



**Precy Numbi, *Robot Kimbalambala*,
performance en collaboration avec
les artistes Obou Gbais, Mucyo Mu et
Laura Nsengiyumva, «Doxantu» Biennale de
Dakar, 2022. Photo: eli lebailly**



**Jean Katambayi, Sammy Baloji,
Daddy Tshikaya, Marjolijn Dijkman,
Charging Tesla Crash, a Speculation, 2019.
Photo: Uriel Orlow**

Marynet J. est lauréate 2023 de TRAVERSES, dispositif de soutien à la critique d'art qui associe depuis 2016 l'Institut français, en collaboration avec le ministère de la Culture – Direction générale de la création artistique et les Archives de la critique d'art pour promouvoir l'activité critique et théorique française. Faisant l'objet d'un appel à candidatures annuel, ce programme offre un soutien à la production, la publication et la diffusion d'un essai critique portant sur une actualité internationale dans le domaine des arts visuels. L'idée est de proposer des chemins de traverses pour permettre à des projets intellectuels originaux de se réaliser rapidement. L'aide permet aux lauréat-e-s d'effectuer des voyages pour visiter un ou plusieurs événements artistiques de leur choix, de bénéficier d'un accompagnement éditorial dans *Critique d'art*, d'être publié-e-s en français et en anglais, et de voir leur essai diffusé auprès d'un lectorat varié à l'international. L'article de Marynet J. s'intéresse aux scènes artistiques de Lubumbashi et de Goma, capitales du Katanga et du Kivu, qui, bien qu'elles ne bénéficient pas encore de la même attention critique internationale que leur voisine de l'Ouest de la République démocratique du Congo, Kinshasa, disposent d'une actualité très riche. En témoignent notamment la programmation des centres d'art Waza et Picha – à l'origine de la Biennale de Lubumbashi – du Tulizo Elle Space ou du centre Ndoto Art et activisme à Goma. Pensé comme un portrait croisé de lieux d'exposition, de collectifs et d'artistes aux pratiques très différentes, cet essai, sensible et informé, montre comment toute une génération a fait du passé colonial de l'Est congolais et des logiques actuelles d'extractions minières un enjeu artistique majeur et un puissant vecteur de lutte politique.

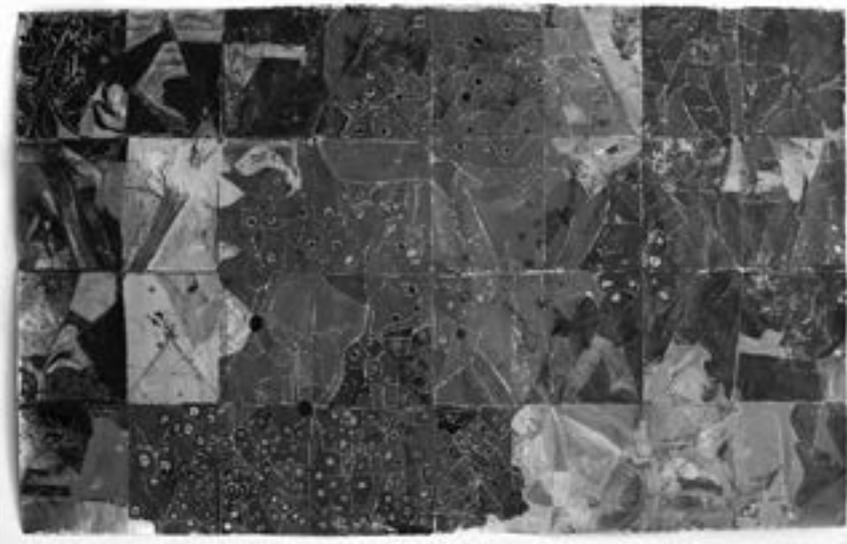
Marie Tchernia-Blanchard, directrice des Archives de la critique d'art

Adeline Blanchard, Cheffe de projets Arts Visuels, Direction de la Création Artistique et des Industries Culturelles, Institut français

Marynet J. is the 2023 winner of TRAVERSES, an art criticism support programme fostered since 2016 by the Institut français, in collaboration with the Ministry of Culture's Direction générale de la création artistique, and the Archives de la critique d'art. It aims to promote French criticism and theory. Following an annual call for applications, TRAVERSES supports the writing, publication and circulation of a critical essay focusing on international current events in the field of visual arts. The idea is to offer shortcuts [*chemins de traverse* in French] to enable original intellectual projects to be swiftly carried out. The grant allows the winner to travel to one or several artistic events, benefit from *Critique d'art*'s editorial support and be published in French and English for a wide international readership. Marynet J.'s article focuses on Lubumbashi and Goma, the capitals of Katanga and Kivu, which, although they have not yet received the same international critical attention as Kinshasa, in the West of the Democratic Republic of Congo, enjoy vibrant art scenes, as illustrated by the programmes at art centres Waza and Picha (also the founders of the Lubumbashi Biennale), as well as at the Tulizo Elle Space and the Ndoto Art et activisme centre in Goma. This sensitive and well-informed essay offers a cameo of various exhibition spaces, collectives and artists who all have distinctive practices, while demonstrating how a new generation has transformed the colonial past of Eastern Congo and current mining policies into major artistic issues and powerful tools for political struggle.

Marie Tchernia-Blanchard, Director of the Archives de la critique d'art

Adeline Blanchard, Head of Visual Arts Projects, Department for Artistic Creation and Cultural Industries, Institut français



Hadassa Ngamba, *Cerveau 4*, 2023
Photo: DuendeProjects



Hadassa Ngamba, *Perspective 4*, 2023
Photo: DuendeProjects

Marynet J.

On s'arrêtera quand la terre rugira : les artistes de l'Est congolais face aux urgences socio-environne- mentales causées par les extractions

En République Démocratique du Congo [RDC], deux régions se situent au cœur des spéculations internationales sur les technologies : le Katanga et le Kivu¹. Ces deux provinces aux cultures, à l'histoire et aux infrastructures différentes sont aussi les plus grands réservoirs de cuivre, cobalt, lithium et tantale dont les industries de la High-Tech dépendent pour la fabrication des batteries, circuits, condensateurs et superalliages. En un siècle, les innovations se sont succédées et l'idéologie du développement extractiviste s'est imposée, basée sur la surexploitation des ressources naturelles et l'accaparement des terres. Les artistes de ces régions observent d'un œil critique cette dynamique prédatrice pour les humains et l'environnement. L'observer est une chose. En témoigner en est une autre. Quelles représentations donner de ce secteur si stratégique qu'il agit dans l'ombre des hommes en armes ? Quel champ de parole occuper ? Comment aller au-delà du misérabilisme, des inconscients coloniaux, du fantasme du progrès ? Que faut-il montrer, qu'est-il préférable de cacher ?

Elle déferle et dévore

Le titre de cet essai vient de l'observation des fissures qui lacèrent le béton des habitations de Kolwezi, et qui témoignent de la force des explosions minières souterraines. Serpentant sous nos pieds et grimant sur les façades, elles sont les stigmates du passage des « hommes fourmis, des hommes

termites, des hommes rouges de latérites » qui, avec les mots d'Achille Mbembe, « s'engouffrent dans ces tunnels de la mort et qui, dans un geste d'auto-ensevelissement, font corps et couleur avec ces sépulcres d'où ils extraient le minerai² ». Lorsqu'un boyau s'effondre sur lui-même, qu'importe le nombre de creuseurs enfouis, digérés, il faut reboucher et à nouveau creuser. La terre du Katanga est riche en cuivre et en cobalt, impossible de ralentir le rythme.

Au Kivu, la terre gronde pour d'autres raisons. Région volcanique en activité, elle est un magma, silencieux mais présent, qui menace les habitants de Goma de faire table rase. A l'Ouest de la ville, là où la terre est froide depuis longtemps, les failles de cette zone du grand Rift sont fécondes en tantale, métal stratégique convoité sur le globe. Le contrôle des terres du Kivu pour les sols et sous-sols est l'un des enjeux d'une guerre qui dure depuis plus de vingt ans.

Katanga et Kivu sont deux exemples de la danse macabre qui se joue lorsque l'humain pénètre les entrailles de la terre et la considère comme sa propriété. Le titre de cet essai rejoint également les slogans portés par les activistes du climat qui considèrent les expressions de la terre, tremblements et déferlements, comme des appels à prendre conscience de l'orgueil de notre prédation. Quelles que soient les richesses qu'elle contient, lorsque la terre se soulève, elle déferle et dévore.

Pourquoi s'intéresser à ce que disent les artistes dans ces contextes? Au-delà d'une situation qui semble n'avoir aucune issue, ceux-ci nous rappellent que tout est question d'enjeux de représentation, d'imaginaires, sur lesquels ils peuvent agir.

Katanga : l'Eden du cuivre et du cobalt

L'histoire de l'art au Katanga est liée à son passé minier colonial et à ses politiques extractives contemporaines. Capitale de la province, Lubumbashi a été façonnée par l'industrie coloniale belge pour en faire la cité ouvrière idéale, l'Eden du cuivre et du cobalt. En 1906, l'Union Minière du Haut-Katanga (UMHK), société minière belge, crée un réseau de centres de production à Lubumbashi, Kipushi, Likasi, Kambove et Kolwezi, couvrant le territoire katangais. Passée des mains belges à celles de Mobutu, l'UMHK devient la Gécamines en 1967 et fait la fierté du Zaïre. Façonnée par une vision paternaliste et une logique ségrégationniste³, la Gécamines a très tôt intégré les arts et la culture dans ses programmes pour divertir les travailleurs dans un cadre bien défini. L'entreprise prospéra jusqu'à son déclin en 1990. Depuis, la région est convoitée par les firmes transnationales qui profitent d'un code minier laxiste sur la protection des travailleurs et les déversements de déchets polluants.

En 1993, le collectif Vicanos Club voit le jour à Lubumbashi

et réunit de nombreux acteurs de la culture dont Sammy Baloji, Patrick Mudekereza, Gulda El Magambo, Douglas Masamuna Nt, Tetchim. Le Vicanos Club a donné naissance en 2010 à deux centres d'art contemporain, Waza et Picha, devenus des références sur la scène internationale. Rassemblant artistes et chercheurs, ces deux structures s'emploient à faire exister dans l'espace artistique une vraie recherche sur le patrimoine régional, en élaborant des connaissances sur l'héritage culturel ancestral tout en s'affirmant aux premiers rangs d'événements artistiques internationaux majeurs. En considérant que le Katanga a beaucoup à enseigner sur la responsabilité du colonialisme dans les inégalités sociales et territoriales actuelles, ces deux centres d'art contribuent à l'étude des asymétries du pouvoir à travers les époques.

Le minerai d'émeraude se change en liquide éblouissant

En 2022, le centre d'art Waza présenta à documenta 15⁴ une recherche, engagée depuis plusieurs années, pour développer des méthodes de curation non-extractivistes. Ce projet nommé *Kirata* tire son nom d'un terme utilisé pour nommer une personne dont l'écriture critique et les conseils avisés sont sollicités pour élaborer des projets artistiques. Le « Kirata » est « ancré dans le contexte même de la création »⁵ et se différencie des « curateurs »

occidentaux de passage au Congo. Décoloniser la pratique artistique passant d'abord par le vocabulaire employé, Waza introduit dans le monde de l'art une notion qui manquait pour définir la personne dont les savoirs situés – qu'ils soient académiques ou non – sont notables comme connaissances empiriques d'un contexte.

