – *Payer la terre - À la rencontre des premières nations des territoires du Nord-Ouest canadien de Joe Sacco traduit en français et édité chez Futuropolis*

Dans ce tableau, nous avons un lettrage fluide en français en haut de la toile servant de commentaire au titre en lingala, les pensées d'une femme participant à une cérémonie collective dans une bulle, et un texte en bas qui sert à la fois de note de bas de page et de signature. On trouve un autre exemple dans *Kanzenzenze Kalengila* (2025), une peinture qui revisite un moment historique à travers le souvenir d'une mélodie ; une mélodie si ancrée dans la mémoire collective congolaise que le contenu des paroles chantées aussi bien par des enfants que par des parents, comme le montre la peinture, est secondaire, étant donné que des enfants d'une génération à une autre ont mémorisé la chanson dans une langue qu'ils ne comprenaient pas. Outre la dimension spirituelle que l'œuvre évoque, on remarque trois blocs de lettres qui occupent près de la moitié du tableau, comme si les éléments textuels et visuels semblaient rivaliser pour attirer l'attention.

En prenant comme point de départ « le texte comme prétexte », une maxime souvent citée par Papa Mfumu'Eto, on peut construire plusieurs niveaux de sens en démêlant les dichotomies qui sont au cœur de l'œuvre de Papa Mfumu'Eto – les dichotomies suivantes : français/lingala, visuel/textuel, réel/irréel, récits écrits/récits non écrits. Ces dichotomies peuvent être résumées en une seule dichotomie principale, celle du conflit entre le visuel et le textuel, un conflit qui est particulièrement perceptible dans ses peintures, où le texte, généralement plusieurs des éléments suivants : titre, notes de bas de page, récits, explications, auto-références, bulles de dialogue, semble écraser les images/aspects visuels de la peinture. Les lettres exigent autant, sinon plus, d'attention que les images, créant une expérience unique et déconcertante où le tableau suggère subtilement comment s'y plonger.

Pour comprendre l'idée du texte comme prétexte dans l'œuvre de Papa Mfumu'Eto, il faut d'abord comprendre le « prétexte » comme une raison donnée pour justifier une action qui n'est pas la véritable raison. Dans cette optique, et étant donné que le lettrage est l'aspect le plus constant de l'œuvre de Papa Mfumu'Eto – certaines de ses œuvres étant dépourvues de visuels ou d'images – on pourrait en déduire que les éléments visuels de ses peintures servent de leurre, et que le cœur de son travail réside dans le texte. Le fait que le texte soit remarqué en second lieu, après une contemplation des éléments visuels, offre à Papa Mfumu'Eto l'occasion idéale d'explorer les couches cachées et expansives de sens de son œuvre à travers les textes. Une dimension politique de ceci peut être retrouvée dans les premières bandes dessinées de Papa Mfumu'Eto, qui mêlaient souvent plusieurs niveaux de sens, selon ce sur quoi on se concentrait dans les bandes dessinées – commentaire social, exploration métaphysique, allusion politique – pour divertir, intriguer et échapper à la censure.

Un autre point d'entrée consiste à considérer le « prétexte » à la fois comme « pré-texte » et « prétextes », s'inspirant ainsi de la méthode de Jacques Derrida, qui joue avec les homophones français « différance » et « différence », afin d'analyser comment les signes (mots, symboles, métaphores, etc.) acquièrent leur sens à partir de leurs relations avec d'autres signes. À travers ce cadre, on peut extrapoler que le « pré-texte » dans ce contexte peut signifier que le visuel sert de précurseur au texte, préparant le terrain pour celui-ci, qui à son tour véhicule plusieurs niveaux de sens, ou que l'aspect visuel sert de métatexte, offrant des indices sur la manière dont le tableau peut être interprété.

On pourrait aller encore plus loin en considérant les propos d'Alex Scott⁴, qui souligne ceci : « un pré-texte peut également être un « pré/texte », c'est-à-dire un texte qui joue à la fois le rôle de pré-texte et de prétexte. En tant que pré/texte, un pré-texte est avant tout un texte, doté de sa propre textualité ».

Cette interaction entre les éléments visuels et textuels n'est pas une simple question d'expérimentation esthétique ; c'est un mode de résistance et de survie. En plaçant un contenu textuel important dans l'espace traditionnellement dominé par l'image de la peinture, Papa Mfumu'Eto ne se contente pas d'innover dans la forme, il reconfigure la manière dont l'information, la mémoire et la subversion sont véhiculées et transmises. Le visuel devient une scène, non seulement pour le spectacle, mais aussi pour le décodage.

Les signifiants du langage dans l'œuvre de Papa Mfumu'Eto sont donc étroitement liés, mais aussi détachés du langage visuel non verbal de l'œuvre, brouillant les frontières d'une manière qui reste encore à élucider. Edgar Morin⁵ nous rappelle que « Les frontières sont toujours floues, sont toujours interférences en déduit que ce n'est pas par les frontières que l'on peut définir (...) les choses importantes mais par leur cœur » Au cœur de l'œuvre de Papa Mfumu'Eto se trouve une question non résolue : dans un monde où le texte peut prendre le pas sur l'image, où le sens est stratifié et souvent ambigu, comment lire ? Son travail résiste à toute classification facile, déplaçant constamment le centre de l'interprétation. Que ce soit par la satire, le mysticisme ou l'expérimentation formelle, Papa Mfumu'Eto nous invite non seulement à regarder, mais aussi à lire – et à remettre en question l'acte même de lire.

4 Alex Scott. "Pre-texts and Pretexts"
<https://philosophyreaders.blogspot.com/2015/09/pre-texts-and-pretexts.html> (NDLT : « Pré-textes et prétextes »
<https://philosophyreaders.blogspot.com/2015/09/pre-texts-and-pretexts.html>)

5 Edgar MORIN, cité in *Relation théorie / pratique dans la formation et la recherche en didactique des langues étrangères* (acte du 4ème colloque international ACEDLE du 16, 17 Nov. 1995).



BD Autobiographique (2023/2024)

Acrylique, stylo sur papier, collage, aquarelle
(Travail en cours)

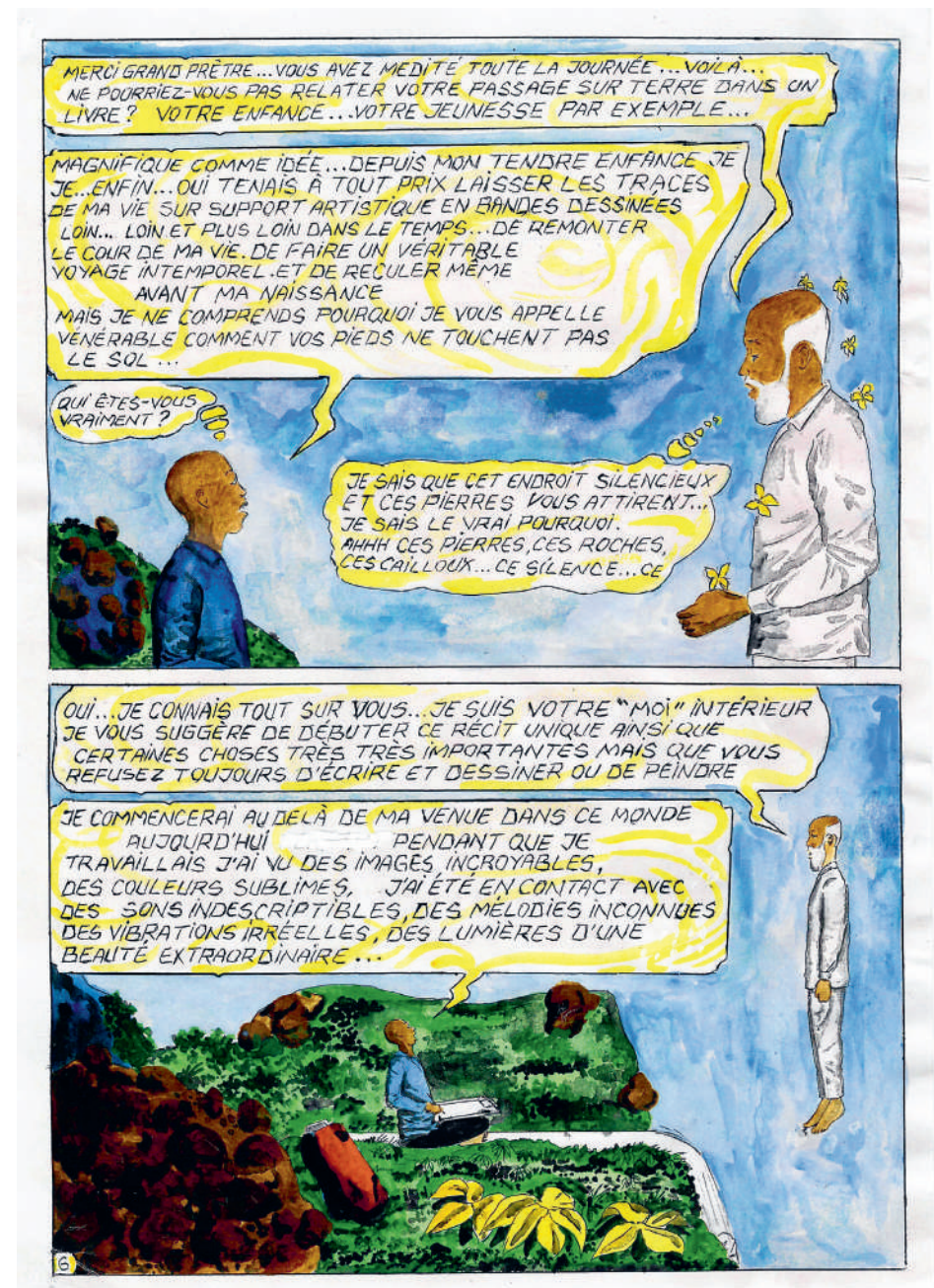
Jaspe Sapphire Mfumu'Eto est connu sous le pseudonyme de « Sa Majesté, l'empereur Papa Mfumu'eto 1er ». Il fait une distinction claire entre ce personnage de fiction et sa propre personne, qu'il appelle Fa-Aaaa. Sa bande dessinée autobiographique raconte l'histoire de Papa Mfumu'eto 1er. L'histoire commence avant même la naissance de Papa Mfumu'eto, avec la création de l'univers, parle de lui en tant qu'enfant à naître, puis de sa naissance, de sa croissance et de ce qu'il vit jusqu'à l'âge adulte. Dans des extraits, Fa-Aaaa et Papa Mfumu'eto se rencontrent, Papa Mfumu'eto comme une apparition surnaturelle qui donne à Fa-Aaaa la mission de dessiner une bande dessinée autobiographique dans laquelle il révèle tous les secrets sur lesquels il n'a jamais pu écrire. Il existe pour l'instant 12 pages de cette BD, la suite est en cours de réalisation.



Autobiographical comic (2023/2024)

Acrylic, pen on paper, collage, watercolor
(Work in progress)

Mfumu'Eto is known by the pseudonym "Sa Majesté, l'empereur Papa Mfumu'eto 1er". He makes a clear distinction between this fictional character and his own person, whom he calls Fa-Aaaa. His autobiographical comic strip tells the story of Papa Mfumu'eto 1er. The story begins even before Papa Mfumu'eto's birth, with the creation of the universe, tells of him as an unborn child, then of his birth, growth and experiences into adulthood. In excerpts, Fa-Aaaa and Papa Mfumu'eto meet, Papa Mfumu'eto as a supernatural apparition who gives Fa-Aaaa the mission of drawing an autobiographical comic strip in which he reveals all the secrets he's never been able to write about. There are currently 12 pages of this comic, and the sequel is currently in production.



Sim Simaro

*1952, Kilumbu

La Belle Fille (2025)

Oil painting on canvas, 172 x 120 cm

Mami Wata and Tati Wata are mythological figures who feature in many stories in the Democratic Republic of Congo and have thus become one of the best-known motifs in popular painting. In Kinshasa, mermaids are often considered good luck charms, but they can also cause great misfortune. Their appearance is associated with financial wealth and rapid success, which can quickly turn into profound misfortune. Sim Simaro combines historical myth with everyday events and his own reality. The buyers of his paintings, European curators, collectors and museum representatives, appear in his paintings as mermaids and angels. He himself appears as a praying figure, addressing himself as the prophet Sim Simaro, asking for success. The work “Oh Sim, Oh Sim” combines Mami Wata, the prayer, with Sim Simaro, a snake, and the all-seeing eye as a metaphor for his artistic production: the artist’s eye that sees through the world of art, and his talent as the power to influence it.

