

Unextractable:
Sammy Baloji
invites
27/10/23–
11/02/24

Fundi
Mwamba
Gustave &
Antje Van
Wichelen
Franck Moka
Hadassa
Ngamba
Isaac Sahani

Sammy Baloji
Nilla Banguna
Jackson
Bukasa &
Dan Kayeye &
Justice
Kasongo
Sybil Coovi
Handemagnon

Dato
Georges
Senga
Julia Tröscher

Kunsthalle
Mainz

BEGLEITHEFT IN ENGLISCH



Sammy Baloji erkundet in seiner künstlerischen Arbeit die Geschichte des Bergbaus in seiner Herkunftsstadt Lubumbashi im Südosten der Demokratischen Republik Kongo. Die Zusammenarbeit mit Kunstschaffenden, Aktivist*innen und Akademiker*innen sowie die Zusammenführung vieler Formen von Wissen und Arbeit sind wesentliche Bestandteile seiner künstlerischen Praxis. Gemeinsam mit den Kuratorinnen lädt er zwölf Künstler*innen nach Mainz ein, mit denen er in der DR Kongo oder in Europa im Austausch steht. Viele von ihnen arbeiten im Umfeld von Picha, eines unabhängigen Kunstzentrums, das in Lubumbashi von Sammy Baloji mitbegründet wurde, und von Künstler*innen getragen wird. Das Zentrum richtet unter anderem die Lubumbashi Biennale aus. Die kontinuierliche Entwicklung kollektiver Strukturen verstehen die Künstler*innen als Strategie, um dem Extraktivismus zu widerstehen, einer im Rahmen von Kapitalismus und Kolonialismus verbreiteten Wirtschaftsweise, die Menschen und Umwelt als bloße Ressourcen behandelt.

Die Ausstellung ist in drei Themenbereiche unterteilt, die einen direkten Bezug zu Sammy Balojis Arbeiten aus den letzten Jahren und seiner aktuellen Forschung aufweisen. *„Enteignung von Land & seine Umwandlung in Rohstoffe“* knüpft an Balojis künstlerische Dokumentation der extraktiven Industrien in der Region Katanga an, die Land lediglich als Reservoir von Ressourcen, und Bevölkerungen als potenzielle Arbeitskräfte betrachten. In seinen Arbeiten stellt Sammy Baloji den extraktiven Industrien die Erinnerungen von Menschen gegenüber, die inmitten der durch Kolonialismus, industriellem Bergbau und der kapitalistischen Weltwirtschaft zerstörten Umwelt leben. Ein weiterer wesentlicher Aspekt der Arbeit von Baloji ist seine kritische Auseinandersetzung mit dem kolonialen Archiv: Jenseits abwertender Darstellungen und stereotyper ethnografischer Zuschreibungen sucht er nach Spuren von Praktiken und historischen Erfahrungen, die die Menschen aus der Region den radikalen gesellschaftlichen Änderungen zum Trotz entwickelt respektive weitergegeben haben. Diese *„Konfrontation mit dem kolonialen Archiv und seinen Kontinuitäten“* stellt das zweite thematische Kapitel der Ausstellung dar. In einer Reihe von Arbeiten, die den dritten Themenbereich bilden, werden prekäre Narrative und bildliche Vermächtnisse einer Neubetrachtung und Aneignung unterzogen. So zum Beispiel das Kasala, ein mündlich vorgetragenes Gedicht der Luba, das die Geschichte einer Person oder einer Gemeinschaft zelebriert, indem genealogische und biografische Elemente mit Mythen kombiniert werden. Ein anderes Beispiel ist die Bemalung der Lehmwände der Häuser des Dorfes Makwacha, die die dort lebenden Frauen jedes Jahr neugestalten – *„Transmission durch Transformation“*.

In einer Vielfalt von Ansätzen entwickeln die vertretenen Künstler*innen Arbeiten, die unterbrochene Wissensketten wiederherstellen, die Auswirkungen von globalem Konsum und Profitmaximierung untersuchen und die kulturelle Erinnerung in Prozessen der ständigen Neukonfiguration und Neuerfindung zeigen.

Die Vielstimmigkeit der Ausstellung führt die langjährige Arbeit der Kunst- und Kulturschaffenden im Umfeld von Sammy Baloji und des Kunstzentrums Picha zur Entwicklung kollektiver Strukturen in Lubumbashi fort. Die in der Kunsthalle Mainz gezeigten Arbeiten wurden von den Künstler*innen im Kontext von Picha und der Lubumbashi Biennale oder in Zusammenarbeit mit Framer Framed Amsterdam sowie dem Forschungsprojekt Re-connecting „Objects“ entwickelt und werden erstmals in Deutschland gezeigt.