Kirata présente le film *Walemba: The Story of The Lwanzo Iwa Mikuba* de l'artiste Prodige Makonga, montrant le processus ancestral de fonte de croisettes de cuivre, appelées *Mukuba* ou *Handa*. La coulée de ces lingots katangais en croix rappelle l'importance de perpétuer des techniques issues d'une époque où l'extraction, respectueuse des forces telluriques, n'était pas synonyme de prédation. Traditionnellement, la malachite est récoltée à une période précise de l'année, encadrée par des rituels. Le *Nganga*, maître sorcier Basanga, invoque les esprits *Bakishi* de la mine pour éviter qu'elle ne s'écroule et pour «hâter la rencontre du filon». Il chante : «Vous nous avez devancés / C'est vous qui avez ouvert pour vos enfants les entrailles de la montagne / Accordez-nous de trouver le trésor.⁶». La malachite est fondue dans des hauts-fourneaux formés à partir de termitières, jusqu'à «l'heure où le beau minerai d'émeraude se change en un liquide éblouissant», une transformation sacrée des éléments de la nature permise par les «esprits de la montagne évoqués par le vieux chef [...] Ce sont eux

qui touchent la pierre et en tirent le liquide précieux, l'eau de cuivre, le *Meme a Mukuba*⁷ ».

A Lubumbashi, la cheminée de la Gécamines et son terril, montagne de scories noires issues de la fonte industrielle de la malachite, ont remplacé les hauts-fourneaux-termitières. Il est fréquent d'entendre les anciens parler, la voix emplie de fierté, de cette cheminée à l'étouffante fumée. La dramaturge Bibatanko, «fille de la Gécamines», écrit : «Au réveil nul doute, Odeur de soufre, Poussière grise sur les montants des fenêtres. [...] Fumée virevoltante qui s'élève dans le ciel bleu. Symbole d'une société en marche, d'une production spectaculaire et d'un peuple paisible⁸». Cette nostalgie des années florissantes de la Gécamines fait parfois oublier que l'administration belge usait de méthodes cruelles et d'asservissement⁹.

Corps colonisés inventoriés

Plongeant dans le fonds photographique de la Gécamines en 2003, Sammy Baloji, fondateur du centre d'art Picha, déterra les passages douloureux de l'histoire. Les archives, dans leur inflexible noir et blanc, offrent à voir des scènes où les corps colonisés sont ordonnés, inventoriés par des hommes aux chapeaux blancs. A ces images politiquement chargées, il ajoute des prises de vues contemporaines des installations en ruine de la Gécamines. Intitulée *Mémoire*, cette série de collages photographiques

ravive un souvenir brutal à la conscience de ses concitoyens. Baloji dit lui-même : « Mon travail consiste à reprendre le processus d'effacement et à rétablir des connexions défaites. Il se situe aussi bien dans la dissection des couches d'oubli, dans un intérêt pour la méthodologie de la disparition, que dans le rétablissement de liens¹⁰ ».

Artiste-chercheur, il s'applique à explorer l'histoire de la RDC sous formes d'installations dans lesquelles il fait dialoguer la photographie, la vidéo et les environnements sonores en croisant les époques et les points de vue sur des questions actuelles. Son travail participe fortement à l'émergence de la critique de l'extractivisme dans le champ des sciences sociales avec une réflexion postcoloniale sur l'appropriation des ressources naturelles – dynamique qui s'apparente à celle de l'accaparement des biens culturels¹¹. Les luttes pour la justice sociale et environnementale rejoignent donc celles pour la restitution des biens mal acquis et la valorisation des cultures traditionnelles. Cette réflexion transversale sur le découpage du monde et ses inégalités est au cœur du travail qu'il mène avec le centre d'art Picha, lequel a encouragé toute une génération d'artistes à devenir investigateurs critiques des phénomènes passés et présents.

Sonder et situer les ressources

Artiste peintre lushoïse, Hadassa Ngamba mène une réflexion

sur la cartographie comme outil scientifique permettant de figer les territoires pour les rendre productifs. Sur une toile de coton brut, elle peint à l'aide de pigments issus de poudres de malachite (vert lumineux) et de cassitérite (gris métallique)¹², du café, de la craie et d'autres pigments naturels. Ils imprègnent ses œuvres comme ils imprègnent ces territoires. L'artiste dit de ces matériaux qu'« ils sont empreints de signification et symbolisent l'organisation des lieux stratégiques et sociaux¹³ ». En faisant le choix de les utiliser, donc de les rendre visibles, elle signale que leur omniprésence comme ressource est proportionnelle à leur invisibilisation dans le paysage congolais – après avoir été extraits, ils sont immédiatement exportés.

Dans sa série *Cerveau*, la répartition des couleurs à travers une grille rappelle les découpages arbitraires des territoires colonisés, qui prenaient davantage en compte les données topographiques que les dynamiques ethniques et culturelles. Les cartographies, réalisées par les premiers explorateurs et missionnaires, ont servi à situer les ressources naturelles dès 1876¹⁴ et à mettre en place leur industrialisation : palmiers à huile, caoutchouc, pierres précieuses, métaux, etc. « [L]a carte de mon pays, explique Hadassa Ngamba, a été dessinée dans le but de servir une industrie, de produire des biens presque exclusivement destinés à l'exportation. Aujourd'hui encore, elles sont dessinées dans le but

de déposséder les populations locales et de générer des richesses et du pouvoir qui alimentent le néocolonialisme¹⁵».

Dans *Perspectives 4*, les points encerclés évoquent les cellules composant le corps organique d'une ville qui grouille. Ces alvéoles ressemblent aux cavités qui pullulent au cœur des villes katangaises : autant d'embouchures des mines artisanales bien visibles, rondes et sombres sur les images satellites, grignotant des quartiers entiers dont celui de Kasulo, secteur de Kolwezi autrefois habité et aujourd'hui cerné d'une haute clôture. Au cœur de la ville, ces zones d'exploitation du cobalt rejettent de nombreuses poussières nocives¹⁶, poudrières aussi cancérigènes que ces tumeurs qui prennent possession de l'organisme urbain. C'est à cette « toxicité » que s'attaque la Biennale de Lubumbashi¹⁷.

Fouiller les entrailles et y trouver le poison

Créée en 2008 par le Vicanos club devenu Picha, la Biennale de Lubumbashi s'est imposée comme une biennale de renom, exigeante dans la qualité de ses expositions, tournée vers la production d'œuvres *in situ* et encourageant les collaborations entre artistes et chercheurs. Il s'agit de la biennale d'art contemporain la plus ancienne en RDC, précédant celles de Kinshasa. La Biennale de Lubumbashi a pour vocation de s'adresser à un public lushois et de

traiter des questions locales, d'où sa pertinence.

Le propos curatorial des éditions 2022 et 2024 concerne la toxicité. Relative aux économies extractives de RDC, la toxicité est abordée par les curateur·ice·s comme « les survivances des destructions impérialistes et capitalistes » qui ont accompagné l'industrialisation, notamment par le rejet de déchets miniers qui contaminent des hectares en intoxiquant le vivant. Conséquence de la modernisation, elle y est abordée à travers les « circuits toxiques » qui considèrent les populations comme superflues et jetables « dans ces processus d'assujettissement, d'exploitation et d'extraction ». Ces conséquences écologiques et humaines font de la RDC « une partie intrinsèque des récits anthropocéniques africains et globaux¹⁸ ».

Matière grise et matière verte

Présenté au sein de la Biennale, le projet collectif *On-Trade-Off*¹⁹ rassemble une douzaine d'artistes de RDC, d'Europe et d'Australie autour du lithium. Cette matière première est au cœur d'une problématique dans la région de Manono²⁰, où un des gisements les plus fournis au monde a été découvert. Celui-ci fera de la RDC un pays de premier rang dans la production de lithium, dans un contexte où la demande est devenue critique en raison de la transition de l'Occident vers les énergies dites renouvelables²¹.

Les artistes de *On-Trade-Off* ont travaillé sur de nombreux aspects de cette situation complexe, référencés par les chercheuses Oulimata Gueye et Lotte Arndt dans un article qui expose ce qu'ils défendent en tant que collectif à la «géographie multi-située²²». «En développant *On-Trade-Off* comme un dialogue permanent, expliquent-elles, entre des artistes qui vivent et travaillent en lien étroit avec les sites d'extraction minière et des membres confrontés [...] aux surfaces séduisantes des produits électroniques finis, [O-T-O] relie systématiquement les extrémités des chaînes de valeur qui s'étendent sur le monde et qui sont souvent dissociées²³».

Jean Katambayi, artiste pluridisciplinaire lushois, me confie les débuts du collectif: «Dans notre spéculation, on activait notre matière grise sur la matière verte. La matière écologique, est-ce qu'elle peut l'être réellement? Cette discussion a abouti à la construction de cette Tesla, le modèle *scale one*²⁴». La Tesla dont il parle est une sculpture en fils de cuivre, échelle 1 de la Tesla Model 3. Le véhicule, qui pèse son poids, rappelle la quantité de métaux pour en fabriquer les moteurs; 80 kg de cuivre, 11 kg de cobalt et 7 kg de lithium²⁵. Si l'on prend en compte les teneurs²⁶, la quantité de déchets miniers sous forme de boues acides est considérable. Non comptabilisées en émission de CO₂, ces pollutions des sols s'accumulent depuis des décennies de déni²⁷.

Lors de sa première exposition à Lubumbashi en 2019, le collectif a réalisé la performance *Charging Tesla Crash, A Speculation* en transformant la sculpture en «Tesla Coil». Une fois du courant alternatif à haute fréquence envoyé dans la sculpture, celle-ci s'est animée d'arcs électriques. «On a voulu faire une scène d'Accident Oxydant avec l'Occident», explique l'artiste. Une course à la «croissance verte» qui mène au crash.

Plongées dans les boues acides

Pour *On-Trade-Off*, l'artiste photographe Pamela Tulizo, basée à Goma au Kivu, a choisi de s'intéresser au vécu des femmes qui lavent les minerais à Manono et qui passent leurs journées plongées dans les boues acides jusqu'à la poitrine. Sa série photographique *Matrice* est tirée de cette recherche. En discutant avec elles, l'artiste s'est rendu compte d'une autre bataille que la course aux minerais stratégiques est en train de gagner sur leur vie; la plupart d'entre elles souffrent de problèmes gynécologiques graves au point parfois, selon leurs mots, de devoir «retirer leur matrice». Le lavage des minerais introduit des sels d'uranium et d'autres sous-produits radioactifs dans l'eau²⁸. Ajoutés à la technique de «lixiviation» pratiquée par les industries, qui consiste à incorporer de grandes quantités d'acide sulfurique au minerai pour le séparer de la roche stérile, ces déversements très polluants transforment les terres,

les rivières et les corps en déserts arides.

Cette série de collages photographiques met en scène les travailleuses, visage recouvert de boue, au volant d'une Tesla ou en train de passer un appel avec le dernier iPhone : « Le photomontage me permet de rapprocher ces deux réalités parallèles. » Ces situations fantasmagoriques soulignent ces décalages dans un contexte où la « main d'œuvre bon marché²⁹ » qui traite les matières premières n'a pas accès aux produits finis et est privée de tous leviers de revendications salariales, de sécurité ou de soins. Françoise Vergès nomme « capitalocène racial³⁰ » ce système mondial capitaliste qui s'est appuyé sur un long processus de découpage du monde en « différents niveaux d'environnement racialisés » par les empires coloniaux et la traite esclavagiste, lesquels restent prégnants à l'ère postcoloniale : « Le capitalisme s'est appuyé pour sa croissance sur un accès illimité à la nature en tant d'excès, en tant que "générosité de systèmes biologiques extra-humains et de distribution géologique" [...] »³¹ Dans ses œuvres, les titres d'articles de journaux que Pamela Tulizo a sélectionnés viennent saturer l'espace qui entoure les portraits de ces femmes, comme un bruit de fond géopolitique qui les instrumentalise.