La Belle Fille (2025)

Peinture à l’huile sur toile, 172 x 120 cm

Mami Wata et Tati Wata sont des figures mythologiques présentes dans de nombreux récits en République démocratique du Congo et sont donc devenues l’un des motifs les plus connus de la peinture populaire. À Kinshasa, les sirènes sont souvent considérées comme des porte-bonheurs, mais elles peuvent aussi causer de grands malheurs. Leur apparition est associée à la richesse financière, au succès rapide, mais qui peut rapidement se transformer en malheur profond. Sim Simaro associe le mythe historique à des événements quotidiens et à sa propre réalité. Les acheteurs de ses peintures, des conservateurs européens, des collectionneurs et des représentants de musées apparaissent dans ses peintures sous forme de sirènes et d’anges. Lui-même apparaît sous la forme d’un personnage en prière, qui s’adresse à lui-même en tant que prophète Sim Simaro, pour demander le succès. L’œuvre « Oh Sim, Oh Sim » associe Mami Wata, la prière à Sim Simaro, un serpent et l’œil qui voit tout comme métaphore de sa production artistique : l’œil de l’artiste qui voit à travers le monde de l’art et son talent comme pouvoir de l’influencer.

LA BELLE FILLE

HO SIM HO SIM HO SIM
AU NOM DE SIM SIMARO QUE
CETTE BELLE FILLE MAMIWATA ME
PARVIENNE. O SIM O FLEUVE CONGO O KAPANGA
N° 60 COMMUNE DE KINSHASA.
AMEN
AMEN
AMEN



La Belle Fille, Sim Simaro, Peinture à huile sur toile/Oil Painting on canvas, 172 x 120 cm, 2025



Mohsen Hazrati

*1987, Shiraz

Fāl Project (2022 - 2024)

Installation multimédia

Le travail de Mohsen Hazrati explore les processus de liaison entre les littératures traditionnelles et les technologies numériques. S'inspirant de la bibliomancie, un processus qui utilise les livres pour prédire l'avenir, l'artiste utilise l'IA comme moyen de divination, transférant des littératures et des cultures vieilles de plusieurs siècles dans le monde numérique. Dans Fāl Project, la poésie sert de pont entre le passé et l'avenir, entre la spiritualité et la spéculation et entre les prophéties et les nouvelles perspectives. S'inspirant du Divan de Hafez, poète persan du XIVe siècle, l'installation est composée d'une IA qui génère des mots à partir d'un poème de Hafez choisi au hasard, qui extrait des données poétiques existantes en ligne, afin de générer des divinations individuelles pour les utilisateurs sur la base d'un principe d'IA aléatoire, puis d'interpréter les résultats pour prédire leur avenir. Conformément à la tradition iranienne, où une perruche choisit généralement le vers et où l'être humain s'efface dans l'ombre, l'artiste s'efforce ici aussi de réduire au minimum sa propre influence sur les données et l'IA.



Fāl Project (2022 - 2024)

Multimedia installation

Moshen Hazrati's work explores the linking processes between traditional literatures and digital technologies. Taking inspiration from bibliomancy, a process that uses books to predict the future, the artist uses AI as a divination tool by transferring century-old literatures and cultures into the digital world. In Fāl Project, poetry acts as a bridge between the past and the future, between spirituality and speculation, and between prophecies and new perspectives. Inspired by the Divān of Hafez, a 14th century Persian poet, the installation consists of an AI generating words from a randomly chosen poem by Hafez, which extracts existing poetic data online to generate individual divinations for users based on a random AI principle and then interprets these results to predict their future. In keeping with Iranian tradition where a parakeet usually chooses the verse and the human being fades into the background, the artist strives here too to minimize his own influence on data and the AI.



Paulvi Ngimbi

*1997, Kinshasa

Poésie érotique (2025)

Installation vidéo et audio, 19 minutes 47 secondes, Banderoles, Sculptures, Affiches

La pratique artistique de Paulvi Ngimbi examine l'intersection de l'art, de la religion et de la colonialité, en s'inspirant à la fois de l'histoire de l'art européen et des expressions spirituelles précoloniales pour remettre en question les définitions du sacré et du profane. S'inspirant de la spatialité croisée de la manière dont différents espaces se réapproprient les influences des uns et des autres, du sacré au profane, Poésie érotique étudie des thèmes qui sont au cœur des églises de réveil en démantelant leur lexique, leur communication et leur identité d'entreprise. Ces thèmes sont réappropriés et superposés avec une nouvelle signification à l'aide de l'intelligence artificielle, qui repousse simultanément les limites de l'œuvre et démêle ses couches de signification. Combinant des sculptures, des affiches fabriquées à partir d'IA inspirées d'affiches réelles, des œuvres vidéo et audio et des banderole, Poésie érotique crée un nouveau lexique qui invite le public à réfléchir plus profondément aux frontières entre le profane et le sacré et à la manière dont les deux espaces se réapproprient l'un l'autre.

Poésie érotique (2025)

Video and audio installation, 19 minutes 47 seconds, Banners, Sculptures, Posters

Paulvi Ngimbi's artistic practice examines the intersection of art, religion and coloniality, drawing on both European art history and pre-colonial spiritual expressions to challenge definitions of the sacred and profane. Drawing on the intersecting spatiality of how different spaces reappropriate each other's influences, from the sacred to the profane, Poésie érotique examines themes that are central to revivalist churches by dismantling their lexicon, communication and corporate identity. These themes are reappropriated and layered with new meaning with the help of artificial intelligence, which simultaneously pushes the boundaries of the work and unravels its layers of meaning. Combining sculptures, AI-crafted posters inspired by real posters, video and audio works and banners, Poésie érotique creates a new lexicon that invites audiences to think more deeply about the boundaries between the profane and the sacred, and how the two spaces reappropriate each other.





Poésie érotique, Paulvi Ngimbi, Installation vidéo et audio, Vue d'exposition Académie des Beaux Arts, 2025, Photo : Lydia Schellhammer

FROM A KONTEMPO PERSPECTIVE

Serge Matuta

« African languages need to transit from orality to literacy if greater and more beneficial use is to be made of them. »¹ Kwesi Kwaa Prah

The theorisation of art is a major sociocultural issue in the Democratic Republic of Congo, where orality remains the main vehicle for the transmission of knowledge and critical reflection on the history of local art. The almost glaring absence of writings and books devoted to artistic practices, as they have been redefined since independence and, more particularly, after the fall of Mobutu, accentuates this dependence on orality. However, this oral transmission is not limited to the dissemination of knowledge; it also constantly influences changing artistic practices. In this context, orality appears as a pragmatic and accessible means of research for the long-term archiving of artistic narratives.

During my research, I had to meet several people (artists, art critics, etc.) who still hold valuable knowledge about the postcolonial changes that the Congolese art scene, and the Kinshasa scene in particular, has undergone over time and space. These encounters proved to be important, and the stories that emerged from them, even more vivid.

I would particularly like to express my deep gratitude to Eddy Masumbuku, who passed away a few months before this text was completed. His energy and tireless desire to pass on knowledge were invaluable sources of support for me.

Contemporary art, an artistic movement that emerged in the West in the second half of the 20th century and was supposed to reflect a mode of production and cultural thinking specific to that region, was adopted and adapted once it migrated to Africa, particularly to Kinshasa at the beginning of the 21st century. In a dynamic and constantly changing art scene, lexical and terminological distortions and adaptations became the norm. For example, the term “contemporary” became “Kontempo.”² Other terms underwent a similar process, such as “curator” becoming “Kirata.” It should be noted that these transformations are not just limited to lexical and terminological aspects. They also affect the epistemology of concepts, which evolve according to the local context of production. According to Edouard Glissant, a distinction must be made between language, as a means of expression, and language, as “the form of expression (the collective attitude toward the language used)”³

Ngungi wa Thiong’o, in *Decolonising the Mind*, emphasises that a language, by its universality, cannot fully convey a specific culture.⁴

For him, this transmission can only take place through its particularity as the language of a specific community with its own history. In the city of Kinshasa, the encounter between language and speech leads to a linguistic transcendence, integrating worldviews, cultural experiences, and social codes.

This linguistic transcendence is in fact a way of deconstructing certain Western productions and redefining them according to local dynamics. Kontempo, far from being a simple artistic movement, is steeped into the city and embraces its tensions, contradictions, and changes. It can never be fully grasped because it is always shifting, always evolving. Many recognise it; few can define it with precision as it seems to embody the elusive identity of Kinshasa itself.

To understand the roots of this movement, we must go back to the late 1990s, a time when academicism was being called into question. Art critic Badibanga ne Mwine spoke of “rebellion” to describe the Libristes’ refusal to adhere to classical canons.⁵ Driven by an innovative, experimental, and multidisciplinary approach to art, Librisme took shape with artists such as Francis Mampuya, Eddy Masumbuku, and Germain Kapend, who sought to shake up the established order. In 2001, during their first series of exhibitions at the Centre Culturel Français (now the Institut français de Kinshasa), Eddy Masumbuku made a gesture that marked a turning point: he introduced a medium that was still unknown to the general public in the DRC, without really dwelling on how it was called.⁶

This act, which turned out to being an artistic performance, breaks with the tradition of classical mediums such as painting, sculpture, and ceramics. The body is now seen as a powerful means of expressing lived experience, as well as a tool for formal and aesthetic investigation.⁷ Furthermore, as Kossi Efoui wrote in the foreword to Sony Labou Tansi’s *Encre, sueur, salive et sang*⁸, naming something correctly amounts to “introducing doubt.”⁹ What matters is not so much the designation of the act, but its execution, its presence, its capacity to break with the past.

However, rupture doesn’t eliminate historical continuity, rather, it brings to it something different¹⁰. A broader question then arises behind this approach: does rebellion necessarily imply a break from the existing system?

The history of art in the Democratic Republic of Congo is marked by a constant tension between rupture and continuity. Modern art, as it developed from the 1970s onwards, remains deeply influenced by the policy of “return to authenticity” introduced by President Mobutu.¹¹ This policy encouraged artists to draw on the symbolism of the pre-colonial past in an attempt to reclaim their identity. However, in seeking to free itself from colonial influence, it paradoxically froze art in a retrospective posture. Despite this attempt at emancipation, colonial influence is still present.

⁴ Ngungi wa Thiong’o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Zimbabwe Publishing House, Harare, 1987, p.15.

⁵ Cf. Célestin Badibanga ne Mwine, « Regards croisés Kinshasa-Lubumbashi La peinture kinoise », *Letter from the Wallonia-Brussels delegation in the Democratic Republic of Congo*, Kinshasa, 2002.

⁶ Masumbuku, interview with the author, November 21st, 2023.

⁷ Sally O’Reilly, *Le Corps dans l’art contemporain*, Thames & Hudson, Paris, 2010, p. 07-08.

⁸ Note from the translator: this collection of essays hasn’t to date been translated into English

⁹ Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, Seuil, Paris, 2015, p. 11 – translation by the translator

¹⁰ Angèle Kremer-Marietti, Michel Foucault : *archéologie et généalogie*, LGF - Livre de Poche, Paris, 1985, p.10.

¹¹ Cf Sinzo Aanza, « Et maintenant que fait-on ? », *Kinzonzi Kinshasa-Berlin*, 2022, pp. 15-19.

¹ Cf. Kwesi Kwaa Prah, *The language of development and the development of language in Contemporary Africa*, *Applied Linguistics Review*, January 2012, p. 05.

² Cf. Jean Kamba, « L’évolution des arts plastiques congolais et le vocabulaire de jeunes artistes de Kinshasa, *Les annales de l’ABA*, n°07, janvier 2019, p. 117-118. (In French)

³ Édouard Glissant, *Caribbean Discourse: Selected Essays*, University of Virginia Press, United States, 1999, translator: Michael Dash.

Thus, the Zairean avant-garde, considered by some “masters” of academicism to be the greatest postcolonial artistic movement, attempted to break free from colonial legacy while remaining attached to Hellenic canons.¹² Roger Botembe, with his trans-symbolism, tried to overcome this tension by exploring the semiotics of pre-colonial symbols.¹³ Even the Libristes, despite their desire to break away from “the art of authenticity,” engaged in a certain continuity by exploiting pre-colonial symbolism. Cryptic representations of masks can be seen in the work of Francis Mampuya.

In this regard, Professor Henri Kalama Akulez believes that “while the use of authenticity was an affirmation of ‘Bantu’ identity, it remains true that the leaders of this ideology exaggerated its application, stifling the momentum of creation and imagination beyond the established canon.”¹⁴

Kontempo really took off with the generation of the Eza Possible collective. At the time, this collective was mainly composed of students from the Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, and it included Pathy Tshindele, Kura Shomali, Eddy Eketé, or Iviart Izamba. After the fall of Mobutu and the re-establishment of some international partnerships, a collaboration with teachers from the Haute École des Arts du Rhin (Strasbourg), such as Jean-Christophe Lanquetin, had these students exploring new perspectives¹⁵. It was from this collaboration that an approach seeking less confrontation but a blurring of boundaries between art and public space began to emerge on the art scene in Kinshasa. If the Libristes had engaged in a “rebellion” against the codes established by academicism, Eza Possible explored a fusion between creation and its immediate environment through the decompartmentalization of artistic expression. Projects such as *Kinshasa Wenze Wenze* (2003) and *Scénographies Urbaines* (2006-2007) testify to this desire to use the city as a space for reflection and artistic intervention.¹⁶

What was evident in these projects was the distancing from the path laid out by the Libristes. There was also an unequivocal sociopolitical exploration of space through performances, art installations, and happenings. However, Francis Mampuya laments what he calls a “language complex,” noting that several players on the local art scene talk about Kontempo without mentioning Libristisme, even though it was its embryonic stage.¹⁷ Even more surprising, Pathy Tshindele, then president of Eza Possible, now seems to be distancing himself from Kontempo, as if disenchanted.¹⁸

This profound shift in the way art was conceived in the early 2000s highlights an essential difference between modern art, as conceived under the Mobutu regime, and Kontempo. The former feeds substantially on a fleeting past and an almost frozen authenticity, while the latter is fully rooted in its time, questioning the present and challenging the viewer on contemporary socio-political and cultural issues. Whereas the “art of authenticity” constructs a narrative that invokes the past as a reference, Kontempo favors a practice that interacts with reality in the making, questioning its own relationship to time and space.