DIE ERINNERUNGEN EINER GEGEND DURCH GEMEINSAME KÜNSTLERISCHE ARBEIT AKTIVIEREN. ZWEI GESPRÄCHE MIT SAMMY BALOJI UND JEAN-SYLVAIN TSHILUMBA MUKENDI

Sammy Baloji, Lotte Arndt & Marlène Harles, 12. September 2023

Lotte Arndt: Sammy, in deiner künstlerischen Praxis hast du schon früh damit begonnen, mit Forschenden, Aktivist*innen, Menschen, denen du im Rahmen deiner Arbeit begegnet bist, und anderen Künstler*innen zusammenzuarbeiten. Welche Bedeutung haben Kooperationen für deine Arbeit?

Sammy Baloji: Ich denke, ich habe diese Art der Zusammenarbeit gewählt, weil ich keine klassische Kunstausbildung hatte. Ich komme aus der Kommunikation, also einem Bereich, der einen starken Bezug zur Öffentlichkeit hat und mit ständiger Interaktion einhergeht. Außerdem wird die Kolonialgeschichte in der Demokratischen Republik Kongo, wo ich mein Studium absolviert habe, nicht gelehrt. Obwohl in der Stadt Lubumbashi und im ganzen Land die Spuren der Kolonialisierung nicht zu übersehen sind, kommt sie im Curriculum nicht vor. Durch die gemeinsame Arbeit mit Anderen begann ich diese Geschichte zu hinterfragen. Als ich nach meinem Abschluss als Fotograf am Institut français in Lubumbashi arbeitete, bin ich Johan Lagae begegnet, der den Fachbereich Architektur an der Universität Gent in Belgien leitet. Gemeinsam begannen wir Orte in Lubumbashi zu fotografieren, die mit Architektur oder dem industriellen Erbe der Stadt zu tun haben. Diese Fotos veranschaulichten die Typologie und Geschichte der Gebäude in der Stadt und ihrer während der Kolonialzeit entstandenen segregierten Struktur. Sie förderten eine vielschichtige Architekturgeschichte zutage, die mit dem Medium der Fotografie allein nicht dargestellt werden konnte und anderer Formen der Dokumentation bedurfte. Das urbane Umfeld interessierte mich aufgrund der Gewalt, die seiner Geschichte inhärent ist. Unser Fokus auf Architektur geriet häufig in Widerspruch zur gegenwärtigen Nutzung der Gebäude durch die Bewohner*innen. Meine Fotos zeigten eine Art Palimpsest, das mehr als eine Lesart des Bildes zulässt. Ich wollte einen komplexeren Ansatz für diese dokumentarische Arbeit entwickeln, um den Blick über die Disziplin hinaus zu öffnen und die vielschichtigen Realitäten der Stadt, in der ich lebte, besser darstellen zu können.

Marlène Harles: Schon bald nach deiner Zusammenarbeit mit einem Wissenschaftler hast du angefangen mit Künstler*innen gemeinsame Projekte zu machen, so zum Beispiel mit dem Tänzer und Choreografen Faustin Linyekula, mit dem du dich 2006 für das Video *Mémoire* zusammengetan hast. Wie kam es zu diesen gemeinsamen Projekten?

SB: Während meines Kommunikationsstudiums in Lubumbashi war ich Teil eines Kollektivs befreundeter Comicautor*innen und -zeichner*innen. Die meiste Zeit arbeiteten wir als Duo, d.h. ein*e Drehbuchautor*in und ein*e Cartoonist*in. Das hat mich zur Fotografie geführt, die ermöglichte, Umgebungen zu dokumentieren, um diese dann zu zeichnen. Für die Serie *Vues de Likasi* (2006), habe ich wieder mit Johan Lagae und der belgischen Fotografin Marie-Françoise Plissart zusammengearbeitet. Wir machten panoramische Aufnahmen der Stadt Likasi, die während der Kolonialzeit Jadotville hieß. Es gab viel Art-Déco-Architektur, aber auch verschiedene südafrikanische Architekturen. Das war eine meiner ersten Kooperationen im Bereich der Fotografie. Kurz darauf folgte die Zusammenarbeit mit Faustin (Linyekula), wobei wir diesmal Tanz und Video miteinander verbanden.