La situation de Manono dont Pamela Tulizo témoigne est proche de celle du Kivu où elle vit. En 2021, elle ouvre le Tulizo Elle Space à Goma, un espace qui répond au

besoin des artistes femmes de Goma de se retrouver dans un lieu sûr où elles peuvent montrer leur travail et organiser des formations. La dernière exposition en date est *Ambulant* de la jeune photographe Joyce Kipunga. Pamela Tulizo aspire à « décoloniser le regard sur les femmes artistes dans la communauté congolaise et africaine ». Très à l'écoute de ses consœurs, elle souhaite apporter des solutions au problème d'infantilisation des femmes. La parole leur est souvent subtilisée en cherchant « à prendre leur défense » – processus d'instrumentalisation qui s'observe lorsque les ONG financent des programmes qui les concernent sans même les consulter. « Il n'y a pas assez d'endroits, ajoute l'artiste, où les femmes peuvent se dire "je suis en sécurité", "je n'ai pas besoin de donner quelque chose en retour" ou "je n'ai pas besoin de baisser la tête" ».

Kivu : embargo moral sur le tantale

Le Kivu est une province aux paysages volcaniques dont les terres fertiles entourent les grands lacs. Les richesses de ses terres sont à la fois la bénédiction et le poison de la région. Nombreux sont les groupes armés qui exercent des violences sur les populations pour leur contrôle dans les régions de Beni, Masisi, Walikale³² et du parc des Virunga, car elles abondent en trois T : tungstène, tin, tantale. Ce dernier est un métal considéré comme stratégique car essentiel

à la production de condensateurs pour les technologies de pointe en communication et informatique³³. Il est aussi utilisé comme additif dans les superalliages indispensables en aéronautique et pour les systèmes de guidage de bombes. Le tantale est souvent associé au niobium aussi appelé colombium, d'où le nom de coltan. La ruée vers le coltan a commencé en l'an 2000, quand une pénurie mondiale fit flamber les cours³⁴ et que la deuxième Guerre du Congo débuta – laquelle se perpétue au Kivu. La pression de la demande en tantale – inexistant sur le sol occidental – a fait de la RDC³⁵, un champ de bataille. Les groupes armés, dont le M23³⁶, cherchent à maintenir ces régions dans la terreur pour extraire les minerais et gardent le contrôle de la région de Rutshuru, frontalière de l'Ouganda et du Rwanda, pour faciliter leurs exfiltrations. Cernée entre les zones d'extraction à l'Ouest et la zone frontalière au Nord, la ville de Goma est en état de siège depuis juillet 2022.

Les rapports de l'ONU sur l'exploitation illégale des richesses minières de la RDC, les films documentaires et le prix Nobel de la paix décerné en 2018 à Denis Mukwege ont participé à la médiatisation des conflits, créant un « embargo moral³⁷ » sur les minerais congolais. Toutefois, la demande en tantale est exponentielle et l'enjeu stratégique pour les pays occidentaux est tel que cet « embargo » ne freine pas les importations. Pour ne pas

apparaître comme importateurs de « minerais de sang », les grands raffineurs de tantale refusent d'acheter le coltan de RDC, ce qui encourage indirectement les groupes armés du Nord-Kivu à faire sortir clandestinement les minerais du pays. En somme, pour dissocier ces minerais de leur provenance sanglante, cela demande davantage de sang. Ce cercle vicieux entretient la guerre depuis une vingtaine d'années.

A Goma, on en observe les effets avec les camps de réfugiés, la pauvreté des populations déplacées et les annonces fréquentes de massacres dans les régions alentour. C'est là l'ambiguïté de la ville. Bien que menacée, Goma se porte bien grâce à une économie sous perfusion des ONG. Elle s'urbanise, les bords du lac se privatisent et les jeunes gens humanitaires vivent une vie de villa. La gentrification de Goma ne fait qu'augmenter depuis 2018, poussant certains à dénoncer l'« économie de la guerre ».

Loin d'être passives, la société civile et la jeunesse s'expriment sur ces injustices. La Lucha [Lutte pour le Changement], mouvement citoyen militant pour la justice sociale, en est une expression dont les manifestations et actions non violentes sensibilisent la population à ses droits et à l'accès aux services minimums. Régulièrement arrêtés, les militants persévèrent et renvoient les politiciens à leurs responsabilités. Depuis sa création en 2012, la Lucha inspire des milliers de jeunes sur

le continent. La plupart de ses membres actifs pratiquent le Slam au sein du collectif « Goma Slam Sessions³⁸ » et ajoutent aux canaux de transmission de la lutte ceux de l'art du verbe.

Survivre en mutant

Mugabo Baritegera est une figure importante de l'art engagé à Goma. Photographe et réalisateur, il crée en 2014 le centre d'art Ndoti Art et activisme. Connue pour ses prises de positions politiques, il a été emprisonné en 2017 avec l'artiste activiste et performeur de Kinshasa Precy Numbi et deux autres plasticiens, Taylor Kasolele et Benito Mupenzi³⁹, pour avoir réalisé une performance artistique contestataire dans la rue, en réaction à un des massacres de Beni.

Son film *Mwana Pwo*, réalisé en 2017 – puis resté caché pour des raisons politiques –, a reçu le prix Luc Nkulula⁴⁰ décerné par la Lucha pour les activistes. Déambulation effrénée de 56 minutes, sous-titrée « L'Histoire du Kongo version Ghetto », il enchaîne plusieurs longs plans séquences dans les rues de Goma et mêle des situations du quotidien (marché et vendeurs ambulants) à des scènes performées dans la rue venant perturber le réel pour exacerber sa portée politique. L'artiste explique son utilisation du plan séquence : « Ne pas couper la caméra c'est laisser la subjectivité voyager dans des espaces exposés à une certaine réalité politique, où les histoires se rencontrent. Comme une grande peinture. »

Les voix *off* se succèdent et racontent sous plusieurs angles – ceux de l'artiste, de l'historien d'art, de l'activiste – les épisodes marquants du siècle écoulé vu depuis Goma : l'assassinat de Lumumba, l'opération turquoise, l'arrivée de la Monusco, des compagnies minières, des ONG et des premiers smartphones. Une scène montre des enfants en train de ravager à coups de pied des sculptures artisanales en bois, pendant qu'une voix narre l'assassinat de Lumumba en 1961 commandité par la Belgique⁴¹. Figure politique et prophétique, celui-ci incarnait l'espoir pour le pays et mettait en garde ses détracteurs : « Si ce sol congolais absorbe mon sang, [...] les esprits de mes ancêtres vont vous poursuivre partout où vous irez ». Les sculptures disloquées représentent pour l'artiste ce « patrimoine de contrefaçon qu'on nous a laissé quand on nous a pris notre patrimoine original ».

Dans *Mwana Pwo*, l'artiste se joue de notre crédulité avec un long plan séquence hallucinant, montrant une scène de foule pressée autour d'un homme parcouru de transe épileptique. La foule hurle. Des médecins de la Croix-Rouge interviennent par dizaines. Quelques mètres plus loin, l'artiste se fait emporter dans le flux d'exode de centaines de personnes, descendant l'avenue au pas de course avec leurs bagages, portant enfants et brancards. La caméra tourne et montre deux militaires de

la Monusco, debout devant une file de blindés blancs flanqués « UN », bérêts bleus, lunettes de soleil et sourire amusé sur les lèvres en train de filmer les exilés avec leurs smartphones. On sort essoufflés de ce plan séquence marathon, dont on peine à imaginer qu'il puisse être faux, et qui nous donne l'impression d'une ville en proie à une folie permanente.

C'est là que l'artiste s'amuse de nos préjugés et de nos imaginaires de la guerre. Il signale que les images peuvent facilement altérer le jugement. En effet, celles-ci sont captées au cours d'une immense mise en scène, mettant à contribution des milliers de personnes, toutes payées pour prendre part à la simulation. L'opération financée par une ONG servait à mettre la ville en situation d'évacuation en cas d'éruption du volcan Nyiragongo : « Ça n'a pas vraiment fonctionné, et ça rend la scène absurde. » Les images qu'en tire l'artiste sont d'une étrangeté ahurissante : « J'ai filmé ça d'une manière critique. Ce n'est pas une scène de guerre mais ça la reflète, c'est une fictionnalisation de la réalité à laquelle les gens pourraient croire. » L'éloquence du narrateur renchérit sur celle des images. L'artiste réalise un montage astucieux en jouant avec images et texte dans des tableaux allégoriques. Les images n'illustrent pas, c'est la voix qui nous permet de comprendre ce que celles-ci ne peuvent montrer.

En 2017, Mugabo Baritegera s'associe à l'artiste Justin Kasereka pour ouvrir Gomart, la première

galerie d'art de Goma. Artiste peintre formé à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, Justin Kasereka est revenu dans sa ville natale en 2010. « Il y a quelque chose de spécial à Goma, me dit-il au détour d'une conversation. Comme quelque chose qui fait mal mais qu'on n'arrive pas à quitter, parce qu'on a l'impression de pouvoir y faire quelque chose. »

Macchine Daguerra (2020) est une toile imposante de 230 x 200 cm qui représente en son centre une sphère mordorée d'où sortent des balles. Ce globe aux pics menaçants est entouré d'un entrelac de dessins de masques anciens, réalisés en cernes argentés et dorés sur fond noir. Ces visages sans regard imposent leur présence, saturant la toile jusqu'à ses extrémités. L'artiste habitué des portraits, dont ceux de figures marquantes de l'histoire du panafricanisme, choisit de traiter un sentiment, celui de l'impuissance devant l'intimidation d'une force invisible ; non pas celle de la maladie qui fit des ravages dans le monde en 2020, mais celle qui revient sans cesse depuis presque 30 ans au Kivu : la violence. Les causes sont profondes et ses effets sont nombreux. L'analogie s'arrête pourtant là car les soins apportés sont inefficaces : « On soigne les symptômes mais on s'en fiche des causes. C'est à croire qu'on ne veut pas que ça s'arrête, parce que c'est une grosse machine, une machine plus grande que le peuple. »



Because we are in the east of the lake, there has been a diversity of artistic expression, a diversity of ritual and spiritual culture.



which was subdivided into the armed groups and the mining companies.



but now humanitarians rent houses from people who benefit from the minerals, they rent houses in security perimeters.

Mugabo Baritegera, *Mwana Pwo (captures)*,
56min 42sec, 2017

«Une narrative qui vend»

La question de la guerre est omniprésente dans le travail des artistes à Goma. Toutefois, le monde de l'art à l'international préfère interroger les artistes de Kinshasa sur les origines du conflit qui se passe «à l'Est», quitte parfois à accepter d'en faire des résumés grossiers. Ce non-sens peut être imputé au manque d'informations, que cet essai tend à combler.

«C'est vraiment très difficile de ne pas parler de la guerre, mais on ne peut pas se définir que comme victimes. Définir l'Est du Congo comme une zone de guerre c'est un journalisme qui marche. C'est une narrative qui vend, mais c'est faire fi aussi de beaucoup d'autres choses qui se passent, c'est faire fi des personnes qui vivent et qui se redéfinissent au gré des années.» Justin Kasereka souffle puis ajoute : «Mais en tant qu'artiste, on est obligés de parler de ce qui se passe». La veille du jour où je l'interroge sur son travail, un massacre eut lieu au sein de la ville de Goma, en répression d'une manifestation anti-ONU. «Je regarde ce tableau, me dit-il, c'est l'histoire qui se répète, c'est des balles, plus d'une cinquantaine.»