In this perspective, the relationship to space becomes fundamental, as artists express a deep desire to create together, to simply do. The means, the places, the unanswered questions are irrelevant. This dynamic is particularly evident in the curatorial approaches of numerous exhibitions and artistic events, such as: *Toko Kende Wapi?* (SADI), *Tozo Kende Wapi?* (SADI), *Toko Zela Lobi Te* (Yango Biennale), *Kokende Liboso Eza Kokoma Te* (Laboratoire Kontempo), etc.

These approaches, countless and constantly evolving, contribute to an active reinterpretation of the city’s urban space and its art scene.

In Kinshasa, spaces for creation and reflection are not limited to academic institutions – they move around and reinvent themselves in often informal spaces. One of the most emblematic examples of this dynamic is the Espace Akhenaton, initiated by Badibanga ne Mwine in 1988. From 1997 onwards, “this non-academic space offered artists, and particularly Libristes, a place for critical but free debate, conducive to the evolution of their creative approach.”¹⁹

The most recent example to date is Carré or Noyau. Closed a few years ago after an institutional reform, this space, located within the walls of the Académie des Beaux-Arts, served as a place of experimentation for many collectives and artists who have marked the history of contemporary art in Kinshasa.²⁰ A real catalyst for the local art scene, it functioned as a squat where students, young graduates, and other artists (undergo²¹) found not only a place to live but also a space for networking.

These alternative spaces, less constrained by academic norms, give artists the freedom to express themselves more freely in a more spontaneous setting and to learn from others through open exchange. Space is no longer perceived as a predefined and fixed entity, but as a resource for action, which is shaped and configured according to that action.²²

Today, these places are becoming scarce. Artists sometimes meet in bars, around meals and spontaneous discussions. But while these encounters retain a certain conviviality, they no longer allow for true intergenerational transmission. The break between old and new seems real and is creating a fragmentation that makes it more difficult for young artists to emerge and assert themselves.

Ultimately, these informal places, although on the margins of official structures, have been—and still are—essential centers of creation, research, and transmission.

It remains to be seen whether these dynamics will be able to renew themselves, or whether other forms and languages will emerge in turn to question the shifting contours of artistic creation in the Democratic Republic of Congo.

12 Pemba and Makiese, interview with the author, March 24th, 2025

13 Mampuya, interview with the author, January 09th, 2024.

14 Cf. Henri Kalama Akulez, “Le paradigme « Art Africain » : de l’origine à sa physionomie actuelle”, *Artl@s Bulletin*7, 2018, pp. 19-30.

15 Tumba, interview with the author, January 25th, 2024.

16 Izamba, interview with the author, January 13th, 2024.

17 Mampuya, interview with the author, January 09th, 2024.

18 Tshindele, interview with the author, January 11th, 2024.

19 « Espace Akhenaton », *Badibang’Art*, consulté le 18 mars 2025,

<https://www.badibangart.com/Espace%20Akhenaton/#>. (In French)

20 Sorana Munsya, Christ Mukenge and Lydia Schellhammer, « Briser la structure », *e-flux Architecture*, 20 décembre 2023,

<https://www.e-flux.com/architecture/interdependence/580217/shattering-the-structure/>. (In French)

21 A distortion of the English word “underground,” which, in the Kinshasa context, refers to both a resilient artist and someone in a precarious situation, often homeless.

22 See L. Mondanda, « Espace, langage, interaction et cognition : une introduction », *Intellectica Revue de l’Association pour la Recherche Cognitive*, Janvier 2005, p. 02. (In French)



Serge Matuta

*2000, Kinshasa

(Hommage Eddy Masumbuku)

*1965, Bandundu

Quête de l'oubli (2025)

Collage papier, aspersion du café sur papier, poésie, photo
260 x 125 cm

Ce travail rend hommage à Eddy Masumbuku et explore son univers complexe, un univers façonné par un soleil parfois capricieux, mais toujours prêt à éclairer les autres. Cette exploration se déroule sous une tension entre passion et désenchantement, lumière et ombre. Toute cette complexité s'exprime à travers un mélange de poésie, d'oralité et d'images d'archives. À travers cette démarche, ce travail nous invite à réfléchir sur la fragilité des frontières entre l'intime et l'universel. L'usage des images d'archives, par exemple, n'est pas seulement un retour sur le passé, mais une manière de réinterroger notre relation au temps et à la mémoire.

Quête de l'oubli (2025)

Paper collage, coffee splattering on paper, poetry, photography
260 x 125 cm

This work pays tribute to Eddy Masumbuku and explores his complex universe — a world shaped by a sometimes capricious sun, yet always ready to illuminate others. This exploration unfolds under a tension between passion and disillusionment, light and shadow. All this complexity is expressed through a blend of poetry, orality, and archival images. Through this approach, the work invites us to reflect on the fragile borders between the intimate and the universal. The use of archival images, for example, is not merely a return to the past, but a way of re-examining our relationship to time and memory.

Serge Matuta, Quête de l'oubli, 2025, detail



Nada Tshibwabwa

*1990, Lubumbashi

Singa ya libota ebenda naka mais etakanaka te (2024/2025)

(Le lien de la famille se tire mais ca ne se coupe jamais) (2024/2025)

Serie de 13 oeuvres (huile sur toile et dessin sur papier)

Dans son travail, Nada relie les pratiques ancestrales aux pratiques sociales et les réinvente en y infusant sa propre imagination pour créer des contre-récits qui repensent les relations de pouvoir, les rêves et l'anthropomorphisme. L'exposition présente des dessins et des peintures réalisés entre 2022 et 2024. Les rêves nocturnes de l'artiste sont souvent le point de départ de ses dessins et peintures. Outre les scènes rêvées, l'artiste choisit souvent les animaux et la nature comme motifs, il y voit un lien avec le monde des ancêtres. C'est un jeu avec des motifs qui sont chargés de métaphores, souvent avec une signification spirituelle (par exemple, la chouette, oiseau nocturne est un signe de malheur, le coq est utilisé comme sacrifice dans les rituels, où le gardien des esprits). Ce sont des histoires et des scènes de mondes intérieurs, de rêves et de mondes spirituels que Nada utilise pour ajouter du sens et de la profondeur alors qu'il crée de nouveaux récits sur les mondes physique et spirituel.

Singa ya libota ebenda naka mais etakanaka te (2024/2025)

(The family bond can be pulled but never break) (2024/2025)

Series of 13 works (oil on canvas and drawing on paper)

In his work, Nada links ancestral practices to social practices and reinvents them by infusing his own imagination to create counter-narratives that rethink power relations, dreams and anthropomorphism. The exhibition features drawings and paintings created between 2022 and 2024. The artist's nocturnal dreams are often the starting point for his drawings and paintings. In addition to dream scenes, the artist often chooses animals and nature as motifs, seeing in them a link with the world of ancestors. He plays with motifs that are loaded with metaphors, often with spiritual significance (for example, the owl, a nocturnal bird, is a sign of misfortune, the rooster is used as a sacrifice in rituals, or the guardian of spirits). These are stories and scenes from inner worlds, dreams and spiritual worlds that Nada uses to add meaning and depth as he creates new narratives about the physical and spiritual worlds.

SOUS L'ANGLE DU KONTEMPO

Serge Matuta

*African languages need to transit from orality to literacy if greater and more beneficial use is to be made of them.*¹ Kwesi Kwaa Prah²

La théorisation de l'art constitue un enjeu socioculturel majeur en République démocratique du Congo, où l'oralité demeure le principal vecteur de transmission des connaissances et des réflexions critiques sur l'histoire de l'art local. L'absence, presque aveuglante, d'écrits et d'ouvrages consacrés aux pratiques artistiques, telles qu'elles se sont redéfinies depuis l'indépendance et, plus particulièrement, après la chute de Mobutu, accentue cette dépendance à l'oralité. Toutefois, cette transmission orale ne se limite pas à diffuser des savoirs : elle influe également sur les pratiques artistiques en constante mutation. Dans ce contexte, l'oralité apparaît comme un moyen de recherche pragmatique et disponible pour archiver durablement les récits artistiques.

Durant mes recherches, j'ai dû aller à la rencontre de plusieurs personnes (artistes, critiques d'art, etc.) qui détiennent encore des savoirs précieux sur les mutations postcoloniales que la scène artistique congolaise, et kinoise en particulier, a connues dans le temps et dans l'espace. Ces rencontres se sont avérées importantes, et les récits qui en ressortent, plus vivants.

Je tiens à exprimer, de manière particulière, ma profonde gratitude envers Eddy Masumbuku, disparu quelques mois avant l'aboutissement de ce texte. Son énergie et sa volonté inlassable de transmettre ont été pour moi d'un soutien inestimable.

L'art contemporain, mouvement artistique apparu dans la seconde moitié du XX^e siècle en Occident, de surcroît censé traduire un mode de production et de pensée culturelle propre à cette région, a été adopté et adapté une fois migré vers l'Afrique, à Kinshasa particulièrement au début du XXI^e siècle. Dans une scène artistique dynamique et en constante mutation, des déformations ou des adaptations lexicales et terminologiques se sont imposées. Ainsi, par exemple, le terme « contemporain » est devenu « Kontempo ».³ D'autres termes ont subi un processus similaire, comme « curateur » devenu « Kirata ». Il convient de souligner que ces transformations ne se limitent pas à l'aspect lexical et terminologique. Elles touchent aussi à l'épistémologie des concepts, qui évoluent en fonction du contexte local de production. Selon Edouard Glissant, il faut distinguer la langue, en tant que moyen d'expression, du langage, qu'il définit comme « le mode d'expression, l'attitude collective vis-à-vis de la langue utilisée ».⁴ Ngungi wa Thiong'o, dans *Decolonising the Mind*, souligne qu'une langue, par son universalité, ne peut pas totalement transmettre une culture spécifi-

que.⁵ Pour lui, cette transmission ne peut s'opérer qu'à travers sa particularité en tant que langue d'une communauté spécifique ayant sa propre histoire. Dans la ville de Kinshasa, la rencontre entre la langue et le langage débouche sur un dépassement linguistique, intégrant visions du monde, expériences culturelles et codes sociaux.

Ce dépassement linguistique constitue en réalité une manière de déconstruire certaines productions occidentales et de les redéfinir selon les dynamiques locales. Le Kontempo, loin d'être un simple courant artistique, s'imprègne de la ville et en épouse les tensions, les contradictions, les mutations. Il ne se laisse jamais totalement saisir, toujours mouvant, toujours en devenir. Beaucoup le reconnaissent, peu parviennent à le définir avec précision, tant il semble incarner l'identité insaisissable de Kinshasa elle-même.

Pour comprendre les racines de ce mouvement, il faut revenir à la fin des années 1990, à un moment où une remise en question de l'académisme s'opère. Le critique d'art Badibanga ne Mwine parle alors de « rébellion » pour désigner le refus des Libristes d'adhérer aux canons classiques.⁶ Porté par une approche novatrice, expérimentale et multidisciplinaire de l'art, le Librisme prend forme avec des artistes comme Francis Mampuya, Eddy Masumbuku ou Germain Kapend, qui cherchent à bousculer les cadres établis. En 2001, lors de leur première série d'expositions au Centre Culturel Français (actuel Institut français de Kinshasa), Eddy Masumbuku pose un geste qui marque un tournant : il introduit un médium encore inconnu du grand public en RDC, sans réellement s'attarder sur sa nomination.⁷

Cet acte, qui se révèle être une performance artistique, rompt avec la tradition des médiums classiques tels que la peinture, la sculpture ou la céramique. Le corps est alors considéré comme un moyen d'expression puissant de l'expérience vécue, ainsi qu'un outil d'investigation formelle et esthétique.⁸ Et puis, bien nommer, comme le dit Kossi Efoui dans l'avant-propos de *Encre, sueur, salive et sang* de Sony Labou Tansi, revient à « introduire le doute ».⁹ Ce qui importe n'est pas tant la désignation de l'acte, mais son exécution, sa présence, sa capacité à faire rupture.