LA: Nur zwei Jahre später hast du den Verein *Picha* mitbegründet. Als Kollektiv habt ihr 2008 die *Rencontres de l'Image* ins Leben gerufen, die später zur *Biennale von Lubumbashi* wurden. Seither wurden im Rahmen von *Picha* und der Biennale Workshops, Begegnungen, ein Residenzprogramm und vor allem langfristige Beziehungen und Unterstützung zwischen Kunst- und Kulturschaffenden organisiert. *Picha* schafft ein kreatives Umfeld, in dem Arbeiten und Ideen zirkulieren und auch international sichtbar werden. Was hat dich zur Gründung des Vereins bewogen und warum ist er dir so wichtig?

SB: 2007 wurde ich von dem Kurator Simon Njami zusammen mit Gulda El Magambo, einem befreundeten Künstler aus Lubumbashi und späterem Mitbegründer von *Picha*, zu den *Rencontres photographiques de Bamako* (*Bamako Photographic Encounters*) in Mali eingeladen. Für mich war es das erste Mal, das ich auf dem afrikanischen Kontinent an einem großen künstlerischen Event mit vielen afrikanischen und diasporischen Künstler*innen teilnahm. Wir haben tagelang über Fotografie, Video und Kunst, aber auch über Politik und Wirtschaft diskutiert. Es war ein entscheidender Moment für mich, eine solche Fülle künstlerischer Aktivitäten auf dem afrikanischen Kontinent zu erleben. Daraus entstand der Wunsch etwas Ähnliches in Lubumbashi zu organisieren. Die Stadt

Lubumbashi und im weiteren Sinne auch die Region Katanga sind aufgrund ihrer Bodenschätze als Wirtschaftszentren bekannt. Die künstlerische Arbeit in der Region wird hingegen wenig wahrgenommen und wird nicht ausreichend gefördert. In Lubumbashi gibt es ein Kunstinstitut, das dem Niveau einer Realschule entspricht. Die nationale Kunstakademie befindet sich in Kinshasa, 2.000 km entfernt. Ich bin unter anderem nicht auf die Kunsthochschule gegangen, weil meine Eltern es sich nicht leisten konnten, mich nach Kinshasa zu schicken. Wir brauchen also bessere Strukturen für Kunstschaffende. So haben wir 2008 als Kollektiv und ohne externe*n Kurator*in zusammen mit dem Institut français und einem lokalen Mäzen die *Rencontres de l'Image* ins Leben gerufen, und in der Folge Picha gegründet. Bei den ersten drei Ausstellungen lag unser Fokus auf Fotografie, denn die meisten von uns machten Fotos und Video-Arbeiten. Als Toma Muteba Luntumbue, Künstler, Kurator, Historiker und Kunstpädagoge für die vierte Ausgabe der Biennale (2015) zu uns stieß, überzeugte es uns, die Biennale für andere künstlerische Praxen zu öffnen, um dem Mangel an Ausbildungsmöglichkeiten für Künstler*innen zu begegnen. Wir bemühten uns also pädagogische, künstlerische und kuratorische Praktiken zusammenzuführen – dies mündete dann in die Umbenennung der *Rencontres de l'image* in *Biennale de Lubumbashi*.

LA: Das Konzept für die Ausstellung in der Kunsthalle Mainz geht teilweise auf die letzte Ausgabe der Biennale zurück, die 2022 von Picha und einer Reihe von Gastkurator*innen unter dem Titel *Toxicity* organisiert wurde. Thematisch lag der Fokus auf Urbanismus, Extraktivismus und Umweltverschmutzung. Als wir einige Monate später mit den Vorbereitungen für *Unextractable* begannen, schien es naheliegend, die im Rahmen der Biennale begonnene Arbeit fortzuführen und die Einladung zu erweitern, um die kollaborative Praxis von *Picha* einzubeziehen. Sammy, während du dich in deiner Arbeit häufig auf Lubumbashi beziehst und Dinge, die du in Archiven in Europa findest, in die DR Kongo zurückbringst, hast du mit uns zusammen dieses Mal Künstler*innen aus dem Umfeld von Picha nach Mainz eingeladen.