De plus en plus d'ONG sollicitent les artistes pour leurs analyses sensibles de la situation sociopolitique et surtout pour remplir leurs agendas de missions de «sensibilisation». Sur le sujet, Kasereka confie : «C'est une question de qui contrôle la narrative. En tant qu'ONG la façon

la plus efficace pour diffuser un point de vue c'est de travailler avec des artistes de la communauté. Mettre les mots dans la bouche des artistes, ça peut être très simple et efficace.» Et Mugabo Baritegera d'ajouter : «C'est une question complexe, la collaboration entre artistes et ONG. En tant qu'artiste, tu pourrais parfois être amené à critiquer l'ONG, mais si c'est elle qui te finance tu ne peux plus. Ça te désarme. C'est pour ça que c'est important de questionner les alliés, la nature des relations [...]. Quand on fait de l'art ici à Goma, il faut être conscient que c'est un contexte sensible et politique.»

Pour les deux artistes, être engagés dans le contexte actuel est compliqué. Cela suppose de lutter pour conserver son indépendance face à la pression de ceux qui «mangent à la mangeoire de la politique» et de ne jamais céder à la facilité dans la forme car selon Mugabo Baritegera, «l'idée même de représentation devient une forme de combat pour nous.»

Genocost, l'art de montrer l'intolérable

Le 2 août 2023, jour de commémoration pour les victimes de la guerre au Kivu, les regards se tournent sur le rond-point BDEGL de Goma où d'immenses tirages photographiques de corps sans vie sont exposés. Plus ou moins pixélisées, ces images témoignent des atrocités de la guerre. Les passants, adultes comme enfants, s'arrêtent, regardent, puis conti-

nuent leurs chemins. Outre l'horreur des images et les marques profondes qu'elles infligent à une population déjà consciente de ces réalités, cette « exposition » mise en place par le Gouvernorat pose la question de l'instrumentalisation des images de guerre.

Souvent prises par des rebelles ayant eux-mêmes commis ces crimes, elles servent à terroriser les populations pour prendre possession de leurs terres. Réaliser une exposition avec ces mêmes images dans un contexte de mémoire, c'est user des mêmes armes que les rebelles selon Justin Kasereka : « L'intention de cette exposition est bonne, quant à la forme, c'est du premier degré. C'est reproduire la même violence. [...] Il faudrait étudier comment les communautés ici lisent les images, et quels sont les blocages dans leurs décodages. Ça permettrait de savoir comment les coder. On sait que devant une image atroce, le cerveau bloque. Avec une image "imagée", le cerveau entre en dialogue, il cherche le sens. »

La peur « cristallise », alors comment dénoncer la guerre sans la montrer ? La solution, pour Mugabo Baritegera, réside dans le fait de « transcender » ces représentations pour continuer à analyser l'absurdité de la réalité, de détourner la forme pour qu'elle suscite des interrogations et de soigner les images qu'on va livrer au monde. Les artistes doivent transcender la guerre pour pouvoir la montrer. Leur responsabilité est

toute autre que celle des reporters, nombreux au Kivu.

Questionner les alliés et se représenter

Mugabo Baritegera a été suivi avec la journaliste Ley Uwera et la réalisatrice Bernadette Vivuya, dans *Stop Filming Us* de Joris Postema en 2020. Le film interroge les stéréotypes et inconscients coloniaux qui façonnent souvent les représentations de la RDC dans les reportages occidentaux, à travers les réflexions de ces trois professionnels de l'image que le réalisateur accompagne dans leurs activités à travers la ville.

Mugabo Baritegera m'en parle en ces termes : « *Stop Filming Us* est né quand on lui a dit qu'on réalise nous-mêmes des films parce qu'on est fatigués d'être filmés par des gens qui véhiculent des clichés. Tout le monde peut filmer, mais les récits *highlight* sont toujours ceux qui mettent le sujet dans le positionnement de victime, ce "cinéma calebasse" qu'on ne veut plus. Postema dans son film, voulait montrer les alternatives ; comment nous, trois artistes, pouvons faire des choses que le système n'arrive pas à nous prendre. Montrer que faire de l'art c'est une forme de résilience. » La projection a suscité d'importants débats sur le bien-fondé du message du film, tourné par un réalisateur néerlandais avec un budget alloué. Au centre Yolé!Africa, ces discussions ont poussé Bernadette Vivuya et Kagoma Twahirwa à raconter une

autre histoire à partir des images de Joris Postema. De ce processus inédit est issu *Stop filming Us But Listen* qui selon les mots de la réalisatrice « reflète mieux leur point de vue et rend justice à leurs propres expériences. »

Yolé!Africa, lieu d'art et de réflexion important sur l'image à Goma, a formé de nombreux cinéastes ces vingt dernières années en poussant à l'expérimentation de formes filmiques. Initié par le cinéaste Petna Ndaliko Katondolo qui organise de récurrentes sessions de formations en réalisation, écriture de scénarii et montage vidéo, Yolé!Africa est devenu un pôle important dédié au cinéma. Dans un entretien, l'artiste Primo Mauridi me dit : « A Yolé! on travaille aussi sur la décomposition du regard colonial et le recodage esthétique avec une philosophie de l'Afrofuturisme. [...] Notre région est une région instable qui a connu beaucoup d'atrocités, on doit donc réimaginer l'aspect esthétique des productions artistiques dans l'Est du pays. »

L'artiste Primo Mauridi se revendique de l'école de Yolé!. Né à Goma, il est très impliqué dans les activités associatives et militantes de la ville. En tant que photographe et réalisateur, il pose un regard subtil sur son environnement et traite, souvent en noir et blanc, des contrastes de sa société et de la profondeur de ses traditions.

La force mystique des laves

Son court-métrage *Mawe* et la série photographique du même nom rendent compte d'une recherche qu'il a effectuée autour des mythologies ancestrales du Nord de Goma et qui font écho à un événement marquant de l'histoire récente de la région : l'éruption du volcan Nyiragongo de 2021. *Mawe*, qui signifie en swahili « Roche », met en scène deux divinités. « Grâce à un rituel de réveil, écrit-il, Nyabinghi, déesse de l'abondance, s'élève du souffle de Lyangombe Mazuku. Elle doit guérir Goma de la destruction et rétablir l'équilibre écologique. Elle ratisse les rues de Goma et assiste à la désolation causée par l'arrogance industrielle qui a profané la terre, invoquant la fureur de Lyangombe, l'esprit de discipline qui corrige tous les torts. Lyangombe crache du feu et du *Mahindule* (lave) pour avertir les gens de leur transgression du *Buhuma*⁴² ». *Buhuma* est une philosophie qui s'apparente à *Ubuntu*, qui affirme que « nous existons parce que les autres existent⁴³ ». Elle vise une harmonie entre les êtres vivants et repose sur la cohabitation respectueuse des espèces. La mythologie dont elle est issue disparaît peu à peu, diabolisée par les religions devenues majoritaires. « C'est une mythologie qui existait dans les temps anciens. Des personnes âgées avec qui j'ai parlé au cours de mes recherches m'ont parlé des pratiques rituelles autour du volcan. Ça a existé jusqu'à aujourd'hui. »

L'artiste évoque le conflit entre les communautés Bakumu et Nande, qui a explosé à Buhene, quartier situé au pied du volcan. « Les communautés se battaient entre elles. Cela a provoqué la colère de Lyangombe, divinité du châtimement. Pendant l'éruption, la lave s'est déversée seulement sur le quartier où il y avait le problème. Et ces personnes se sont retrouvées à fuir ensemble⁴⁴ ». Ce jour-là, en mai 2021, alors que la ville fuyait l'éruption, l'artiste a rejoint le volcan pour se rendre au plus près de la source de la lave, au pied de la montagne furieuse.

La roche volcanique est connue pour sa fertilité, d'où le pouvoir de la déesse de l'abondance. « C'est important pour moi de parler d'écologie. [...] C'est une politique de représentation, nos œuvres peuvent permettre d'éveiller les esprits critiques chez les gens qui vont les voir, et de se questionner sur les pratiques qui menacent nos écosystèmes. »

Une fois extraits, ils retournent à la terre

Lorsqu'on parle des métaux tirés de la terre, on omet trop souvent de parler de l'impossibilité de les recycler. Et pourtant, Françoise Vergès l'explique : « [...] les trois quarts des ressources annuelles utilisées par les économies industrielles retournent dans l'environnement en l'espace d'un an sous forme de déchets⁴⁵ ». Les « mines urbaines » formées par l'accumulation des déchets

électroniques sont rarement exploitées bien qu'elles renferment une concentration en métaux⁴⁶ plus élevée que dans les plus généreux des gisements.

Precy Numbi est un artiste activiste dont les performances parlent des mutations résistantes face au capitalocène. Diplômé de l'Académie des beaux-arts de Kinshasa, il a travaillé plusieurs années à Goma où il a développé le concept du costume « Robot-sapiens Kimbalambala » [véhicule usé]. Precy Numbi se joue de la représentation du robot comme symbole prométhéen du progrès technologique, des biotechnologies qui nous sauveront des catastrophes climatiques. Non sans ironie, ses Kimbalambalas ou « éco-héros » sont conçus à partir des déchets massifs de la surconsommation électronique, automobiles ou électroménagers, venus finir leur vie sur les sols congolais après avoir vécu leur périple occidental. Lorsqu'il déambule, le Robot Kimbalambala impressionne. Il est imposant mais fatigué comme le monde qui l'a vu naître. « Le robot ne comprend plus les commandes, il peut tout dire, tout faire et malgré ça il reste en vie. Le système de l'opresseur c'est le même. Les artistes sont comme l'armée, ils prennent leur liberté. A la différence que les artistes ne tuent pas. »

Les artistes ont un rôle à jouer dans les décisions que les sociétés prennent pour elles-mêmes. Les urgences qui nous font face ne laissent plus la place aux œuvres

apolitiques. Il y a cinq ans, Precy Numbi m'a dit une phrase qui, à elle seule, résume ces écrits : « Lorsque tu fais une performance devant un militaire qui te vise avec son arme, tu comprends la force que l'art peut avoir pour le changement d'un pays. »

Marynet J est doctorante en arts au Centre Norbert Elias, en CIFRE avec l'association Solidarité Laïque. Elle est également critique d'art, commissaire d'expositions, et membre co-fondatrice du collectif Eaux Fortes (@eauxfortes.collectif). Sa recherche de doctorat, qu'elle signe sous le nom M. Jeannerod, porte sur les travaux d'artistes et collectifs qui dénoncent les conséquences sociales et environnementales de l'extractivisme des ressources sur le continent africain. Depuis Dakar où elle vit, elle publie des articles et des essais pour des catalogues et des revues (*Carnets de la création*, *Kinshasa Chroniques*, *The Sole Adventurer*, *Multitudes*, *Revue Hermès*, *INAthèque*, *RadaR essai-critique*). En tant qu'éditrice, elle a travaillé pour *The Art Momentum* et *IAM Magazine*, revues spécialisées sur les scènes engagées du continent africain. Pour Eaux Fortes, collectif artistique pluridisciplinaire écoféministe et décolonial, elle a été co-commissaire aux côtés de l'artiste-chercheuse Cléopée R. F. Moser de plusieurs expositions qui cherchent à mettre en pratique des méthodes de curation non-extractives et qui défendent une dimension sensible et contextualisée des œuvres, en proposant aux visiteur-ice-s des scénographies immersives ; les expositions *Maison de Force* à Strasbourg (2020), *Born Again, Raised By You* à Clichy et *Taxalé* à Dakar (2022). En 2024, elle est invitée par Salimata Diop, directrice artistique de la Biennale de Dakar 2024, à rejoindre les commissaires d'exposition associées pour cette édition, avec Dr. Kara Blackmore et Cindy Olohou.