Cependant, toute rupture ne supprime pas la continuité historique, mais la différencie.¹⁰ Alors une question plus large se profile derrière cette démarche : une rébellion implique-t-elle nécessairement une rupture avec le système en place ?

L'histoire de l'art en République démocratique du Congo est traversée par une tension constante entre rupture et continuité. L'art moderne, tel qu'il s'est développé à partir des années 1970, reste profondément marqué par la politique du « recours à l'authenticité » instaurée par le Président Mobutu.¹¹ Cette politique encourageait les artistes à puiser dans le symbolisme du passé précolonial dans une tentative de réappropriation identitaire. Pourtant, en cherchant à s'émanciper de l'influence coloniale, elle a paradoxalement figé l'art dans une posture rétrospective. Malgré cette tentative d'émancipation, l'influence coloniale était toujours présente.

5 Ngungi wa Thiong'o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Zimbabwe Publishing House, Harare, 1987, p.15.
6 Voir Célestin Badibanga ne Mwine, « Regards croisés Kinshasa-Lubumbashi La peinture kinoise », Lettre de la délégation Wallonie-Bruxelles en République démocratique du Congo, Kinshasa, 2002
7 Masumbuku, entretien avec l'auteur, 21 novembre 2023.
8 Sally O'Reilly, *Le Corps dans l'art contemporain*, Thames & Hudson, Paris, 2010, p. 07-08.
9 Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, Seuil, Paris, 2015, p. 11.
10 Angèle Kremer-Marietti, *Michel Foucault : archéologie et généalogie*, LGF - Livre de Poche, Paris, 1985, p.10.
11 Voir Sinzo Aanza, « Et maintenant que fait-on ? », Kinzonzi Kinshasa-Berlin, 2022, pp. 15-19.

1 « Les langues africaines doivent passer de l'oralité à l'alphabétisation pour pouvoir en tirer un usage plus large et plus bénéfique. » Traduction de l'auteur
2 Voir Kwesi Kwaa Prah, *The language of development and the development of language in Contemporary Africa*, *Applied Linguistics Review*, January 2012, P5
3 Voir Jean Kamba, *L'évolution des arts plastiques congolais et le vocabulaire de jeunes artistes de Kinshasa*, *Les annales de l'ABA*, n°07, janvier 2019, p. 117-118.
4 Edouard Glissant, *Le discours antillais*, Gallimard, Paris, 1997, p. 237.

C'est ainsi que les avant-gardistes zaïrois, considérés par certains « maitres » de l'académisme comme le plus grand mouvement artistique postcolonial, tentaient de s'affranchir de l'héritage colonial tout en restant attachés à des canons helléniques.¹² Roger Botembe, avec son transsymbolisme, a essayé de dépasser cette tension en explorant la sémiotique des symboles précoloniaux. Même les Libristes, malgré leur volonté de rompre avec « l'art de l'authenticité », s'inscrivaient dans une certaine continuité en exploitant le symbolisme précolonial.¹³ On peut notamment apercevoir des représentations cryptées de masques dans l'œuvre de Francis Mampuya.

À ce propos, le Professeur Henri Kalama Akulez estime que « si le recours à l'authenticité était l'affirmation de l'identité "bantoue", il reste néanmoins vrai que les ténors de cette idéologie ont exagéré dans sa mise en application en freinant l'élan de la création et de l'imagination au-delà du canon fixé ».¹⁴

Le Kontempo prend véritablement son essor avec la génération du collectif Eza Possible. À l'époque, ce collectif était majoritairement composé d'étudiants de l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, dont Pathy Tshindele, Kura Shomali, Eddy Eketé ou Iviart Izamba. Après la chute de Mobutu et le rétablissement de certaines coopérations internationales, une collaboration avec des enseignants de la Haute École des Arts du Rhin (Strasbourg), comme Jean-Christophe Lanquetin, permit à ces étudiants d'explorer des nouvelles perspectives.¹⁵ C'est à partir de cette collaboration que l'adoption d'une approche cherchant moins la confrontation que l'effacement des frontières entre l'art et l'espace public a commencé à émerger sur la scène artistique à Kinshasa. Si les Libristes avaient initié une « rébellion » contre les codes établis par l'académisme, Eza Possible explorait plutôt une fusion entre la création et son environnement immédiat à travers un décroissement de l'expression artistique. Des projets comme *Kinshasa Wenze Wenze* (2003) ou *Scénographies Urbaines* (2006-2007) témoignent de cette volonté d'investir la ville comme espace de réflexion et d'intervention artistique.¹⁶

À travers ces projets, le chemin balisé par les Libristes fut emprunté avec une certaine prise de distance. Il y eut également, de manière affirmée, une exploration sociopolitique de l'espace par le biais de performances, installations artistiques et happenings. Pourtant, Francis Mampuya déplore ce qu'il qualifie de « complexe de langage », en constatant que plusieurs acteurs et actrices de la scène artistique locale parlent du Kontempo sans évoquer le Librisme, pourtant son étape embryonnaire.¹⁷ Plus surprenant encore, Pathy Tshindele, alors Président d'Eza Possible, semble aujourd'hui se détacher du Kontempo, comme désenchanté.¹⁸

Ce basculement profond dans la manière de concevoir l'art vers le début des années 2000 met en exergue une différence essentielle entre l'art moderne, tel que conçu sous le régime de Mobutu, et le Kontempo. L'un se nourrit substantiellement d'un passé fuyant et d'une authenticité presque figée, tandis que l'autre s'ancre pleinement dans son époque, interrogeant le présent, interpellant le spectateur sur des enjeux sociopolitiques et culturels contemporains. Là où « l'art de l'authenticité » construit un récit qui convoque le passé comme une référence, le Kontempo privilégie une pratique qui interagit avec le réel en train de se faire, en questionnant son propre rapport au temps et à l'espace.

Dans cette optique, le rapport à l'espace devient fondamental, tant les artistes expriment une volonté profonde de créer ensemble, de faire, tout simplement. Peu importent les moyens, les lieux ou les questions sans réponses. Cette dynamique se manifeste notamment dans les approches curatoriales de nombreuses expositions ou manifestations artistiques, tels que : *Toko Kende Wapi ?* (SADI), *Tozo Kende Wapi ?* (SADI), *Toko Zela Lobi Te* (Yango Biennale), *Kokende Liboso Eza Kokoma Te* (Laboratoire Kontempo), etc.

Innombrables et en perpétuelle construction, ces approches participent à une relecture active de l'espace urbain de la ville et de sa scène artistique.

À Kinshasa, les lieux de création et de réflexion ne se limitent pas aux institutions académiques : ils se déplacent, se réinventent dans des espaces souvent informels. L'un des exemples les plus emblématiques de cette dynamique est l'Espace Akhenaton, initié par Badibanga ne Mwine en 1988. À partir de 1997, « cet espace non académique offrait aux artistes, et particulièrement aux Libristes, un lieu de débat critique, mais libre, propice à l'évolution de leur démarche créative ».¹⁹

Le plus récent exemple en date est Carré ou Noyau. Fermé il y a quelques années après une réforme institutionnelle, cet espace, situé dans l'enceinte de l'Académie des Beaux-Arts, a servi de lieu d'expérimentation à de nombreux collectifs et artistes ayant marqué l'histoire de l'art contemporain à Kinshasa.²⁰ Véritable ferment de la scène artistique locale, il a fonctionné comme un squat où étudiants et étudiantes, jeunes diplômé.e.s et certains artistes (undergoïn²¹) trouvaient non seulement un lieu de vie, mais aussi un espace de réseautage.

Ces espaces alternatifs, moins contraints par les normes académiques, permettent aux artistes de libérer la parole dans un cadre plus spontané et d'apprendre des autres par l'échange libre. L'espace n'est alors plus perçu comme une entité prédéfinie et figée, mais comme une ressource pour l'action, qui se façonne et se configure en fonction de celle-ci.²²

Aujourd'hui, ces lieux se font plus rares. Les artistes se retrouvent parfois dans des bars populaires, autour de repas et de discussions spontanées. Mais si ces rencontres conservent une certaine dimension de convivialité, elles ne permettent plus une véritable transmission intergénérationnelle. La rupture du lien entre anciens et nouveaux semble réelle et engendre une fragmentation qui rend plus difficile l'émergence et l'affirmation des jeunes artistes.

En définitive, ces lieux informels, bien qu'en marge des structures officielles, ont été — et restent encore — des foyers essentiels de création, de recherche et de transmission.

Reste à savoir si ces dynamiques sauront encore se renouveler, ou si d'autres formes, d'autres langages, émergeront à leur tour pour interroger les contours mouvants de la création artistique en République démocratique du Congo.

12 Pemba et Makiese, entretien avec l'auteur, 24 mars 2025.

13 Mampuya, entretien avec l'auteur, 09 janvier 2024.

14 Voir Henri Kalama Akulez, "Le paradigme « Art Africain » : de l'origine à sa physionomie actuelle", *Artl@s Bulletin* 7, 2018, pp. 19-30.

15 Tumba, entretien avec l'auteur, 25 janvier 2024.

16 Izamba, entretien avec l'auteur, 13 janvier 2024.

17 Mampuya, entretien avec l'auteur, 09 janvier 2024.

18 Tshindele, entretien avec l'auteur, 11 janvier 2024

19 « Espace Akhenaton », *Badibang'Art*, consulté le 18 mars 2025, <https://www.badibangart.com/Espace%20Akhenaton/#>.

20 Sorana Munsya, Christ Mukenge et Lydia Schellhammer, « Briser la structure », *e-flux Architecture*, 20 décembre 2023, <https://www.e-flux.com/architecture/interdependence/580217/shattering-the-structure/>.

21 Déformation du mot anglais « underground » qui, dans le contexte kinoï, désigne à la fois un artiste résilient et en situation de précarité, souvent sans domicile fixe.

22 Voir L. Mondanda, « Espace, langage, interaction et cognition : une introduction », *Intellectica Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, Janvier 2005, p. 02.



Athou Molimo Bongonda alias Spiritus

*1980, Kinshasa

Bokoko (2024)

Multimedia Installation

Dans son œuvre Bokoko, Athou Molimo Bongonda, alias Spiritus, associe pratiques précoloniales et performances artistiques contemporaines. En collaboration avec des tradipraticiennes, il explore différentes méthodes traditionnelles et pratiques ancestrales : le « pemba » est une terre marron clair que l'on frotte sur le corps pour se protéger des mauvais esprits, tout en ayant des effets bénéfiques sur l'estomac et la peau. Spiritus lui-même l'utilise comme moyen d'attirer l'attention sur lui dans l'espace urbain et de faire briller son corps. « Ngola » est un pigment utilisé lors d'une cérémonie pour les mères après la naissance de leur premier enfant. La statue représente le lien avec les ancêtres. En tant que corps métamorphosé, Spiritus réinterprète ces éléments en les mettant en relation avec son histoire personnelle et se présente comme une mise en image de l'esprit des ancêtres. Pour ce faire, il utilise le style de performance urbaine qui s'est développé à Kinshasa dans les années 2000 à aujourd'hui et qui permet un contact direct entre l'artiste, son corps et le public. Dans une approche interactive, il utilise délibérément des éléments qui suscitent de fortes réactions, notamment la nudité et des éléments à connotation spirituelle.

Bokoko (2024)

Multimedia Installation

In his work Bokoko, Athou Molimo Bongonda, alias Spiritus, combines pre-colonial practices with contemporary artistic performance. In collaboration with traditional healers, he explores various traditional methods and ancestral practices: "pemba" is a light-brown earth rubbed on the body to protect against evil spirits, while also having beneficial effects on the stomach and skin. Spiritus himself uses it as a means of attracting attention to himself in urban spaces and making his body shine. "Ngola" is a pigment used in a ceremony for mothers after the birth of their first child. The statue represents the link with the ancestors. As a metamorphosed body, Spiritus reinterprets these elements in relation to his personal history, presenting himself as an image of the spirit of the ancestors. To do this, he uses the urban performance style that developed in Kinshasa from 2000 to the present day, allowing direct contact between artist, body and audience. In an interactive approach, he deliberately uses elements that elicit strong reactions, including nudity and elements with spiritual connotations.

Bokoko, Performance par//by Athou Molimo alias Spiritus, Vernissage Académie des Beaux-Arts, Photo Sam Bosingwa



Bokoko, Multimedia installation, 200 x 200 cm, Athou Molimo Bongonda alias Spiritus, Photo Lydia Schellhammer

ARTISTIC PERFORMANCE IN KINSHASA - BETWEEN SIGNS AND SPIRITUALITY

Prisca Tankwey

Introduction

Far from being merely aesthetic, traditional African adornments were imbued with meaning. The artist of today, who is an heir to this tradition, must also justify their work by articulating a theory that explains the creative process and the message behind it. In the context of artistic performance, the body always takes on a methodological dimension that the artist conceptualises in relation to their history and environment. Consequently, an artistic performance can draw on methodological tools from the exact sciences, the humanities and the social sciences. It can also draw on approaches from cultural or urban anthropology to be both relevant and lively.