SB: Picha's Arbeit haben wir von Anfang an in Bezug auf Lubumbashi entwickelt. Die Stadt ermöglicht Interventionen, denn sie hat ein Gedächtnis, welches wir aktivieren können. Wir wollten die erlebte Prekarität im städtischen Alltag thematisieren und mit den Menschen auf der Straße in Austausch zu kommen. Da es keine Kunstschule gab, mussten wir eine Plattform schaffen, um Künstler*innen vor Ort in ihrer Arbeit zu unterstützen. Bei der Biennale waren diese Mängel sehr deutlich: Während die

internationalen Künstler*innen mit beträchtlichen finanziellen Mitteln und hoch entwickelten Arbeiten nach Lubumbashi kamen, die sie ihrer Ausbildung verdanken, können lokale Künstler*innen nicht auf diese Art von Infrastruktur zurückgreifen. Diese Diskrepanz wurde in den ausgestellten Arbeiten spürbar. Angesichts dieser Asymmetrie haben wir begonnen, kollektiv zu kuratieren.

Ausgangspunkt für die Ausstellung in Mainz war die Forschung, die ich derzeit im Rahmen meiner künstlerischen Promotion zur Frage der kulturellen Überlieferung verfolge. Diese Frage ist eng mit der Kolonialgeschichte verknüpft, denn infolge der mit der Bergbauindustrie verbundenen Territorialpolitik wurden Gruppen der Luba-Bevölkerung zerstreut und in zwei verschiedenen Regionen – Kasai und Katanga – angesiedelt. Dies hat spürbare Auswirkungen auf die genealogische, mythologische oder kosmogonische Überlieferung, die maßgeblich auf der Beziehung zu Land beruht. Eine Gemeinde lebt in einer bestimmten Gegend und stellt dort einen sozialen Zusammenhalt her. Es werden heilige Orte oder Grabstätten angelegt. Wenn Land enteignet und in physischer, spiritueller und sozialer Hinsicht durch Bergbau unkenntlich wird, wenn die Bewohner*innen keine Verbindung mehr zu diesem Ort haben und Friedhöfe zerstört werden, wird auch ein wichtiger Teil der Erinnerung zerstört. Mit der Form des Nationalstaates, der auf Grenzen basiert, die während der Kolonialisierung festgelegt wurden, wurde die wirtschaftliche Valorisierung von Land durchgesetzt und die Wirtschaft auf Europa ausgerichtet – in der Folge verloren viele Gemeinden ihr kulturelles Gedächtnis. In meiner Doktorarbeit untersuche ich, wie die Überlieferungstechniken der Luba, wie das *Kasala*, ein mnemonisches Gedicht, das in der Ausstellung in Mainz eine wichtige Rolle spielt, und das *Lukasa*, eine hölzerne Erinnerungstafel der Luba, durch den industriellen Bergbau und die Enteignung des Landes, untergraben werden. Das Land ernährt seine Bewohner*innen nicht mehr und die sozialen Strukturen sind zerrüttet. Dennoch gibt es kulturelle Praxen, die weiter überliefert werden. Mitunter geschieht dies durch Zugehörigkeit zu einem Dorf oder einer Gruppe: Dabei geht es um die Gegenseitigkeit im Austausch zwischen den Überliefernden und den Empfänger*innen. Wir versuchen, mit Picha in diesem Sinn zu arbeiten.

LA: Der Titel der Ausstellung ist ein markantes Statement: *Unextractable* – Extraktion ist nicht möglich. Ein Anspruch, der kaum umsetzbar sein dürfte, der aber einen Wunsch zum Ausdruck bringt und eine Richtung angibt. Angesichts der wirtschaftlichen Situation in Lubumbashi plädiert *Unextractable* für einen kontrafaktischen Fluchtpunkt, indem wir

versuchen unsere Orientierung neu zu justieren und unsere Arbeit dem extraktiven Kontext zu widersetzen. Das betrifft auch das Kunstfeld: alte afrikanische Kunst ist eines der teuersten Segmente des weltweiten Kunstmarktes, was durch den fortwährenden illegalen Handel noch angeheizt wird. Zudem werden heute zeitgenössische Werke afrikanischer Künstler*innen in großem Umfang von westlichen Sammler*innen angekauft, was dazu führt, dass sie wie die alten Stücke nicht auf dem Kontinent präsent sind. Wie versucht Picha durch kollektive Arbeit, und das Zusammenbringen unterschiedlicher Praxen diesem Kontext andere, kollaborative Strukturen entgegenstellen?