Primo Mauridi, *Mawe (capture)*,
12min 20sec, 2022

1. J'utiliserai ici le terme «Katanga» pour désigner l'ensemble des provinces du Haut-Katanga, du Tanganyika, du Haut-Lomami et du Lualaba, et celui de «Kivu» pour Nord-Kivu, le Sud-Kivu et le Maniema.
2. Mbembe, Achille. «Le monde zéro, matière et machine», *Sammy Baloji: mémoire / Kolwezi*, Bruxelles: Stichting Kunstboek, 2014, p. 73-79
3. Les cités minières étaient organisées en quartiers appelés «ville européenne» pour les Blancs ainsi «protégés» de la «cité indigène» des Congolais par une «zone neutre». Boonen, Sofie. «Une Ville construite par des «gens d'ailleurs». Développements urbains à Elisabethville, Congo belge (actuellement Lubumbashi, RDC)», *ABE Journal* [En ligne], 2019, p. 14-15
4. Le sujet central de documenta 15, dirigée par le collectif indonésien ruangrupa, portait sur l'idée du *Lumbung*, une grange à riz symbole d'une gestion commune et de redistribution équitable des ressources.
5. Waza, *From Being curated to becoming Kirata*, 2022
6. De Hemptinne, Mgr J. «Les «mangeurs de cuivre» du Katanga», *Congo*, tome 1, n° 3, Bruxelles: de Jonghe, 1926, p. 382
7. *Ibid.*, p. 391
8. Bibatanko, «Shimoko», *Mémorial de Mumbunda*, Lubumbashi: Picha, 2022
9. Travail forcé, mains coupées, grèves des ouvriers réprimées dans le sang.
10. Barthe, Christine. «Sammy Baloji», *Critique d'art*, n° 54, printemps-été 2020, p. 98-101
11. Arndt, Lotte. «From the Congolese mines to a Belgian Museum, and back. Postcolonial connections of invisible global value chain», *Hunting & collecting*, Paris: Galerie Imane Farès; Ostende: Mu.ZEE, 2016
12. Du minerai de malachite est extrait le cuivre et le cobalt, tandis que du minerai de cassitérite est extrait l'étain et parfois le tantalé.
13. Traduit par l'autrice. Hadassa Ngamba, Duende Art Projects, 2023
14. 12 septembre 1876, Conférence géographique de Bruxelles
15. Traduit par l'autrice. Hadassa Ngamba, Duende Art Projects, 2023
16. Le professeur Célestin Banza a remarqué une concentration très élevée de cobalt et d'uranium dans les urines et dans le sang des habitants. Les poussières atmosphériques chargées en cobalt et les fumées de dioxyde de soufre provoquent des pneumoconioses, des cancers et de nombreuses malformations congénitales. Les Palabres de la Biennale de Lubumbashi, *Metal Residues and their Impact on the Population's Health with professor Célestin Banza and professor Lubaba Nkulu, moderated by Alexandre Mulongo Finkelstein*, 15 octobre 2022.
17. *ToxiCity*, 7^e édition de la Biennale de Lubumbashi, 6 octobre-6 novembre 2022. Collectif curatorial: Sammy Baloji, Jean Katambayi Mukendi, Jean-Sylvain Tshilumba Mukendi, Alexandre Mulongo Finkelstein, Gabriele Salmi, Rosa Spaliviero, Aude Tournaye
18. De Boeck, Filip, Collectif Picha. «Toxicité: présentation de la Biennale de Lubumbashi 2022», *Trouble dans les collections* [Les survivances toxiques des collections coloniales], n° 2, 2021 [revue en ligne]
19. Initié par Enough Room for Space (Bruxelles) et Picha (Lubumbashi).
20. Au Tanganyika, à mi-chemin entre Lubumbashi et Goma.
21. Pour les besoins en batterie de stockage électrique pour les véhicules électriques et les énergies dites renouvelables, la demande va être multipliée par plus de 40 d'ici à 2040, selon l'Agence Internationale de l'Energie.
22. Arndt, Lotte. Gueye, Oulimata. «On-Trade-Off: Countering Extractivism by Transnational Artist's Collaborations», *Commodity Frontiers*, n° 1, p. 32-42, 2020
23. *Ibid.* Traduit par l'autrice. [«By developing On-Trade-Off as a permanent dialogue between artists living and working closely connected to the sites of extractive mining, and group members confronted in their direct environment rather to the seducing surfaces of the electronic end products, the project systematically connects the extremities of the world spanning value chains that oftentimes are dissociated.»]
24. Les propos des artistes repris dans cet essai ont été recueillis dans le cadre de mes déplacements à Lubumbashi et Goma entre octobre 2022 et août 2023.
25. SystExt. *Controverses minières: pour en finir avec certaines contrevérités sur la mine et les filières minérales*, vol. 1, 2021

26. La teneur moyenne de cuivre dans les gisements exploités se trouve entre 0,3 à 2 %, entre 0,5 à 2,5 % pour le cobalt et entre 0,05 à 0,15 % pour le lithium.
www.leelementarium.fr

27. L'association SystExt (Systèmes Extractifs et Environnements) rappelle que « [l']industrie minière est le plus gros générateur de déchets solides, liquides et gazeux parmi tous les autres secteurs industriels », *ibid.*

28. Les Palabres de la Biennale de Lubumbashi, *Metal Residues and their Impact on the Population's Health with professor Célestin Banza and professor Lubaba Nkulu, moderated by Alexandre Mulongo Finkelstein*, 15 octobre 2022

29. Moore, Jason W. « Endless Accumulation, Endless (Unpaid) Work? », *The Occupied Times*, 29 avril 2015

30. Vergès, Françoise. « Racial Capitalocene. Is the Anthropocene racial? », *Futures of Black radicalism: Verso Books*, 2017. Sous la dir. de Johnson, Gaye Theresa, & Lubin, Alex

31. *Ibid.*

32. Wandimoyi, Alain. « A Goma, des acteurs étatiques et non-étatiques réfléchissent aux causes profondes des conflits armés dans les sites miniers », *www.monusco.unmissions.org*, le 27 juillet 2023

33. Bihoux, Philippe, De Guillebon, Benoît. *Quel Futur pour les métaux?: raréfaction des métaux: un nouveau défi pour la société*. Les Ulis: EDP Sciences, 2010, p. 194

34. *Ibid.*, p. 195

35. Le premier pays producteur de tantale est la République Démocratique du Congo, suivi du Brésil, du Rwanda, de la Chine et du Nigéria. *Données World Mining Data*, 2023.

36. Le mouvement du 23 mars, également appelé M23, est un groupe armé important au Nord-Kivu.

37. Bihoux, Philippe, De Guillebon, Benoît. *op. cit.*, p. 195

38. Le Lay, Maëline. « "L'Art est mon arme": Slam et activisme politique à Goma, Nord-Kivu, RD Congo, *Multitudes*, n° 87, été 2022, p. 107-115

39. « RDC – Ne laissez pas la violence triompher; libérez la parole! », *Amnesty.org*, 2017

40. Du nom de Luc Nkulula, activiste et figure phare de la Lucha, décédé dans l'incendie de sa maison en 2018.

41. En complicité avec les Etats-Unis et la RDC. De Witte, Ludo. *L'Assassinat de Lumumba*. Paris; Karthala Editions, 2000.

42. Mauridi, Primo. *Mawe*, 2022

43. Entretien avec Primo J. Mauridi recueilli par Marynet J. à Goma (RDC), août 2023.

44. *Ibid.*

45. Vergès, Françoise. *op. cit.*

46. Micheaux, Helen. *Responsabiliser pour transformer: des déchets aux mines urbaines*, Paris: Presses des Mines, 2019



**Sammy Baloji, *Untitled 18*,
Série « Mémoire », 2006.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste**



Pamela Tulizo, Série *Matrice*, 2022

Marynet J.

**We'll Stop
When the Earth
Starts Roaring.
The East DRC
artists
confronting
the social and
environmental
crises caused
by extraction**

In the Democratic Republic of Congo [DRC], two regions are at the heart of international technological speculation: Katanga and Kivu.¹ These two provinces have diverse cultures, histories and infrastructures, but they are also the country's largest reserves of copper, cobalt, lithium and tantalum, which high-tech industries depend on for the production of batteries, circuits, capacitors and superalloys. Over the past century, innovations have multiplied and an extractivist ideology of development has taken hold, based on the over-exploitation of natural resources and land-grabbing. Artists from these provinces keep a critical eye trained on a dynamic that is predatory to humans and the environment alike. But to observe is one thing, to document is quite another. This sector is so strategic that it operates in secret, guarded by armed men. How should it be represented? What discourse register should be used? How to overcome miserabilism, the colonial subconscious and fantasies of progress? What should be shown, and what should remain hidden?

A Tumultuous Earth

The title of this essay was inspired by seeing the cracks that run through the walls of concrete dwellings in Kolwezi. They attest to the strength of the underground explosions occurring in nearby mines. Winding at our feet and climbing onto facades, the cracks symbolise the scars left by the “ant men, termite men, men red from laterite”, who, in the words of Achille Mbembe, “dive down into the deadly

tunnels and, in a gesture of self-entombment, become one, in body and colour, with the sepulchres from which they extract ore.”² When a gallery collapses, however many diggers have been buried under rubble and digested by the earth, the gallery must be filled back in and digging resume. Katanga earth is so rich in copper and cobalt that it is impossible to slow down.

In Kivu, the ground is rumbling for other reasons. The city of Goma is located in an active volcanic area, and the magma, silent but ever-present, threatens its residents with total destruction. To the West of the city, where the ground cooled aeons ago, the faults in this area of the Great Rift Valley are full of tantalum, a strategic metal coveted the world over. Control of the soil and subsoil in Kivu is one of the key stakes in a war that has been raging for more than twenty years.

Katanga and Kivu are but two examples of the dance of death that unfolds whenever humans enter the bowels of the earth and treat them as their property. The title of this essay also echoes the slogans used by climate activists who consider that the earth's expressions, its tremors and surges, are wake-up calls signalling our prideful and predatory attitude. When the earth rises up, it hungrily sweeps over everything, regardless of the riches it may enclose.

What can artists teach us in this context? In a seemingly solution-less situation, they can remind us that everything is a question of representation and imagination, fields they have particular power over.

Katanga: an Eden of Copper and Cobalt

Art history in Katanga is linked to its colonial mining past and its contemporary extractive policies. Lubumbashi, the province's capital, was shaped by the Belgian colonial industry's ambition to turn it into the ideal company town, an Eden of copper and cobalt. In 1906, the Union Minière du Haut-Katanga (UMHK), a Belgian mining company, created a network of production centres in Lubumbashi, Kipushi, Likasi, Kambove and Kolwezi, covering all of Katanga's territory. In 1967, when the UMHK passed from Belgian hands to Mobutu's, it was renamed Gécamines, becoming Zaire's national pride. Built on a paternalistic vision and a segregationist logic,³ Gécamines started integrating art and culture to its strategy very early on, in order to offer entertainment to its workers within a well-defined framework. The company prospered until its decline in 1990. Since then, the region has attracted the interest of transnational firms that benefit from a mining code that is very permissive in the areas of worker protection and the dumping of toxic waste.