Performance can be seen as a kind of laboratory for aesthetic experience in general, in the sense that it allows us to see creativity in action. The actions presented in performances sometimes use symbols, precisely because they are generally visual and the materials used are often suggestive. That said, even if its language is not strictly universal, performance aims to appeal to everyone. Not that its interpretation is obvious, but in the sense that it is explicitly polysemic, open and indeterminate, it offers everyone the opportunity to find something to engage with.¹

This category of art more often uses sign as language, that is, the fusion of a perceptible reality and the mental image that arises from this perception.

The sign is essentially dual. We call signifier: the material, physical, sensorially graspable aspect, and signified: the immaterial, conceptual aspect, which can only be grasped intellectually. The signifier and the signified are inseparable; they are comparable to the two sides of the same coin, which is the sign. Signification is the act that unites the signifier and the signified and produces the sign.

In the world of signs, we speak of monosemy when a signifier corresponds to a single signified, and of polysemy when several signified can be associated with the same signifier. The polysemy of a sign system is what gives it its expressive and interpretative richness. Monosemy, on the other hand, gives it its logic and rationality.

Polysemy is more commonly found in the arts and culture (such as an image, for example), and monosemy in science and technology (such as an equation, for example).²

Charles Sanders Peirce, in his semiotic theory, distinguishes three types of signs: indexes, icons, and symbols.

- Indexical signs: these are perceptible traces of a phenomenon, a direct expression of the thing manifested. The index is linked (taken) from the thing itself (smoke for fire).

- Iconic signs: these are analogical representations detached from the objects or phenomena they represent. (Images in particular)

- Symbolic signs: these break all resemblance and contiguity with the thing expressed. They refer to all arbitrary signs (language, calculation, etc.).³

The key to understanding artistic intention lies in the analysis of signs. In this study, we explore how meaning, deciphered through the symbols used, reveals not only the message the artist wishes to convey and the method they employ, but also the ability of this meaning to influence, or even legitimise, a performative action.

It is with this in mind that we examine artistic performances which, by exploring the themes of religion and spirituality, highlight the instrumentalisation of symbols and the manipulation of the faithful within churches of Kinshasa. The analysis of signs thus becomes an essential tool for understanding how these performances highlight the colonial legacy responsible for the rejection and the demonisation of ancestral practices wrongly labelled as witchcraft. By deconstructing these symbols, performance art reveals the complex mechanisms by which meaning is manipulated to justify actions and perpetuate inequalities.

By invoking the mystical, the intriguing and the mysterious, these performances confront the audience with their own fears and thus open up the possibility of transcending oneself. They also reveal the evocative power of the object when it becomes an animated form. While they reflect the current difficulties and suffering of Congolese people, they also offer a path to resilience, transforming the experience of pain into creative and spiritual potential.

From this perspective, two areas of research deserve further exploration. The first traces the origins and main features of "artistic performance" in the Democratic Republic of Congo, highlighting its ancestral roots. The second focuses on the achievements of two artists, Athou Molimo Bongonda, alias 'Spiritus', and ourselves (Prisca Tankwey), whose performances draw on spirituality, which we will analyse here based on the signs and meanings that emerge from them.

² Henri KALAMA, *Notes from the model interpretation course for second-year bachelor's students, Kinshasa, Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, 2018-2019, p. 10. Unpublished.*

³ A. GARDIES, J. BESSALEL, *200 mots-clés de la théorie du cinéma, Paris, Éditions du Cerf, 1992, p. 22. Not yet translated into English*

¹ B. Angremy, « L'art performance en chine », in *Scènes*, n° 26, 2009, p. 11.

I.1. Overview of the origins and general characteristics of 'artistic performance' in the Democratic Republic of Congo

Performance is first and foremost understood as a work of art or an artistic sample created through actions carried out by the artist or other participants. It can be live, documented, spontaneous or written, and presented to an audience, in a fine arts context, which is traditionally interdisciplinary.⁴

The exact origins of artistic performance in the Democratic Republic of Congo remain difficult to establish. However, an examination of certain ancestral practices, particularly possession rituals, reveals significant points of convergence with performance. The possession referred to here corresponds to that observed in three possession ritual groups present in the DRC: the Zebola, the Mpombo, the Mizuka, and many others. All three groups mentioned here are essentially female, although to varying degrees.

The Mizuka, for instance, has a number of male members, but they remain in the minority and their number decreases even further when we leave the rural environment and consider how this group functions in the city of Kisangani and even more so in the larger city of Kinshasa.⁵

I.2. The language of possession and its meaning

To understand the meaning conveyed by the experience formulated in terms of possession, two dimensions must be taken into account: on the one hand, the 'cognitive' structure of the interpretative system, and on the other hand, the relationships established between this system of interpretation and trance, considered as a mode of behaviour or experience in each of the three groups.

The first two groups highlighted are part of ancestral traditions. The Zebola, a rite of Mongo origin, comes from the Equateur province, while the Mpombo, a rite specific to the Ntomba and Sengele, comes from the Lake Maï Ndombe region, north of the current province of Bandundu, slightly south-west of the Mongo area. These two rites are rooted in a cultural context where traditional etiology frequently interprets illness through the prism of possession. Possession thus appears as a major cultural language, a privileged form of expression and codification of both individual and collective experiences.

As previously indicated, the notion of possession refers to a system of interpretation that assumes the existence of special relationships between the spirit world and the human world. From this perspective, De Heusch characterises possession as a "descending" movement, in which spirits incarnate themselves in the human world, as opposed to shamanism, which is defined more by an "ascending" dynamic.⁶

In each of these groups, the decisive moment in interpreting the illness in terms of possession is that of divination. It is during this ritual that the presence of spirits, often sensed beforehand, is explicitly revealed through the behaviour of the sick person; behaviour that can be likened to what we call trance.

The specific characteristics of divination in each rite thus shed light on the particular ways in which each group maintains its relationship with possession.⁷

The three groups considered have a directly therapeutic aim. This means that the only way to access them is through illness, defined in each case less by the configuration of its symptoms than by the fact that spirits of a particular nature, linked to the rite, have intervened in the etiological process responsible for the illness.

The treatment of these illnesses necessarily involves an initiation that leads not to healing in the strictest sense, that is in the sense that it would be equivalent to a return to the state prior to the illness, but to a reorganisation and the strengthening of the relationship between the person and the spirit within them.

The trance process in the groups mentioned is comparable to that of artistic performance, in that one is no longer in control of one's own body, and gestures become automatic, thus transforming the body into an active object. The performance artist does not expect the audience to understand their work immediately and does not rely on their prior skills or knowledge; they reinvent themselves in their actions and adapt to their audience.

I.3. The evolution of performance art in Kinshasa

Clearly, performative artistic practices have existed for a long time, although the contemporary terminology to describe them had not yet been coined then. In this context, the artist Eddy Masumbuku appears to be one of the first on the contemporary art scene in Kinshasa to have proposed actions that correspond to what the current vocabulary of contemporary art refers to as 'artistic performance.'

This concept, which is both broad and problematic, developed in a non-linear fashion on the Kinshasa art scene. In 2001, during his exhibition 'Émergence épisode III', Eddy Masumbuku presented an installation consisting of a traditional coffin containing a dictionary, metaphor for knowledge. Dressed like a chief returning from a journey, the artist used it to highlight the food crisis and desertification. This action, similar to a happening, was carried out by Masumbuku without him being fully aware of the existence of similar practices elsewhere or even of the terminology used to describe them in the field of contemporary art.⁸

Towards the end of 2003, a group of students from the Académie des Beaux-Arts founded the collective 'EZA POSSIBLE', which then appropriated the term *performance art*.⁹

This collective carried out several artistic interventions in urban spaces, including the festival 'Les Scénographies urbaines'. Subsequently, other initiatives emerged, such as those of the Collectif SADI with the Tokomi wapi? project, and the KIN ACT festival. More recently, the FARATA collective made a name for itself with the Kin-Etelemi-Telemi performance festival, thus placing the practice in a continuous dynamic of renewal.¹⁰

4 P. CHAZAUD, *Arthur Cravan, poète et boxeur précurseur de l'art-performance*, in *Ligeia*, vol. 121-124, n°1, 2013, pp. 208-217.

5 E. CORIN, « Possession féminine et structures de pouvoir dans les sociétés zaïroises », *Culture1*(1), 1981, pp. 31- 40.

6 L. DE HEUSH, *Possession et chamanisme, In pourquoi l'épouser ?*, Paris: Gallimard, 1971, p. 235

7 *Ibidem*, p. 40

8 P. TANKWEY, *Le paradigme « art contemporain » dans le contexte de l'art pictural congolais*, bachelor's thesis, Académie des Beaux-Arts (ABA), 2018, p.72, unpublished.

9 *In italics in the original*

10 *Ibidem*, p.72, unpublished.

II. 1. Athou Molimo Bongonda and the artistic performance 'Bokoko'

According to Esther Ferrer, "performance is wonderful, it is the freest and most democratic of all the arts, you don't need any discipline, you don't need anything, you only need yourself, everything comes from you. Everyone has that. Performance is like a bird that flies, stops to peck here and there, and then takes flight again, like a nomad, like a gypsy who doesn't even have a caravan — it's an art without a fixed abode that can settle anywhere."

These words plunge us into an analysis of the work of Athou Molimo Bongonda, alias, also known as 'Spiritus'. In his work, Spiritus articulates pre-colonial practices and contemporary forms of artistic performance. He defines himself as transdisciplinary and, through this freedom, embodies signs and various roles by projecting his physical body into spiritual bodies that may evoke the figure of the "impostor-sorcerer". His performances evoke a multitude of images in the audience's imagination, linked to the symbols, clues and icons he uses.

For Spiritus, the essence of artistic performance lies in the ability to raise questions and reflections by mobilising universal symbols. Through this approach, he perverts and diverts the initial meaning of signs and constructs a counter-discourse, particularly on the eye, nudity, horns, bells, statuettes, etc.

As a metamorphosed body, Spiritus reinterprets these elements by relating them to his personal history and presents himself as a visual representation of the spirit of the ancestors. This manipulation of symbols is not limited to a simple intellectual exercise: it provokes a real experience in the viewer/spectator. Confusion sets in, and the audience wonders: is he a sorcerer? Is he part of a sect? Are we witnessing a satanic ritual? Deep down, some people silently pray that the artist will not approach them, as a simple touch could be interpreted as a sign of initiation. This is the reality that Spiritus' audience is confronted with, caught between questioning, fascination and fear.

By playing with feelings and satisfying the audience's expectations, he mirrors them: his work feeds on the imagination of the spectators and continues to fuel it. For a better understanding of his work, let us consider his 2024 artistic performance 'Bokoko', created in a multimedia installation. In this performance, Spiritus draws inspiration from various traditional and ancestral practices such as '*pemba*' and '*ngola*'. 'Pemba' is a light brown earth that is applied to the body to protect it from evil spirits. Paradoxically, it also has beneficial effects on the skin and stomach. In the context of his urban performances, Spiritus also uses it as a visual tool, drawing attention to his body and making it 'shine' in the eyes of the audience. He also uses 'ngola', a pigment used in ceremonies for mothers after the birth of their first child. The symbolic presence of the statue reinforces the link with the ancestors.¹¹ This performance unfolds as the artist moves through the audience. He chooses certain people and marks them with 'Ngola' on their foreheads, designating them as the 'Chosen Ones' of the evening.

¹¹ Dzekashu MacViban, *Catalogue text on the artist Spiritus*, 2025.

II.2. The performance 'Prière controversée'

As for us, in 'Prière controversée', which is at once a performance, a 7-minute-21-second video installation, a text, and a wall mosaic, we critically explore sociocultural dimensions such as religion, spirituality, and cultural identity in the daily lives of the inhabitants of a city as cosmopolitan as Kinshasa. We conduct an in-depth analysis of Congolese society based on the structure of a prayer, which we consider to be a true mirror of social dynamics, aspirations and collective values, in order to understand and justify the behaviours developed by some Congolese people, particularly followers of revivalist churches.

To understand the structures of domination in these churches and attempt to explain why pastors in these churches exert considerable influence on the decisions of Congolese people, we believe that it is of utmost importance to look back at the colonial past.

During this period, Belgian missionaries, particularly those who worked in the Democratic Republic of Congo, often used the Bible and Christian teachings as tools of manipulation to justify and facilitate colonisation.

They presented colonisation as a divine mission, aimed at 'civilising' African populations by bringing them the Christian faith, which served to legitimise the occupation and exploitation of resources. In addition, they interpreted certain biblical passages to support their actions, using verses on obedience and submission, for example, to encourage local populations to accept colonial authority.

These realities continue to influence the Congolese people's perception of biblical teachings. For example, the respect that Congolese people show for biblical laws is often motivated by fear of divine punishment or wrath.

Pastors of revivalist churches, as they are called, seize this opportunity to encourage believers to satisfy the pastor's own needs, thus taking the place of God. They present themselves as divine representatives, capable of performing miracles and providing solutions.