SB: Picha ist fest in Lubumbashi verankert: Hier sind unsere künstlerischen Praktiken verortet und von hier geht unser Wunsch aus, einen Diskurs für diese Praxen zu schaffen, mit den Werkzeugen, über die wir verfügen und die wir erfinden: Basierend auf dem alltäglichen Leben, seinen Schwierigkeiten, der Kolonialgeschichte und den extraktiven Ökonomien. Der urbane Raum einer Stadt wie Lubumbashi ist segregiert und von Gewalt geprägt. Er wurde zu dem Zweck geschaffen Mineralien abzubauen und Arbeitskräfte anzusiedeln. Die Weiterverarbeitung findet außerhalb der Demokratischen Republik Kongo statt, und bis heute ist das ganze Land nach Außen ausgerichtet. Der öffentliche Raum ist also nicht für die Bewohner*innen gedacht. Ein Blick in die Geschichte zeigt, dass jedes Mal, wenn es in den Straßen von Lubumbashi oder Kinshasa zu Aufständen kam, Menschen zu Tode kamen, ohne dass die Täter verurteilt wurden. Dies ist kein Ort, an dem sich die Menschen öffentlich äußern können. Durch das Kollektiv Picha können wir auch im öffentlichen Raum existieren. Zwar agieren wir individuell, aber die gegenseitige Unterstützung ermöglicht es uns, Platz für Austausch zu schaffen und in einer politisch repressiven Situation Raum zu besetzen, auch durch die Vernetzung mit der internationalen Szene. Die Ausstellung in Mainz ist Teil dieser Arbeit.

Marlène Harles: Lieber Jean-Sylvain, du bist derzeit Picha-Projektkoordinator. Du bist Picha vor etwas mehr als zwei Jahren beigetreten, hast einen Hintergrund in Kunstgeschichte und Sozialwissenschaften und du forschst zu künstlerischen Praktiken auf dem afrikanischen Kontinent, in der DR Kongo und der kongolesischen Diaspora. Inwiefern stehen deine Erfahrungen mit der Arbeitsweise von Picha im Einklang?

Jean-Sylvain Tshilumba Mukendi: Im Rahmen meiner Forschungsarbeit gehe ich der Frage nach, welche Bedeutung Kunstzentren und unabhängige Kunstplattformen für die Kunstpraxis in Afrika haben, auch um Künstler*innen diskursiv zu begleiten. In diesem Kontext habe ich angefangen für Picha zu arbeiten. Zunächst bestand meine Aufgabe darin, die verschiedenen Partnerorganisationen des Kunstzentrums und der Lubumbashi Biennale zu koordinieren. Es gibt immer eine Übergangsphase zwischen zwei Biennalen und mein Start bei Picha fiel in diese Zeit. Gleichzeitig wirkte sich die Pandemie stark auf unsere Tätigkeit aus. Es stellte sich die Frage nach der Überlebensfähigkeit von Picha, einem Verein, der als Plattform zwischen Lubumbashi und Künstler*innen in der ganzen Welt operiert. Picha verbindet die Organisation der Biennale, die derzeit einer Neukonzeption unterzogen wird, mit der fortwährenden Aufrechterhaltung von Kulturarbeit vor Ort. Unsere Grundlage ist ein starkes Netzwerk, das den Kern der Gruppe mit immer neuen lokalen und internationalen Personen in Austausch bringt.

Lotte Arndt: Du spielst eine maßgebliche Rolle für die derzeitige Neuausrichtung von Picha und der Biennale. Kannst du uns etwas mehr darüber erzählen, worum es da genau geht?

JSTM: Die Lubumbashi Biennale wird von einer kleinen Gruppe von befreundeten Kunstschaaffenden organisiert. Mit jeder Ausgabe geht eine Welle von Impulsen, Begegnungen, Ideen und Begeisterung einher, aber sie benötigt auch enorm viel Energie und es stellen sich auch Fragen hinsichtlich der Nachhaltigkeit unserer Strukturen. Seit der Einführung der Ateliers Picha durch den Kurator Toma Luntumbue Muteba im Jahr 2015 ist die Arbeit zwischen den Biennalen wichtiger geworden, wobei der Schwerpunkt auf der Unterstützung junger Künstler*innen in Lubumbashi liegt. Zwischen 2019 und 2022 wurden die Ateliers durch die Kulturaktivistin Lucrezia