In 1993, the Vicanos Club was created in Lubumbashi, bringing together numerous cultural agents, including Sammy Baloji, Patrick Mudekereza, Gulda El Magambo, Douglas Masamuna Nt, and Teshim. In 2010, the Vicanos Club founded two contemporary art centres, Waza and Picha, which have since become touchstones on the international art scene. Both organisations, which bring

together artists and scholars, strive to advance research on regional heritage in artistic contexts, producing knowledge on ancestral cultural heritage while positioning themselves at the forefront of major international art events. Katanga has much to teach us about the responsibility of colonialism in social and territorial inequalities, and both art centres contribute to the study of power asymmetries throughout history.

The Emerald Ore Turns Into a Dazzling Liquid

In 2022, the Waza Art Centre took part in documenta 15,⁴ presenting a research initiated several years prior which attempts to develop non-extractivist curatorial methods. The project's title, *Kirata*, is a word used to describe a person whose critical writings and sound advice are called upon to develop artistic projects. "A *Kirata* is rooted in the very context of creation",⁵ and who is therefore different from Western curators visiting Congo. To decolonise artistic practice, one must decolonise its vocabulary. Waza introduced a concept that was missing in the art world: a person whose situated knowledge—be it academic or not—is significant for the empirical understanding of a context.

The project featured the film *Walembe: The Story of the Lwanzo Iwa Mikuba* by artist Prodigé Makonga, which shows the ancestral casting process of copper crosses known as *Mukuba* or *Handa*. The casting of these Katangese cross-shaped ingots emphasises how important it is to

perpetuate techniques born at a time when mineral extraction respected the environment and was not synonymous with predation. Traditionally, the gathering of malachite is carried out at a specific time of year and is structured by rituals. The *Nganga*, a Basanga spiritual healer, invokes the mine's *Bakishi* spirits so that it will not collapse and to "hasten the meeting with the vein". He sings: "You preceded us / It is you who opened the mountain's entrails for your children / Please grant us the discovery of treasure."⁶ Malachite is smelted in blast furnaces made from termite mounds, until the "moment when the beautiful emerald ore turns into a dazzling liquid"—a sacred transformation of natural elements made possible by the "spirits of the mountain called forth by the old chief... They touch the stone and extract its precious liquid, the copper water, the *Meme a Mukuba*."⁷

In Lubumbashi, the Gécamines smokestack and slag heap—a mountain of scoria produced by the industrial smelting of malachite—have replaced the termite-mound furnaces. One often hears older folk speaking with pride of the chimney that produced suffocating smoke. The playwright Bibatanko, "daughter of the Gécamines", wrote: "On awakening, no doubt, Sulphur smell, Grey dust on the window sills... Swirling smoke rising in the blue sky. The symbol of a society on the move, of spectacular production and a peaceful people."⁸ This nostalgia for the golden years of the Gécamines tends to obscure the fact that

the Belgian administration used cruel methods of subjection.⁹

Inventoried and Colonised Bodies

Delving into the photographic archives of the Gécamines in 2003, Sammy Baloji, the founder of the Picha art centre, uncovered painful historical episodes. The archives, in their inflexible black and white, show scenes where colonised bodies are arranged and inventoried by men in white hats. Baloji counterbalances these politically charged images with contemporary shots of the ruined Gécamines plant. The series of photographic collages, entitled *Mémoire*, revives brutal memories for his fellow citizens. In Baloji's own words: "My work, it just so happens, consists in borrowing the process of erasure and re-establishing undone connections. It is situated as much in the dissection of the layers of oblivion and in an interest in the methodology of disappearance as in the re-establishment of links."¹⁰

In his practice as an artist-researcher, he explores the history of the DRC through installations, in which he combines photography, video and sound environments by merging periods and points of view on topical issues. His work has contributed to the emergence of a critique of extractivism in the field of social sciences, through a postcolonial analysis of the appropriation of natural resources—a dynamic that is similar to the theft of cultural property.¹¹ Struggles for social and environmental justice unite with efforts for the restitution of ill-gotten gains and

the valorisation of traditional cultures. Baloji's transversal reflection on the world's division and its inequalities is at the heart of his work at the Picha art centre, which has encouraged a generation of artists to become to initiate investigations of past and present events.

Locating Resources

Hadassa Ngamba is a Lubumbashi painter who explores cartography as a scientific tool that freezes territories in order to make them productive. On raw cotton canvases, she paints with pigments derived from malachite (luminous green) and cassiterite (metallic grey) powder,¹² as well as with coffee, chalk and other natural pigments. They permeate her works as they do the Congolese territory. Ngamba describes these materials as being "often imbued with meaning and symbolism of the organization of strategic and social places."¹³ By choosing to use them, thus making them visible, she points to how their ubiquity as resource is proportionate to their invisibilisation within the Congolese landscape—after their extraction, they are immediately exported.

In a series entitled *Cerveau*, the distribution of colour on a grid is reminiscent of the arbitrary carving up of colonised territories, based on topographic data rather than on ethnic and cultural realities. The maps devised by the first explorers and missionaries were used to locate natural resources from 1876¹⁴ onward and to implement their industrialisation: oil palms, rubber plants, gemstones,

metal, and so on. "[T]he map of my country was drawn with the intention of serving an industry, to produce goods that were almost entirely for export. To this day, maps are drawn and roads built for the purpose of dispossessing local people and generating wealth and power that fuels neo-colonialism."¹⁵

In *Perspectives 4*, circled dots evoke the cells that make up the organic body of a city teeming with people. The alveoli resemble the cavities that are ubiquitous in Katangese towns: the openings of artisanal mines, visible on satellite images as dark circles that are slowly gaining on whole neighbourhoods, like the Kasulo district in Kolwezi, which used to be inhabited but is now surrounded by tall fences. Located in city centres, the cobalt operation areas emit great quantities of toxic dust,¹⁶ which are as carcinogenic as the tumours taking control of the city's body. This is the "toxicity" tackled by the Lubumbashi Biennale.¹⁷

Searching Through the Entrails, Finding the Poison

The Lubumbashi Biennale was created in 2008 by the Vicanos Club, which by then had been renamed Picha. It has established itself as a renowned biennale with ambitious exhibitions structured around *in situ* works and encouraging collaborations between artists and researchers. Created before the Kinshasa Biennales, it is the oldest contemporary biennale in the DRC. It aims to attract residents by dealing with local issues.

The curatorial focus of the 2022 and 2024 Biennales is toxicity.

The toxicity of the DRC's extractive economy is considered by the curators as "the remnants of imperialist and capitalist destructions" that accompanied industrialisation, particularly through toxic mining waste that has contaminated acres of land and has poisoned the area's living organisms. Seen as the consequence of modernisation, toxicity is addressed through "toxic circuits" that consider populations as superfluous and expendable "in the processes of subjugation, exploitation, and extraction." The ecological and human consequences of this outlook make the DRC "an integral part of African and global Anthropocenic narratives."¹⁸

Grey Matter, Green Matter

The collective project *On-Trade-Off*,¹⁹ which was exhibited during the Biennale, brought together a dozen artists from the DRC, Europe and Australia around the subject of lithium. The raw material is a burning issue in the Manono region,²⁰ where one of the world's richest deposits has been discovered. This would make the DRC one of the largest lithium producers, in a context where demand has become critical, following the West's transition to so-called renewable energy.²¹

The artists of *On-Trade-Off* have focused on various aspects of this complex situation, which researchers Oulimata Gueye and Lotte Arndt listed in an article where they examine what the collective, with its "multi-situated geography",²² defends. "By developing *On-Trade-Off* as a permanent dialogue between artists living and working

closely connected to the sites of extractive mining, and group members confronted in their direct environment rather to the seducing surfaces of the electronic end products, the project systematically connects the extremities of the world spanning value chains that oftentimes are dissociated."²³

Multidisciplinary Lubumbashi-based artist Jean Katambayi told me about the birth of the collective: "In our speculation, we focused our grey matter on green matter. Can ecological matters really be ecological? This discussion led to building a life-sized model of a Tesla."²⁴ The model in question is a life-sized copper-wire sculpture of a Model 3 Tesla. The heavy sculpture highlights the quantity of metal used to build the vehicle's motor: 80 kg of copper, 11 kg of cobalt and 7 kg of lithium.²⁵ Given the content ratio, the quantity of mining waste, in the form of acid sludge, is considerable.²⁶ Land pollution is not counted as CO₂ emissions and has been accumulating for decades to general indifference.²⁷ For its first exhibition in Lubumbashi in 2019, the collective created a performance called *Charging Tesla Crash, A Speculation*, where it transformed the sculpture into a "Tesla Coil". By sending high-frequency alternating current into the sculpture, electric arcs started running through it. "We wanted to create an Oxydant Accident with the Occident", Katambayi explains. The race towards green growth results in a crash.

Diving into Acid Sludge

For *On-Trade-Off*, photographer Pamela Tulizo, who is based in Goma (Kivu), chose to focus on the lives of the women who wash ore in Manono, and whose days are spent sloughing through the chest-deep acid sludge. Her photographic series *Matrice* is the result of this research. Talking with the women, Tulizo realised that the race for strategic minerals was also waging and winning a battle over their very lives. Most of them suffer from serious gynaecological problems, sometimes to the point where they have to, in their own words, “remove their matrixes.” Washing ore leaks uranium salts and other radioactive by-products into the water.²⁸ In addition to the “leaching” technique practised by the industry, which involves adding large quantities of sulphuric acid to the ore in order to separate it from the sterile rock, these highly polluting discharges are turning soils, rivers and bodies into arid deserts.

The series of photographic collages shows the mud-covered workers driving a Tesla or making a call with the latest iPhone: “Photomontage allows me to bring these two parallel realities closer.” The phantasmagorical situations emphasise the imbalance of a context where the “cheap labour”²⁹ that processes raw materials has no access to the end products and has no leverage for demands relating to their wages, security and healthcare. Françoise Vergès has termed this global capitalist system the “racial capitalocene.”³⁰ It is based on

a long process of dividing the world into “different levels of racialized environments” by colonial empires and the slave trade, which are still prevalent in the post-colonial era: “Capitalism relied for growth on an endless access to nature as excess, as a “bounty of extra-human biological systems and geological distribution: plants, silver, gold, iron, coal.”³¹ In *Matrice*, news headlines selected by Pamela Tulizo saturate the space surrounding the women’s portraits, a geopolitical background noise in which they are mere pawns.

The situation in Manono, which Pamela Tulizo focuses on in her work, is similar to the situation in Kivu, where she lives. In 2021, she opened the Tulizo Elle Space in Goma, a safe space for Goma female artists, where they can show their work and organise training courses. The latest exhibition was *Ambulant*, showing work by young photographer Joyce Kipunga. Pamela Tulizo’s aim is to “decolonise the way in which female artists are seen in the Congolese and African communities.”

She pays close attention to the experiences of fellow female artists, in order to find solutions to the infantilization of women. Their voices are often confiscated by people trying to “advocate for them”—a process that occurs when NGOs fund programmes that affect women without even consulting with them, for example. “There aren’t enough places where women can think ‘I’m safe’, ‘I don’t have to give anything back’ or ‘I don’t have to bow my head’”, says Tulizo.