The veneration, glory and submission towards these pastors are a reminder of how religious teachings are used as a strategy of manipulation, sometimes leading to hatred, anger and conflict within families, as well as feelings of envy and covetousness. Meanwhile, the faithful are encouraged to offer part of their income to the pastors, who profit from it. In return, the pastors promise wealth, marriage and travel, instilling hope in the faithful who, in turn, live solely by their faith, trusting that their individual lives will improve thanks to the blessings they derive from the pastors' activities and, above all, from their contributions to the growth of the church.

In this sense, our performances are dialogues, sometimes pronounced silently, at other times, loudly. They engage in a conversation with the invisible and become one with the text we write and display in the places where our performance takes place.

To attract the attention of our audience, we first circulate among them, giving the impression of being lost. Then suddenly, we perform brusque gestures as if possessed by a spiritual entity that has taken hold of us. Then we slowly regain our composure in the form of a recovery, but also a deliverance. Our undefined gestures and the intrigue of our movements evoke the vicious circle in which the population finds itself.

All in all, in 'Prière controversée,' we take as our starting point the format of sermons and prayers as practised in revivalist churches. Our work analyses situations of spiritual transformation and the often-economic agendas that lie behind sermons. Combining several formats, from performance to animated video, 'Prière controversée' consists of audio excerpts of a prayer to which we respond, a text in French and Lingala, representing the prayer of a Congolese, on the one hand.

On the other hand, our work analyses societal behaviour through prayers, such as the way churches shape public opinion and guide the collective imagination; through an animated video and a performance in the background, a colourful wall mosaic made of transparent plastic in different colours assembled with hot glue, which deconstructs the mosaic windows of a church.¹²

II.3. The dialectic of the spiritual and the symbolic function

After presenting the artistic approach of Athou Molimo Bongonda, alias 'Spiritus,' and that of ourselves above, it is clear that our performative actions are closely related to the spiritual, understood as the invisible as it is perceived and conceived in Congolese society in general, and Kinshasa society in particular. Indeed, these artistic practices reflect a desire to materialise the invisible through images, gestures and bodily movements that ensure its tangible manifestation.

The example of the performance 'Prière controversée' opens up a particularly fertile field of interpretation of the dialectic between the spiritual and the symbolic function. By reprising the preaching of certain pastors of 'revivalist' churches and deconstructing the mosaic windows of a church, we question religion as the exclusive locus of spirituality. Through this act, we dare to imagine the spiritual beyond the religious.

In this work, the dialectic is revealed with force. The spiritual, which is essentially invisible, finds in prayer a mode of representation where words alone are not enough. While the spiritual is traditionally opposed to the biological and the mechanical,¹³ in the 'revivalist' churches of the DRC, prayer becomes a moment of spiritual and "physical" struggle, as it involves 'chasing away' demons that have taken possession of bodies, 'breaking chains' or "escaping from satanic prisons ". This constant struggle can only be carried out through codified gestures – hand movements, cries, body postures – that symbolise and make visible the fight against the invisible.

This phenomenon echoes the paradox highlighted by Maurice Godelier in *L'imaginé, l'imaginaire & le symbolique*.¹⁴ According to him, the imaginary that nourishes religions and beliefs is never perceived as imaginary by those who adhere to them. On the contrary, it is experienced as a reality even more tangible than everyday experiences. Thus, the spiritual and the symbolic are dialectically linked: the former draws its power of conviction from the latter, while the symbolic, through images and gestures, gives substance to the spiritual and makes it operative.

In Spiritus's 'Bokoko,' this dialectic reaches a particularly eloquent dimension. The artist's gestures, objects and bodily movements take hold of the viewer's lived experience, questioning their fears, anxieties and even their faith. The performative action then becomes a space where 'the symbolic overflows thought, invades and mobilises the entire body, the gaze, the gestures, the postures,'¹⁵ critically articulating the experience of the visible and the invisible.

Conclusion

Artistic performance in Kinshasa, deeply rooted in a rich cultural and spiritual heritage, proves to be a privileged space for dialogue and reflection on the contemporary realities of the Democratic Republic of Congo. Through the performance 'Bokoko' by Athou Molimo Bongonda, AKA 'Spiritus,' and our, entitled "Prière controversée", we have attempted to show how performance artists are confronted with existential questions concerning identity, spirituality and social dynamics in Kinshasa.

To this end, their performances incorporate elements of ancestral rituals while questioning modern religious practices, thus opening up a critical space where the audience is invited to reflect on its relationship to spirituality and society. In this context, the sign, whether it be a symbol, an image or a gesture, is not limited to its immediate meaning. It becomes a powerful means of expressing deeper ideas, emotions and messages.

In other words, the sign serves as a vehicle for communicating complex and abstract concepts. For these artists, the various signs they use are a pretext, a starting point for engaging the public in a broader reflection on socio-cultural and political issues. Thus, artistic performance in Kinshasa positions itself as a true medium. It asserts itself as an act of investigation and redefinition, as a means of affirming an artistic and dynamic position within a constantly evolving world.

¹² Dzekashu MacViban, *Catalogue text on the artist Prisca Tankwey*, 2025

¹³ R. Jacques, « Le « spirituel » et le « religieux » à l'épreuve de la transcendance » in *Théologiques*, vol. 7, n°1, 1999, pp. 89-106.

¹⁴ M. GODELIER, *L'imaginé, l'imaginaire & le symbolique*, Paris, CNRS Editions, 2015, p. 11.

¹⁵ *Ibidem*, p. 12.



Prière controversée, Prisca Tankwey, Vue d'exposition / Exhibition View, Académie des Beaux-Arts,, 2025



Prière controversée, Prisca Tankwey, Film Still, 2025

Prisca Tankwey

*1997, Kinshasa

Prière controversée (2025)

Performance, Installation vidéo, 7 minutes, 21 secondes, Texte, Mosaïque murale

Le travail de Prisca Tankwey explore de manière critique les aspects socioculturels tels que la religion, la spiritualité et l'identité culturelle à Kinshasa. Elle étudie les structures coloniales et néocoloniales ainsi que la violence épistémique et les hiérarchies qui en découlent. Prenant comme point de départ le format des prédication et des prières tels qu'ils sont pratiqués dans les églises de réveil, son travail analyse les situations de transformation spirituelle et les agendas souvent économiques qui se cachent derrière les sermons. Combinant plusieurs formats, de la performance à la vidéo d'animation, *Prière controversée* se compose d'extraits audio d'une prière à laquelle Prisca répond ; d'un texte en français et en lingala, qui représente la prière d'un Congolais d'une part, et d'autre part analyse le comportement sociétal à travers les prières, comme la manière dont les églises façonnent l'opinion publique ; d'une vidéo d'animation et d'une performance en arrière-plan d'une mosaïque murale colorée faite de plastique transparent de différentes couleurs assemblé avec de la colle chaude, qui déconstruit les fenêtres en mosaïque d'une église.

Prière controversée(2025)

Performance, Video installation, 7 minutes, 21 seconds, Text, Wall mosaic

Prisca Tankwey's work critically explores socio-cultural aspects such as religion, spirituality and cultural identity in Kinshasa. She examines colonial and neo-colonial structures, as well as the epistemic violence and hierarchies they entail. Taking as her starting point the format of preaching and prayer as practiced in revivalist churches, her work analyzes the situations of spiritual transformation and the often economic agendas behind the sermons. Combining several formats, from performance to animated video, *Prière controversée* consists of audio excerpts of a prayer to which Prisca responds; a text in French and Lingala, which represents the prayer of a Congolese on the one hand, and on the other analyzes societal behavior through prayers, such as the way churches shape public opinion ; an animated video and background performance of a colorful wall mosaic made of different-colored transparent plastic assembled with hot glue, which deconstructs the mosaic windows of a church.

LA PERFORMANCE DANS LA SCÈNE ARTISTIQUE : ENTRE SIGNE ET SPIRITUALITÉ

Prisca Tankwey

I. Introduction

Loin de la simple esthétique, la parure Africaine traditionnelle était porteuse de sens. L'artiste d'aujourd'hui, héritier ou héritière de cette tradition, doit aussi justifier son œuvre, en articulant une théorie qui en explique le processus créatif et le message.

Dans le cadre de la performance artistique, le corps revêt toujours une dimension méthodologique que l'artiste conceptualise en lien avec son histoire et son environnement. Par conséquent, une performance artistique peut s'appuyer sur des outils méthodologiques issus des sciences exactes, des sciences humaines et des sciences sociales. Elle peut également tirer parti des approches de l'anthropologie culturelle ou urbaine pour être à la fois pertinente et vivante.

La performance peut être envisagée comme une sorte de laboratoire de l'expérience esthétique en général. Au sens où elle donne à voir l'exercice de la créativité en acte. Les actions présentées dans les performances font à l'occasion appel à des symboles, précisément parce qu'elles sont généralement plastiques, et que les matières utilisées sont souvent suggestives. Ceci dit, même si son langage n'est pas à proprement parler universel, la performance veut pouvoir s'adresser à tous et à toutes. Non pas que son interprétation s'impose avec évidence, mais au sens où elle serait explicitement polysémique, ouverte et indéterminée, elle offre à chacun la possibilité d'y trouver des prises.¹

Cette catégorie de l'art utilise plus souvent le signe comme langage, c'est-à-dire la fusion d'une réalité perceptible et de l'image mentale qui découle de cette perception.

Le signe est par essence double. On appelle signifiant la face matérielle, physique, sensoriellement saisissable, et signifié la face immatérielle, conceptuelle, qu'on ne peut appréhender qu'intellectuellement. Le signifiant et le signifié sont indissociables ; ils sont comparables aux deux faces d'une même pièce qui serait le signe. La signification est l'acte qui unit le signifiant et le signifié et qui produit le signe.

Dans le monde des signes, on parle de monosémie lorsqu'un signifiant correspond à un seul signifié, et de polysémie lorsqu'on peut associer plusieurs signifiés au même signifiant. La polysémie d'un système de signes est ce qui lui confère sa richesse expressive et interprétative.

La monosémie, au contraire, en fait sa logique et sa rationalité. On rencontrera plus fréquemment la polysémie dans les domaines artistiques et culturels (comme une image, par exemple) et la monosémie dans les domaines scientifiques et techniques (comme une équation, par exemple).²

Dans sa sémiotique, Charles Sanders Peirce distingue trois types de signes : les indices, les icones, et les symboles.

- Les signes indiciels : sont des traces sensibles d'un phénomène, une expression directe de la chose manifestée. L'indice est lié (prélevé) sur la chose elle-même (la fumée pour le feu).

- Les signes iconiques : sont des représentations analogiques détachées des objets ou phénomènes représentés. (L'image en particulier)

- Les signes symboliques : rompent toute ressemblance et toute contiguïté avec la chose exprimée. Ils concernent tous les signes arbitraires (la langue, le calcul...),³

La clé de la compréhension de l'intention artistique réside dans l'analyse des signes. Dans cette étude, nous explorons comment la signification, décryptée à travers les symboles utilisés, révèle non seulement le message que l'artiste souhaite transmettre et la méthode qu'il ou elle emploie, mais aussi la capacité de cette signification à influencer, voire à légitimer, une action performative.

C'est dans cette optique que nous nous penchons sur les performances artistiques qui, explorant les thèmes de la religion et de la spiritualité, mettent en lumière l'instrumentalisation des symboles et la manipulation des fidèles au sein des églises de Kinshasa. L'analyse des signes devient alors un outil essentiel pour comprendre comment ces performances mettent en lumière l'héritage colonial, responsable du rejet et de la diabolisation de pratiques ancestrales qualifiées à tort de sorcellerie. En déconstruisant ces symboles, l'art performatif révèle les mécanismes complexes par lesquels la signification est manipulée pour justifier des actions et perpétuer des inégalités.

Ces performances, en convoquant le mystique, l'intrigue et le mystère, placent le public face à ses propres peurs et ouvrent ainsi la possibilité d'un dépassement de soi. Elles révèlent également la puissance évocatrice de l'objet lorsqu'il devient forme animée. Si elles reflètent les difficultés et les souffrances actuelles de la population congolaise, elles proposent en même temps une voie vers la résilience, en transformant l'expérience de la douleur en potentiel créatif et spirituel.

Dans cette perspective, deux axes de recherche méritent d'être approfondis. Le premier retrace l'origine et les grandes lignes de la « performance artistique » en République Démocratique du Congo, en mettant en évidence ses racines ancestrales. Le second s'attarde sur les réalisations de deux artistes, Athou Molimo Bongonda alias « Spiritus » et nous-même (Prisca Tankwey) chez qui, les performances puisent dans la spiritualité que nous pourrions ici analyser à partir des signes et significations qui en émergent.

² Henri KALAMA, *Notes du cours d'interprétation de modèle à l'intention des étudiants de la deuxième licence*, Kinshasa, Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, 2018-2019, p. 10. Inédit.

³ A. GARDIES, J. BESSALEL, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1992, p. 22.

¹ B. Angremy, « L'art performance en chine », in *Scènes*, n° 26, 2009, p. 11.

I.1. Aperçu de l'origine et généralités de la « performance artistique » en R.D. Congo

Par performance, il faut tout d'abord entendre une œuvre d'art ou un échantillon artistique créé par des actions menées par l'artiste ou d'autres participants et participantes. Elle peut être en direct, documentée, spontanée ou écrite, présentée à un public, dans un contexte de beaux-arts, traditionnellement interdisciplinaire.⁴

L'origine exacte de la performance artistique en République Démocratique du Congo demeure difficile à établir. Cependant, l'examen de certaines pratiques ancestrales, en particulier les rituels de possession, révèle des points de convergence significatifs avec la performance. La possession à laquelle il est fait référence ici correspond à celle observée au sein de trois groupes de rituel de possession présents en RD Congo : le Zebola, le Mpombo, le Mizuka. Et bien d'autres. Tous trois cités ici sont essentiellement féminins, bien qu'ils le soient à des degrés divers.

Le Mizuka, par exemple, compte un certain nombre de membres masculins, mais ceux-ci demeurent minoritaires et leur proportion décroît encore lorsque l'on quitte le milieu rural et que l'on envisage ce groupe tel qu'il fonctionne dans la ville de Kisangani et plus encore dans la grande ville de Kinshasa.⁵

I.2. Le langage de la possession et sa signification

Pour appréhender le sens véhiculé par l'expérience formulée en termes de possession, deux dimensions doivent être prises en compte : d'une part, la structure « cognitive » du système interprétatif, et d'autre part, les relations établies entre ce système d'interprétation et la transe, envisagée comme mode de comportement ou d'expérience dans chacun des trois groupes.

Les deux premiers groupes considérés relèvent de traditions ancestrales. Le Zebola, rite d'origine mongo, provient de la province de l'Équateur, tandis que le Mpombo, rite propre aux Ntomba et aux Sengele, est issu de la région du lac Maï Ndombe, au nord de l'actuelle province du Bandundu, légèrement au sud-ouest de la zone mongo. Ces deux rites sont ancrés dans un contexte culturel où l'étiologie traditionnelle interprète fréquemment la maladie à travers le prisme de la possession. Celle-ci apparaît dès lors comme un langage culturel majeur, une forme privilégiée d'expression et de codification des expériences tant individuelles que collectives.

Comme indiqué précédemment, la notion de possession renvoie à un système d'interprétation qui suppose l'existence de relations particulières entre le monde des esprits et celui des êtres humains. Dans cette perspective, De Heusch caractérise la possession par un mouvement « descendant », au cours duquel les esprits s'incarnent dans le monde des hommes, par opposition au chamanisme qui se définit plutôt par une dynamique « ascendante ».⁶

Dans chacun de ces groupes, le moment déterminant dans l'interprétation de la maladie en termes de possession est celui de la divination. C'est au cours de ce rituel que la présence des esprits, souvent pressentie en amont, se révèle explicitement à travers le comportement de la malade, comportement assimilable à ce que nous appelons la transe.

Les spécificités propres à la divination dans chaque rite éclairent ainsi les modalités particulières selon lesquelles chacun entretient son rapport avec la possession.⁷

Les trois groupes envisagés ont une visée directement thérapeutique. Cela signifie que la seule voie d'entrée pour y accéder est une maladie, définie dans chacun des cas moins par la configuration de ses symptômes que par le fait que des esprits d'une nature particulière, liés au rite, sont intervenus dans le processus étiologique responsable de la maladie. Le traitement de ces maladies passe nécessairement par une initiation qui aboutit non à la guérison proprement dite, au sens où celle-ci équivaldrait à un retour à l'état antérieur à la maladie, mais à un réaménagement et au renforcement de la relation entre la personne et l'esprit qui est en elle.

Le processus de transe dans les groupes mentionnés est comparable à celui de la performance artistique, dans la mesure où l'on n'est plus maître ou maîtresse de son propre corps et où les gestes deviennent automatiques, transformant le corps en un objet actif. L'artiste performeur ou performeuse ne s'attend pas à ce que le spectateur ou la spectatrice comprenne d'emblée son travail et ne mise pas sur ses compétences ou ses connaissances préalables ; l'artiste se réinvente dans ses actions et s'adapte à son public.

I.3. Evolution de la performance artistique à Kinshasa

De toute évidence, les pratiques artistiques à caractère performatif existent depuis longtemps, bien que la terminologie contemporaine pour les désigner n'ait pas encore été forgée à l'époque. Dans ce contexte, l'artiste Eddy Masumbuku apparaît comme l'un des premiers, sur la scène artistique contemporaine de Kinshasa, à avoir proposé des actions qui correspondent à ce que le vocabulaire actuel de l'art contemporain qualifie de « performance artistique ».

Ce concept, à la fois vaste et problématique, s'est développé de manière non linéaire sur la scène artistique de Kinshasa. En 2001, lors de son exposition « Émergence épisode III », Eddy Masumbuku présenta une installation composée d'un cercueil traditionnel renfermant un dictionnaire, métaphore de la connaissance. L'artiste, vêtu tel un chef revenant d'un déplacement, y mettait en scène le constat d'une crise alimentaire et d'un processus de désertification. Cette action, assimilable à un happening, fut réalisée par Masumbuku sans qu'il ait pleinement conscience de l'existence de pratiques similaires ailleurs ni même de la terminologie qui les désigne dans le champ de l'art contemporain.⁸

Vers la fin de l'année 2003, un groupe d'étudiants et d'étudiantes issus de l'Académie des Beaux-Arts fondera le collectif « EZA POSSIBLE », qui va alors s'approprier le terme performance art.

Ce collectif avait réalisé plusieurs interventions artistiques dans l'espace urbain, parmi lesquelles on peut citer le festival « Les Scénographies urbaines ».

Par la suite, d'autres initiatives vont émerger, telles que celles du Collectif SADI avec le projet Tokomi wapi ?, ou encore le festival KIN ACT. Plus récemment, le collectif FARATA s'est illustré avec le festival de performance Kin-Etelemi-Telemi, inscrivant ainsi la pratique dans une dynamique continue de renouvellement.⁹

4 P. CHAZAUD, *Arthur Cravan, poète et boxeur précurseur de l'art-performance*, in *Ligeia*, vol. 121-124, n°1, 2013, pp. 208-217.
5 E. CORIN, « Possession féminine et structures de pouvoir dans les sociétés zaïroises », *Culture1*(1), 1981, pp. 31- 40.
6 L. DE HEUSH, *Possession et chamanisme*, In *pourquoi l'épouser ?*, Paris: Gallimard, 1971, p. 235

7 *Ibidem*, p. 40 .
8 P. TANKWEY, *Le paradigme « art contemporain » dans le contexte de l'art pictural congolais, mémoire de licence, Académie des Beaux-Arts (ABA), 2018, p.72, inédit.*
9 *Ibidem*, p.72, inédit.

II. Analyse des signes et des significations des performances artistiques « Bokoko » de Athou Molimo Bongonda, et notre « Prière controversée »

II. 1. Athou Molimo Bongonda et la performance artistique « Bokoko »

Selon Esther Ferrer, « la performance, c'est merveilleux, c'est le plus libre et le plus démocratique de tous les arts, tu n'as besoin d'aucune discipline, tu n'as besoin de rien, tu n'as besoin que de toi-même, tout sort de toi, tout le monde a ça. La performance, c'est comme un oiseau qui vole, qui s'arrête picoter ici et là et qui reprend son vol, comme un nomade, comme un gitan qui n'a même pas de charrette — c'est un art sans domicile fixe qui peut s'installer partout. »

Ces mots nous plongent dans l'analyse du travail de Athou Molimo Bongonda, alias « Spiritus ». Dans son œuvre, Spiritus articule les pratiques précoloniales et les formes contemporaines de la performance artistique. Il se définit en tant que transdisciplinaire et, à travers cette liberté, incarne des signes et divers rôles en projetant son corps physique dans des corps spirituels pouvant évoquer la figure de l'« imposteur-sorcier ». Ses performances suscitent chez le public une multitude d'imaginaires liés aux symboles, indices et icônes qu'il mobilise.

Pour Spiritus, l'essentiel de la performance artistique réside dans la capacité à susciter des questions et des réflexions en mobilisant des symboles universels. À travers cette démarche, il perverti et détourne le sens initial des signes et construit un contre-discours notamment sur l'œil, la nudité, les cornes, la cloche, les statuettes etc.

En tant que corps métamorphosé, Spiritus réinterprète ces éléments en les mettant en relation avec son histoire personnelle et se présente comme une mise en image de l'esprit des ancêtres. Cette manipulation des symboles ne se limite pas à un simple exercice intellectuel : elle provoque une véritable expérience chez le spectateur ou la spectatrice. La confusion s'installe alors, et le public s'interroge : est-il sorcier ? Fait-il partie d'une secte ? Assiste-t-on à un rituel satanique ? Au plus profond de certaines personnes, des prières silencieuses s'élèvent, dans l'espoir que l'artiste ne s'approche pas d'elles, car un simple contact pourrait être interprété comme un signe d'initiation. Telle est la réalité à laquelle le public de Spiritus est confronté, entre interrogation, fascination et crainte.

En jouant avec les sentiments et en satisfaisant les attentes du public, il se fait miroir de celui-ci : son travail se nourrit des imaginaires des spectateurs et des spectatrices et continue à les alimenter.

Pour une meilleure interprétation de son œuvre, arrêtons-nous à sa performance artistique « Bokoko » de 2024 réalisée dans une installation multimédia.

Dans cette performance, Spiritus s'inspire de diverses pratiques traditionnelles et ancestrales tels que le « *pemba* » et le « *ngola* ». Le « *pemba* » est une terre de couleur marron clair que l'on applique sur le corps pour se protéger des mauvais esprits. Paradoxalement, il produit également des effets bénéfiques sur la peau et l'estomac. Dans le contexte de ses performances urbaines, Spiritus l'utilise également comme un outil visuel, attirant l'attention sur son corps et le faisant « briller » aux yeux du public. Il recourt aussi au « *ngola* », un pigment employé lors de cérémonies destinées aux mères après la naissance de leur premier enfant. La présence symbolique de la statue renforce le lien avec les ancêtres.¹⁰

Cette performance se déploie à travers le parcours de l'artiste dans le public. Il choisit alors certaines personnes qu'il marque du « *Ngola* » sur le front, désignant ainsi ces individus comme les « Élus » de la soirée.

II.2. La performance « Prière controversée »

De notre côté, dans « Prière controversée » qui est une à la fois une Performance, une Installation vidéo de 7 minutes, 21 secondes, un Texte et une Mosaïque murale, nous explorons de manière critique des dimensions socioculturelles telles que la religion, la spiritualité et l'identité culturelle dans le quotidien des habitants et des habitantes d'une ville aussi cosmopolite comme Kinshasa. Nous y menons une analyse approfondie de la société congolaise en nous appuyant sur la structure d'une prière, que nous considérons comme un véritable miroir des dynamiques sociales, aspirations et des valeurs collectives, pour comprendre et justifier les comportements développés chez certains Congolais et Congolaises, particulièrement les adeptes des églises de réveil.

Pour comprendre les structures de la domination dans ces églises et tenter d'explicitier pourquoi les pasteurs, dans ces églises, exercent une influence considérable sur les décisions des Congolais et des Congolaises, nous pensons qu'il est essentiel de revenir sur le passé colonial.

En effet, pendant cette période, les missionnaires belges, en particulier ceux qui ont œuvré en République Démocratique du Congo, ont souvent utilisé la Bible et les enseignements chrétiens comme des outils de manipulation pour justifier et faciliter la colonisation.

Ils ont présenté la colonisation comme une mission divine, visant à « civiliser » les populations africaines en leur apportant la foi chrétienne, ce qui a permis de légitimer l'occupation et l'exploitation des ressources. En outre, ils interprétaient certains passages bibliques pour soutenir leurs actions, utilisant par exemple des versets sur l'obéissance et la soumission pour inciter les populations locales à accepter l'autorité coloniale.

Ces réalités continuent d'influencer la perception des enseignements bibliques chez les Congolais et les Congolaises. On peut constater, par exemple, que le respect que la population congolaise manifeste envers les lois bibliques est souvent motivé par la peur du châtement ou de la colère divine.

Les pasteurs des églises dites de réveil saisissent cette opportunité pour inciter les fidèles à satisfaire les besoins propres du pasteur, prenant ainsi la place de Dieu. Ils se présentent comme des représentants divins, capables d'accomplir des miracles et d'apporter des solutions.

La vénération, la gloire et la soumission envers ces pasteurs rappellent comment les enseignements religieux sont utilisés comme stratégie de manipulation, engendrant parfois haine, colère et conflits au sein des familles, ainsi que des sentiments d'envie et de convoitise. Dans l'entre-temps, les fidèles sont encouragés à offrir une partie de leurs revenus aux pasteurs, qui en tirent profit. Ces derniers promettent en retour richesse, mariage et voyages, instillant ainsi un espoir chez les fidèles qui, en retour, vivent uniquement par leur foi, confiant à l'amélioration de leurs vies individuelles grâce aux bénédictions qu'ils tirent des activités des pasteurs et surtout dans leurs contributions à l'essor de l'église.