Kivu: A Moral Embargo on Tantalum

In the volcanic landscape of the Kivu Province, fertile land surrounds great lakes. The rich earth is both the blessing and the bane of the region. Armed groups use violence to control the populations of Virunga Park and the Beni, Masisi, and Walikale regions,³² where the “three Ts” (tungsten, tin and tantalum) are found in abundance. Tantalum is considered a strategic metal, as it is crucial for the production of capacitors for advanced communications and IT technologies.³³ It is also used as an additive in the superalloys that are essential for aeronautics and bomb guidance systems. Tantalum is often associated with niobium, also known as columbium, hence the name coltan. The coltan rush began in 2000, when a global shortage caused prices to soar.³⁴ This is when the Second Congo War, which is still being fought in Kivu, began. The pressure of the demand for tantalum—which is non-existent in Western soil—has turned the DRC³⁵ into a battlefield. Armed groups, including the M23,³⁶ terrorise the area in order to extract the ore, and maintain control of the Rutshuru region that borders Uganda and Rwanda to facilitate its exfiltration. Stuck between the mining areas to the West and the border zone to the North, the town of Goma has been under siege since July 2022.

UN reports on the illegal exploitation of the DRC's mining resources, documentary films and the Nobel Peace Prize awarded to Denis Mukwege in 2018 have all

contributed to media coverage of the conflicts, creating a “moral embargo”³⁷ on Congolese ore. However, the demand for tantalum is exponential and the stakes for the West are so high that the “embargo” has not in fact slowed importation. To avoid being seen as importing “blood ore”, the major tantalum refiners refuse to buy coltan from the DRC, which indirectly encourages the armed groups in North Kivu to smuggle it out of the country. In other words, to dissociate coltan from its bloody origins in fact requires more bloodshed. This vicious circle has fueled the war for some twenty years.

In Goma, its effects are visible in refugee camps, the poverty of displaced populations and frequent reports of massacres in nearby areas. Therein lies the city's ambiguity. Although it is under threat, Goma is prosperous, thanks to economic help from NGOs. It is gradually being urbanised, the lakefront is being privatised and young humanitarian aid workers live in luxury villas. The gentrification of Goma has only increased since 2018, prompting some commentators to criticise the “war economy”.

But civil society and young people do not remain passive and are speaking up against injustices. *Lucha* [short for *Lutte pour le changement*—struggle for change] is a citizens' movement campaigning for social justice whose non-violent demonstrations and actions raise awareness on rights and access to minimum services. Despite being regularly arrested, *Lucha* activists

persevere and demand politicians face their responsibilities. Ever since its creation in 2012, Lucha has inspired thousands of young people across the continent. Most of its active members practice slam poetry with the “Goma Slam Sessions” collective,³⁸ adding the art of the spoken word to the organisation’s modes of expression.

Surviving by Mutating

Mugabo Baritegera is a major figure of activist art in Goma. A photographer and filmmaker, he founded the Ndoto Art et activisme Art centre in 2014. Known for his political positions, he was imprisoned in 2017 with the performance artist from Kinshasa Precy Numbi and two other artists, Taylor Kasolele and Benito Mupenzi,³⁹ for having staged a protest performance in the streets, in response to a massacre in Beni.

His 2017 film, *Mwana Pwo*, which was kept secret for political reasons, was awarded the Luc Nkulula prize for activists by Lucha.⁴⁰ A frantic 56-minute perambulation, subtitled “The Ghetto Version of the History of Kongo”, the movie is a series of sequence shots of the streets of Goma, blending everyday situations (markets and peddlers) with performances in the street that aim to disrupt reality in order to intensify its political impact. Baritegera says of his use of sequence shots: “Letting the camera roll is letting subjectivity travel through spaces exposed to a certain political reality, where narratives meet. Like a gigantic painting.”

Various voice-overs follow each other, describing from different viewpoints—the artist, the art historian, the activist—the key events of the past century, seen from the standpoint of Goma: the assassination of Lumumba, Operation Turquoise, the arrival of the United Nations Organization Stabilization Mission (Monusco), mining companies, NGOs and the first smartphones. One scene features children kicking down and trampling traditional wooden sculptures, while the voice over recounts the Belgian-orchestrated assassination of Lumumba in 1961.⁴¹ A political and prophetic figure, Lumumba embodied hope for the country. He warned his critics: “If this Congolese soil absorbs my blood, ... the spirits of my ancestors will chase you wherever you go.” For Baritegera, the wrecked sculptures represent the “counterfeit heritage we were left with when our original heritage was stolen from us.”

In *Mwana Pwo*, he exploits the viewers’ credulity with a staggering long shot in which a crowd flocks around a man in an epileptic trance. The crowd screams. Dozens of Red Cross doctors rush in to help. A few metres away, Baritegera is caught up in the flight of hundreds of people rushing down an avenue and carrying their luggage, their children, and stretchers. The camera pans round to show two Monusco soldiers standing in front of a line of white UN armoured vehicles, wearing blue berets, sunglasses and amused smiles. They are filming the exiles with their smartphones. The marathon sequence,

which depicts a city in the grip of perpetual insanity, leaves viewers gasping for breath. It is difficult to imagine that it could be anything but true.

But this is where Baritegera plays on the viewers' prejudice and the vision of war in popular imagination, signalling how images can alter one's judgement. In fact, the whole sequence was staged and involved thousands of people who were all paid to take part in the simulation. The operation was financed by an NGO in order to practice evacuating the city in the event of the Nyiragongo volcano erupting: "It didn't really work, and that's what made the scene absurd." The images captured by the artist are amazingly bizarre: "I filmed it all from a critical viewpoint. It's not a war scene but it echoes war. It's a fictionalisation of reality that people might believe." The narrator's eloquence accentuates the images. The clever editing plays with text and images, creating allegorical scenes. The images illustrate nothing, only the voice over allows viewers to understand what frames cannot show.

In 2017, Mugabo Baritegera joined forces with Justin Kasereka to open Gomart, the first art gallery in Goma. Justin Kasereka, a painter who was trained at the Kinshasa School of Fine Arts, returned to his hometown of Goma in 2010. "There's something special about Goma," he tells me in the course of a conversation. "Something painful you can't leave, because you feel like there's *something* you could do about it all."

Macchine Daguerre (2020) is a large painting (230 x 200 cm) which depicts, in its centre, a golden sphere from which bullets are sticking out. The disturbing spikey globe is surrounded by interlaced drawings of antique masks, outlined in silver and gold on a black background. The unseeing faces have an imposing presence which saturates the canvas to its very edges. Here, the painter, who is more accustomed to portraits—including portraits of key figures in the history of pan-Africanism—addresses the feeling of powerlessness in the face of intimidation by an invisible force: not the disease that wreaked havoc in 2020, but one that over the last 30 years has kept returning to Kivu: violence. Its causes run deep and its effects are countless. The analogy ends there, however, because treatments are ineffective: "We treat the symptoms, but we don't care about the causes. It's as if they don't want it to stop, because it's a huge mechanism, much bigger than the people."

"A Narrative That Sells"

War is ubiquitous in the work of Goma artists. But the international art world prefers to ask Kinshasa artists about the origins of the conflict unfolding "in the East", at the risk of only obtaining rough outlines of the situation. This absurd state of affairs is due in part to a paucity of information which this essay attempts to remedy.

"It's really very difficult not to talk about the war, but we can't just define ourselves as victims. Defining Eastern

Congo as a war zone is a type of journalism that's popular right now. It's a narrative that sells, but it also means not taking into account lots of other things that are going on, not taking into account the people who live here and who redefine themselves over time," sighs Justin Kasereka, before adding: "As artists, we have an obligation to speak about what is going on." The day before I interviewed him, a massacre had taken place in the city of Goma, in retaliation of an anti-UN demonstration. "I look at this painting and it's just history repeating itself, it's bullets, over fifty of them."

Increasingly, NGOs have started asking artists for their informed analyses of the social and political situation, as well as to contribute to their awareness-raising agendas. On the subject, Kasereka says: "It's an issue of who's controlling the narrative. As an NGO, the best way to spread a point of view is to work with artists in the community. Placing words in artists' mouths can be very simple and very effective." Mugabo Baritegera adds: "It's a complex issue, the collaboration between artists and NGOs. As an artist, you might want to criticise NGOs, but if an NGO is financing you, then you can't any more. It disarms you. That's why it's so important to question allies and the nature of relationships. ... When you make art here in Goma, you need to realise that the context is politically sensitive." Both artists agree that being an activist in the current situation is difficult. It implies struggling to preserve one's independence in

the face of those who agree to "feed from the political manger", and never yielding to easy options in terms of form, because, as Mugabo Baritegera explains, "the very idea of representation is a way of fighting for us."

Genocost, or the Art of Showing the Unbearable

2 August 2023, a day of commemoration for the victims of the war in Kivu. All eyes were on the BDEGL roundabout in Goma, where huge photographic prints of lifeless bodies were exhibited. The more or less pixelated images showed the atrocities of war. Passers-by, adults and children alike, would stop, gaze at them and be on their way. Apart from the sheer horror of the pictures and the deep wounds they inflict on a population who is well aware of the realities of the situation, this "exhibition", which was organised by the Governorate, raises the question of the exploitation of war images for political motives.

Often taken by the rebels who committed the crimes, these pictures are used to terrorise people in order to steal their land. According to Justin Kasereka, to devise an exhibition that uses these images in a memorial context means wielding the exact same weapons as the rebels: "The intentions here are good, but as far as the form is concerned, it's too literal. It reproduces the same violence. ... We need to study how the communities here understand images, and what mental blocks impede their decoding. That way

we would know how to code them. When faced with a horrible image, the brain is blocked. With a 'pictorial' image, the brain starts dialoguing and looking for meaning."

Fear "crystallises", so how can one denounce war without showing it? Mugabo Baritegera believes the solution lies in "transcending" these representations in order to continue analysing the absurdity of reality, in subverting form to provoke questions, and in caring for the images we deliver into the world. Artists must transcend war in order to show it. Their responsibilities, therefore, are very different from those of the reporters who flock to Kivu.

Self-Representation and Questioning Allies

Journalist Ley Uwera, film director Bernadette Vivuya and Mugabo Baritegera were all featured in *Stop Filming Us*, a 2020 documentary by Joris Postema. Grounded on the observations of the three visual specialists, whom the director accompanies in their daily activities throughout the city, the film examines the colonial stereotypes and colonial subconscious that still inform representations of the DRC in Western media.

Mugabo Baritegera tells me: "*Stop Filming Us* was born when we told [Postema] that we made our own movies because we were tired of being filmed by people who peddle clichés. Anyone can shoot a video, but in the media, highlighted stories always victimise their subjects. They belong to the 'calabash cinema' genre that we're

fed up with. In his film, Postema wanted to show the alternatives; how we three, as artists, can achieve things that the system can't take away from us. He shows that making art can be a form of resilience." The screening gave rise to heated debates on the relevance of the film's message, as it was directed by a Dutch national on a grant. At the Yolé!Africa centre, these discussions prompted Bernadette Vivuya and Kagoma Twahirwa to tell their own story using Joris Postema's film. The result of this unusual process is *Stop filming Us But Listen*, which, in Vivuya's words, "better reflects our points of view and does justice to our own experiences."

Yolé!Africa is a major centre for art and discussion on images located in Goma. Over the last twenty years, numerous filmmakers have followed its training programme, which focuses on formal experimentation. Initiated by filmmaker Petna Ndaliko Katondolo, who organises regular training sessions for directing, scriptwriting and video editing, Yolé!Africa has become a major centre dedicated to cinema. In an interview, the artist Primo Mauridi told me: "At Yolé! we also work on deconstructing the colonial gaze and recoding aesthetics with the philosophy of Afrofuturism. ... Our region is unstable and has witnessed many atrocities, so we need to reimagine the aesthetic aspect of artistic productions in Eastern Congo."

Artist Primo Mauridi identifies as a member of the Yolé! school. A Goma native, he is very active in the local community and activist circles. In his photographs and films,

he offers a subtle perspective on his environment, often in black and white, which deals with social contrasts and deep-rooted traditions.

The Mystical Force of Lava

Mauridi's short film and photographic series, both entitled *Mawe*, document his research on the ancestral mythologies in the North of Goma and echo a key event in the area's recent history: the eruption of the Nyiragongo volcano in 2021. *Mawe*, which means "rock" in Swahili, features two deities. "Following a ritual of awakening," writes Mauridi, "Nyabinghi, the goddess of abundance, rises from the breath of Lyangombe Mazuku. She must heal Goma of its destruction and restore the ecological balance. She walks through the streets of Goma and sees the desolation caused by the industrial arrogance that has desecrated the land, invoking the fury of Lyangombe, the spirit of discipline that corrects all wrongs. Lyangombe spits fire and *Mahindule* (lava) to warn people they are transgressing *Buhuma*."⁴² *Buhuma* is a philosophy similar to *Ubuntu*, which states that "we exist because others exist."⁴³ Its aim is harmony between all living creatures and the respectful cohabitation of species. The mythology from which it emerged is gradually disappearing because it is demonised by mainstream religions. "This mythology existed in ancient times. Older people I spoke to during my research told me about the rituals involving the volcano. They existed right up to the present day."

Mauridi discusses the conflict between the Bakumu and Nande

communities which erupted in the Buhene district, located at the foot of the volcano. "The communities were fighting amongst themselves.

This sparked the anger of Lyangombe, the god of punishment. During the eruption, the lava only poured onto the area where the problem was.

And all these people ended up having to escape together."⁴⁴ On that day in May 2021, while the town was fleeing the eruption, Mauridi went to the volcano, trying to get as close as possible to the lava's source, at the foot of the furious mountain.

Volcanic rock is known for its fertility, which is why he refers to the power of the goddess of abundance: "I think it's important to talk about ecology. ... It's a politics of representation, our works can help awaken the analytical minds of viewers, and to question the practices that threaten our ecosystems."

After Extraction, They Return to the Earth

When discussing metals extracted from the earth, we all too often fail to mention it is impossible to recycle them. And yet, as Françoise Vergès explains: "within a year, three quarters of the annual resources used by industrial economies go back into the environment as waste."⁴⁵

The "urban mines" formed by the accumulation of electronic waste are rarely exploited, even though they hold a higher concentration of metal⁴⁶ than even the most plentiful deposits.

Precy Numbi is an activist artist whose performance work deals with the mutations of resistance against

the capitalocene. A graduate of the Académie des Beaux-Arts in Kinshasa, he worked for several years in Goma, where he developed the concept of the “Robot-sapiens Kimbalambala” [used vehicle] costume. Precy Numbi defies the representation of robots as Promethean symbols of technological progress, as biotechnologies that will save us from climate chaos. With some irony, his Kimbalambalas, which he dubs “eco-heroes”, are made from the colossal amount of waste generated by the over-consumption of electronic goods, cars and household appliances, which wash back up on Congolese soil after their Western travels. The awe-inspiring Kimbalambala Robot walks about. It is imposing, but it is also just as tired as the world that spawned it. “The robot no longer understands commands, it can say anything, do anything, and yet it stays alive. The oppressor’s system is the same. Artists are like the army, they can take their freedom. But the difference is that artists don’t kill.”

Artists have a role to play in the decisions that societies make for themselves. The emergencies we must deal with leave no room for apolitical works. Five years ago, Precy Numbi said something to me that perfectly summarizes the argument of this essay: “When you’re doing a performance in front of a soldier who is aiming a gun at you, you understand how powerful art can be in changing a country.”

Translated into English by
Phoebe Hadjimarkos Clarke

Marynet J is a doctoral student in Art at the Centre Norbert Elias in a CIFRE contract with association Solidarité Laïque. She is also an art critic and curator, and a co-founding member of the Eaux Fortes collective (@eauxfortes.collectif). Her doctoral research, written as M. Jeannerod, focuses on the work of artists and collectives who speak out against the social and environmental consequences of extractivism in Africa. From Dakar, where she resides, she publishes articles and essays for catalogues and periodicals (*Carnets de la création, Kinshasa Chroniques, The Sole Adventurer, Multitudes, Revue Hermès, INAthèque, RadaR essai-critique*). She has worked as an editor for *The Art Momentum* and *IAM Magazine*, which specialise in the African art scene. She has co-curated a number of exhibitions with artist-researcher Cléophee R. F. Moser for Eaux Fortes, a multi-disciplinary, ecofeminist, and decolonial art collective that endeavours to put non-extractive curatorial methods into practice, and that supports a sensitive and contextualised approach to artworks through immersive scenography, notably *Maison de Force* in Strasbourg (2020), *Born Again, Raised By You* in Clichy and *Taxalé* in Dakar (2022). For the Dakar Biennale OFF 2022, she produced *Ces Mots qui blessent* in collaboration with Solidarité Laïque. The artistic director of the 2024 Dakar Biennale, Salimata Diop, has invited her to join the associated curators for this edition, along with Dr. Kara Blacmore and Cindy Olohou.

1. In this essay, I will use the name “Katanga” to refer to the Haut-Katanga, Tanganyika, Haut-Lomami and Lualaba Provinces, and the name “Kivu” to refer to the North Kivu, South Kivu and Maniema Provinces.
2. Mbembe, Achille. “Le monde zéro, matière et machine”, *Sammy Baloji: mémoire / Kolwezi*, Bruxelles: Stichting Kunstboak, 2014, p. 73-79
3. The mining cities were organised into neighbourhoods: the “European town” for white inhabitants was protected from the Congolese living in the “Indigenous town” by a “neutral zone”. Boonen, Sofie. “Une Ville construite par des ‘gens d’ailleurs’”. *Développements urbains à Elisabethville, Congo belge (actuellement Lubumbashi, RDC)*, *ABE Journal* [Online], 2019, p. 14-15
4. Documenta 15 was directed by the Indonesian collective ruangrupa and focused on the concept of *Lumbung*, a communal rice barn symbolising common management and the fair redistribution of resources.
5. Waza, *From Being curated to becoming Kirata*, 2022
6. De Hemptinne, Mgr J. “Les ‘mangeurs de cuivre’ du Katanga”, *Congo*, tome 1, no. 3, Brussels: de Jonghe, 1926, p. 382
7. *Ibid.*, p. 391
8. Bibatanko, “Shimoko”, *Mémorial de Mumbunda*, Lubumbashi: Picha, 2022
9. Forced labour, cut-off hands, bloodily repressed strikes.
10. Barthe, Christine. “Sammy Baloji”, *Critique d’art*, no.54, Spring-Summer 2020, p. 98-101
11. Arndt, Lotte. “From the Congolese mines to a Belgian Museum, and back. Postcolonial connections of invisible global value chain”, *Hunting & collecting*, Paris: Galerie Imane Farès; Ostende: Mu.ZEE, 2016
12. Copper and cobalt are extracted from malachite ore; tin, and occasionally tantalum, are extracted from cassiterite.
13. Hadassa Ngamba, Duende Art Projects, 2023
14. 12 September 1876, Brussels Geographic Conference
15. Hadassa Ngamba, Duende Art Projects, 2023
16. Prof. Célestin Banza has noted a very high concentration of cobalt and uranium in the blood and urine of local populations. Cobalt-laden atmospheric dust and sulphur dioxide fumes cause pneumoconiosis, cancer and numerous congenital malformations. Les Palabres de la Biennale de Lubumbashi, *Metal Residues and their Impact on the Population’s Health with professor Célestin Banza and professor Lubaba Nkulu, moderated by Alexandre Mulongo Finkelstein*, 15 October 2022.
17. *ToxicCity*, 7th Lubumbashi Biennale, 6 October-6 November 2022. Curatorial collective: Sammy Baloji, Jean Katambayi Mukendi, Jean-Sylvain Tshilumba Mukendi, Alexandre Mulongo Finkelstein, Gabriele Salmi, Rosa Spaliviero, and Aude Tournaye
18. De Boeck, Filip, Picha Collective. “Toxicité: présentation de la Biennale de Lubumbashi 2022”, *Trouble dans les collections* [Les survivances toxiques des collections coloniales], 2, 2021 [online periodical]
19. Initiated by Enough Room for Space (Brussels) and Picha (Lubumbashi).
20. In the Tanganyika province, halfway between Lubumbashi and Goma.
21. The International Energy Agency has estimated that because of storage batteries used in electric vehicles and for so-called renewable energy, demand will be multiplied by 40 by 2040.
22. Arndt, Lotte. Gueye, Oulimata. “On-Trade-Off: Countering Extractivism by Transnational Artist’s Collaborations”, *Commodity Frontiers*, no.1, p. 32-42, 2020
23. *Ibid.*
24. The interviews with artists quoted in this essay were conducted during my visits to Lubumbashi and Goma between October 2022 and August 2023.
25. SystExt. *Controverses minières: pour en finir avec certaines contrevérités sur la mine et les filières minérales*, vol. 1, 2021

26. The average ratio of copper in exploited deposits is 0,3-2%; 0,5-2,5% for cobalt; and 0,05-0,15% for lithium. www.lelementarium.fr

27. The association SystEx (Systèmes Extractifs et Environnements) states that “the mining industry is the largest producer of solid, liquid and gaseous waste compared to all other industrial sectors.” *Ibid.*

28. Les Palabres de la Biennale de Lubumbashi, *Metal Residues and their Impact on the Population's Health with professor Célestin Banza and professor Lubaba Nkulu, moderated by Alexandre Mulongo Finkelstein*, 15 October 2022

29. Moore, Jason W. “Endless Accumulation, Endless (Unpaid) Work?”, *The Occupied Times*, 29 April 2015

30. Vergès, Françoise. “Racial Capitalocene. Is the Anthropocene racial?”, *Futures of Black radicalism: Verso Books*, 2017. Edited by Gaye Theresa Johnson, Alex Lubin

31. *Ibid.*

32. Wandimoyi, Alain. “Goma, des acteurs étatiques et non-étatiques réfléchissent aux causes profondes des conflits armés dans les sites miniers”, www.monusco.unmissions.org, 27 July 2023

33. Bihouix, Philippe, De Guillebon, Benoît. *Quel Futur pour les métaux ? : raréfaction des métaux : un nouveau défi pour la société*. Les Ulis: EPD Sciences, 2010, p. 194

34. *Ibid.*, p. 195

35. The world's number one tantalum producer is the Democratic Republic of Congo, followed by Brazil, Rwanda, China and Nigeria. *World Mining Data*, 2023.

36. The March 23 Movement, also known as M23, is a major armed group in North Kivu.

37. Bihouix, Philippe, De Guillebon, Benoît. *op. cit.*, p. 195

38. Le Lay, Maëline. “*L'Art est mon arme*”: *Slam et activisme politique à Goma, Nord-Kivu, RD Congo, Multitudes*”, no.87, Summer 2022, p. 107-115

39. “RDC – Ne laissez pas la violence triompher; libérez la parole!”, *Amnesty.org*, 2017

40. Named after Luc Nkulula, an activist and major figure of Lucha, who died in the fire that destroyed his home in 2018.

41. With help from the United States and the DRC. De Witte, Ludo. *L'Assassinat de Lumumba*. Paris: Karthala Editions, 2000.

42. Mauridi, Primo. *Mawe*, 2022

43. Interview of Primo J. Mauridi conducted by Marynet J. in Goma (DRC), August 2023.

44. *Ibid.*

45. Vergès, Françoise. *op. cit.*

46. Micheaux, Helen. *Responsabiliser pour transformer: des déchets aux mines urbaines*, Paris: Presses des Mines, 2019



Sammy Baloji, *Untitled 21*,
Série “Mémoire”, 2006.
Courtesy of the artist.