Dans ce sens, nos performances sont des dialogues, parfois silencieux, parfois à voix haute. Elles engagent une conversation avec l'invisible et font corps avec le texte que nous écrivons et affichons dans les lieux où se déroulent les performances.

¹⁰ Dzekashu MacViban, texte du catalogue sur l'artiste Spiritus, 2025

Pour susciter l'attention de notre public, tout d'abord, nous circulons au milieu de ceux et celles qui nous suivent donnant l'impression d'être égarée. Puis soudainement, nous exécutons des gestes brusques comme si nous étions possédée par une entité spirituelle qui prend emprise sur nous. Ensuite, nous reprenons lentement notre calme sous forme d'un rétablissement, mais, d'une délivrance. Notre gestuelle indéfinie et l'intrigue de nos mouvements évoquent le cercle vicieux dans lequel la population se trouve.

Somme toute, dans « Prière controversée », nous prenons comme point de départ le format des prédications et des prières tels qu'il est pratiqué dans les églises de réveil. Notre travail analyse les situations de transformation spirituelle et les agendas souvent économiques qui se cachent derrière les sermons. Combinant plusieurs formats, de la performance à la vidéo d'animation, « Prière controversée » se compose d'extraits audio d'une prière à laquelle nous répondons ; d'un texte en français et en lingala, qui représente la prière d'un Congolais ou d'une Congolaise, d'une part.

D'autre part, notre travail analyse le comportement sociétal à travers les prières, comme la manière dont les églises façonnent l'opinion publique et orientent l'imaginaire collectif ; à travers une vidéo d'animation et d'une performance en arrière-plan, d'une mosaïque murale colorée faite de plastique transparent de différentes couleurs assemblé avec de la colle chaude, qui déconstruit les fenêtres en mosaïque d'une église.¹¹

II.3. La dialectique du spirituel et de la fonction symbolique

Après avoir présenté la démarche artistique de Athou Molimo Bongonda, alias « Spiritus » et de nous-mêmes ci-haut, il apparaît clairement que nos actions performatives s'inscrivent dans une relation étroite avec le spirituel, entendu comme l'invisible tel qu'il est perçu et conçu dans la société congolaise en général, et kinoise en particulier. En effet, ces pratiques artistiques traduisent une volonté de matérialiser l'invisible par le biais d'images, de gestes et de mouvements corporels qui en assurent la manifestation sensible.

L'exemple de la performance « Prière controversée » ouvre un champ d'interprétation particulièrement fécond de la dialectique du spirituel et de la fonction symbolique. Par la reprise de prédication de certains pasteurs des églises de réveil et la déconstruction des fenêtres en mosaïque d'une église, nous interrogeons la religion comme lieu exclusif de la spiritualité. Par cet acte, nous osons imaginer le spirituel au-delà du religieux.

Dans cette œuvre, la dialectique se révèle avec force. Le spirituel, qui relève par essence de l'invisible, trouve dans la prière un mode de représentation où la parole, à elle seule, ne suffit pas. Si le spirituel s'oppose traditionnellement au biologique et au mécanique¹², dans les églises de réveil en RDC, la prière devient un moment de lutte spirituelle et « physique », car il s'agit de « chasser » les démons qui se sont emparés des corps, de « briser les chaînes » ou de « sortir des prisons sataniques ». Cette lutte constante ne peut s'opérer qu'à travers une gestuelle codifiée – mouvements de mains, cris, postures corporelles – qui symbolisent et rendent visible le combat contre l'invisible.

Ce phénomène rejoint le paradoxe souligné par Maurice Godelier dans *L'imaginé, l'imaginaire & le symbolique*¹³. Selon lui, *l'imaginaire qui nourrit les religions et les croyances n'est jamais perçu comme imaginaire par ceux qui y adhèrent. Bien au contraire, il est vécu comme réalité plus tangibles encore que les expériences quotidiennes. Ainsi, le spirituel et le symbolique s'articulent dialectiquement : le premier puise sa force de conviction dans le second, tandis que le symbolique, par les images et les gestes, donne consistance au spirituel et le rend opératoire.*

Dans « Bokoko » de Spiritus, cette dialectique atteint une dimension particulièrement éloquente. Les gestes, les objets et les mouvements corporels de l'artiste s'emparent de l'expérience vécue du spectateur, de la spectatrice interrogeant ses peurs, ses angoisses et même sa foi. L'action performative devient alors un espace où « le symbolique déborde la pensée, envahit et mobilise le corps tout entier, le regard, les gestes, les postures¹⁴ », articulant de manière critique l'expérience du visible et de l'invisible.

III. Conclusion

La performance artistique à Kinshasa, profondément ancrée dans un riche héritage culturel et spirituel, se révèle être un espace privilégié de dialogue et de réflexion sur les réalités contemporaines de la République Démocratique du Congo. À travers la performance « Bokoko » de Athou Molimo Bongonda, connu sous le nom de « Spiritus » et la nôtre intitulée « Prière controversée », nous avons essayé de montrer comment les artistes performeurs sont confrontés à des interrogations existentielles concernant l'identité, la spiritualité et les dynamiques sociales à Kinshasa.

Pour ce faire, leurs performances intègrent des éléments de rituels ancestraux tout en interrogeant les pratiques religieuses modernes, ouvrant ainsi un espace critique où le public est invité à réfléchir sur son rapport à la spiritualité et à la société. Dans ce contexte, le signe, qu'il s'agisse d'un symbole, d'une image ou d'un geste, ne se limite pas à sa signification immédiate. Il devient un moyen puissant d'exprimer des idées, des émotions et des messages plus profonds.

En d'autres termes, le signe sert de véhicule pour communiquer des concepts complexes et abstraits. Pour ces artistes, les différents signes auxquels ils recourent, sont un prétexte, un point de départ pour engager le public dans une réflexion plus large sur des enjeux socioculturels et politiques. Ainsi, la performance artistique à Kinshasa se positionne comme un véritable medium d'expérimentation esthétique et sociale, capable de transformer le récit collectif. Elle s'affirme comme un acte d'investigation et de redéfinition, comme un moyen d'affirmation d'un positionnement artistique et dynamique au sein d'un monde en constante évolution.

¹¹ Dzekashu MacViban, *texte du catalogue sur l'artiste Prisca Tankwey*, 2025.
¹² R. Jacques, « Le « spirituel » et le « religieux » à l'épreuve de la transcendance » in *Théologiques*, vol. 7, n°1, 1999, pp. 89-106

¹³ M. GODELIER, *L'imaginé, l'imaginaire & le symbolique*, Paris, CNRS Editions, 2015, p. 11.
¹⁴ *Ibidem*, p. 12.

Primo Mauridi

*1996, Goma

Mawe, 2022

Installation vidéo, 10 min

Suite à un rituel d'éveil, Nyabbingi, la déesse de l'abondance, s'élève du souffle Lingombe Mazuku. Elle a pour mission de guérir Goma de la destruction et de rétablir l'équilibre écologique. Elle invoque la colère de Lingombe, l'esprit de discipline qui corrige toutes les injustices. Lingombe crache du feu et du mahindule (lave) pour avertir les gens de leurs transgressions contre la philosophie et la pratique de Buhuma, responsables des relations entre les hommes et tous les êtres vivants ! En se basant sur l'ancien rituel autour du volcan Nyiragongo, Mawe explore de nouvelles formes de mémoire et de savoir indigènes. Entre la connaissance et la mythologie, il y a la question de la temporalité, dans laquelle le futur du passé et le passé du futur sont considérés comme un. Cette compréhension multidimensionnelle du temps offre un paradigme. Cela est en accord avec les mythologies et les pratiques locales et indigènes. C'est une modalité qui aide à préserver la continuité intergénérationnelle des cultures indigènes et à préparer la prochaine génération aux défis auxquels elle sera confrontée dans un monde globalisé.

Mawe, 2022

Video installation, 10 min

Following an awakening ritual, Nyabbingi, the goddess of abundance, rises from the Lingombe Mazuku breath. Her mission is to heal Goma from destruction and restore ecological balance. She invokes Lingombe's wrath, the spirit of discipline that corrects all injustices. Lingombe spits fire and mahindule (lava) to warn people of their transgressions against the philosophy and practice of Buhuma, responsible for the relations between men and all living beings! Based on the ancient ritual around the Nyiragongo volcano, Mawe explores new forms of indigenous memory and knowledge. Between knowledge and mythology lies the question of temporality, in which the future of the past and the past of the future are seen as one. This multidimensional understanding of time offers a paradigm. It is consistent with local and indigenous mythologies and practices. It is a modality that helps to preserve the intergenerational continuity of indigenous cultures and prepare the next generation for the challenges they will face in a globalized world.





Sarah Ndele

*1991, Kinshasa

Raconte-moi l'histoire (2024)

Installation multimédia, plastique brûlé, vidéo (technique Matsuela)

L'importance des masques a toujours été cruciale dans le travail de Sarah Ndele, qui recherche, recrée et réimagine le rôle des masques dans les pratiques ancestrales de Kinshasa à Salvador de Bahia, ainsi que la manière dont ils sont liés aux traditions performatives et orales et aux littératures. Dans *Raconte-moi l'histoire*, des téléphones contenant des vidéos de performances (intitulées « Walé », « Sentinelle » et « Décision » et diffusées en boucle) sont superposés aux masques, dont ils deviennent les « yeux ». L'installation examine comment les masques peuvent devenir un terrain d'entente, à la fois métaphorique et physique, entre le passé et l'avenir, entre l'ancien et le nouveau, les masques symbolisant les technologies anciennes et les téléphones les technologies modernes. Les masques sont fabriqués à l'aide d'un procédé appelé matsuela, qui consiste à faire fondre au feu des chaises cassées et d'autres objets en plastique, puis à les coller ensemble. Les performances présentées dans chaque masque sont des performances qui reflètent l'exploration des masques, qui mettent en dialogue les anciennes et les nouvelles technologies et examinent le rôle des masques dans la réappropriation des connaissances et des souvenirs effacés.

Raconte-moi l'histoire (2024)

Multimedia installation, burnt plastic, video (Matsuela technique)

The importance of masks has always been crucial to Sarah Ndele's work, as she researches, recreates and reimagines the role of masks in ancestral practices from Kinshasa to Salvador de Bahia, and how they relate to performative and oral traditions and literatures. In *Raconte-moi l'histoire*, telephones containing looped performance videos (entitled "Walé", "Sentinelle" and "Décision") are superimposed on the masks, becoming their "eyes". The installation examines how masks can become a common ground, both metaphorical and physical, between past and future, old and new, with masks symbolizing ancient technologies and telephones modern ones. The masks are made using a process called matsuela, which involves melting broken chairs and other plastic objects in a fire, then gluing them together. The performances presented in each mask reflect the exploration of the masks, placing old and new technologies in dialogue, and examining the role of masks in the reappropriation of erased knowledge and memories.

IMPRINT

MENTIONS LÉGALES

Kokende Liboso Eza Kokoma Te is a project by **Laboratoire Kontempo**. The executing agency of the project is OPTION ONGD. This publication documents the exhibition that took place at Mokili Na Poche, Institut Français and Académie des Beaux-Arts of Kinshasa (2025).

Kokende Liboso Eza Kokoma Te est un projet du **Laboratoire Kontempo**. La structure porteuse du projet est OPTION ONGD. Cette publication documente l'exposition qui à eu lieu à Mokili Na Poche, à l'Institut Français et à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa (2025).

Artistic Direction / Direction Artistique
Mukenge/Schellhammer (Christ Mukenge/Lydia Schellhammer)

Curation
Dzekashu MacViban

Production
Cedrick Tshimbalanga

Graphisme
Mukenge/Schellhammer

Logistics / Logistique
Paulvi Ngimbi, Cedrick Tshimbalanga

Technical Managment / Gestion Technique
Paulvi Ngimbi

Photos & Videos
Sam Bosingwa, Landry Ndungi

Accounting / Comptabilité
Option ONGD

Assistants / Assistantes

Translation and editing / Traduction et edition
Edwige Dro, Dzekashu MacViban

Publisher / Éditeur
Laboratoire Kontempo

All rights reserved, No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the permission of the publisher. Tous droits réservés. Aucune partie de cette publication ne peut être reproduite, traduite, stockée dans un système d'extraction ou transmise sous une forme ou par un moyen quelconque, électronique, mécanique, par photocopie, enregistrement ou autre, sans l'autorisation de l'éditeur.

The project is funded and supported by / Le projet est financé et soutenu par:

Institut Francais de Kinshasa
Africa No Filter
Goethe-Institut Kinshasa
The African Arts Trust
Akademie Schloss Solitude
Bakwa Books
Académie des Beaux-Arts de Kinshasa
Plateforme Contemporaine
Galerie Barbara Thumm
OtherNetwork
Ambassade de la République fédérale d'Allemagne Kinshasa



OtherNetwork