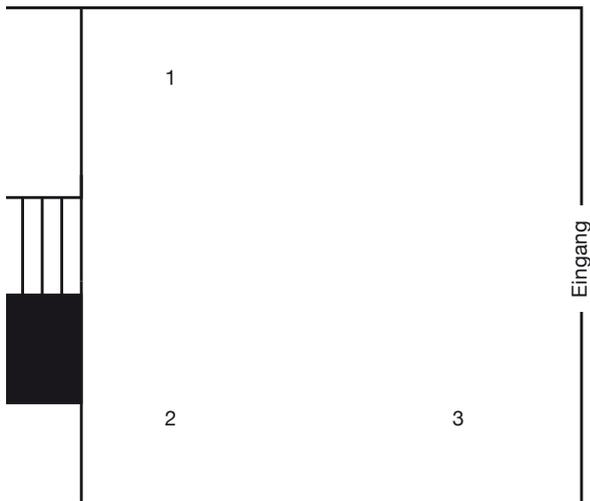
Cippitelli begleitet, die während der Pandemie Wege gefunden hat, auch mit internationalen Gästen wie ruangrupa zusammenzuarbeiten, dem indonesischen Kollektiv, das damals die Documenta vorbereitete. Der dauerhaften Begleitung junger Künstler*innen vor Ort möchten wir mehr Gewicht geben, ohne die Dynamik der Biennale aufzugeben. Beide Elemente sollen künftig stärker verzahnt sein. Die Ateliers werden durch die Zusammenarbeit mit verschiedenen Organisationen unterstützt, wie z.B. Framer Framed in Amsterdam, die in den letzten Jahren vier Künstler*innen-Residenzen gefördert haben. Wir möchten die Ateliers Picha zu Laboratorien für die Biennale machen – und ihre Form auf Grundlage der Arbeit der Künstler*innen immer wieder neu ausrichten.

MH: Könntest du etwas ausführlicher auf deine Forschungsthematik eingehen und erläutern, auf welche Weise sie dir in deiner Arbeit für Picha wiederbegegnet?

JSTM: Der Diskurs, der die künstlerische Produktion in Afrika auf internationaler Ebene begleitet, ist oft weit entfernt von dem, was für Künstler*innen von Bedeutung ist und für sie auf dem Spiel steht. Ich habe mich gefragt, wie wir Kunst so präsentieren und produzieren können, dass wir den Künstler*innen gerechter werden. Mit Picha versuchen wir den Diskurs, die Strukturen und die Produktion von Kunst sehr genau und mit Bewusstsein für den Kontext zu begleiten.

MH: Wie sieht die Zukunft für Picha aus?

JSTM: Picha ist ein Kunst- und Forschungszentrum. Ich glaube, der Forschungsaspekt ist besonders wichtig, da das Umfeld in Lubumbashi für Kunstschaftende nach wie vor prekär ist. Über Praktiken in einem bestimmten Zusammenhang nachzudenken, in einem Ökosystem lokaler und internationaler Akteur*innen, die miteinander im Gespräch sind, bedeutet, dass wir uns nicht den Illusionen eines abstrakten globalen Kunstmarktes hingeben. Ich hoffe, dass wir dabei die richtige Balance finden und sie dauerhaft durchhalten.



- 1 Sammy Baloji
- 2 Nilla Banguna
- 3 Julia Tröscher

HALLE 1

Sammy Baloji

Sammy Baloji, *Kasala: The Slaughterhouse of Dreams or The First Human, Bende's Error in Boycotting the Creation*, 2019, Multimediale Installation, Größe variabel. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers, Sammlung des Museums Rietberg Zürich.

Sammy Baloji, *Kasala: The Slaughterhouse of Dreams or The First Human, Bende's Error in Boycotting the Creation*, 2020, HD-Video (31:40 min). Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers. Beauftragt vom Museum Rietberg Zürich.

In seiner Arbeit erkundet Sammy Baloji immer wieder koloniale Archive, um ihre Autorität zu untergraben und bislang nicht gehörte Geschichten hervorzubringen. *Kasala: The Slaughterhouse of Dreams* stellt Sammlungs- und Museumsarchive in ein Spannungsverhältnis zu den Überlieferungspraktiken von Luba-Gesellschaften: die Installation umfasst digitale Collagen auf Spiegeln, einen Film, ein skarifiziertes Jagdhorn, und einen interaktiven digitalen Touchscreen, den die Besucher*innen in Halle 3 bedienen können. Ausgangspunkt ist Sammy Balojis kritische Hinterfragung des Fotoarchivs des deutschen Ethnologen Hans Himmelheber (1908-2003), das dieser 1939 während einer Reise in den Kongo erstellte, der damals von Belgien kolonisiert war. In einer Reihe von

Collagen auf Spiegeln, die auf divinatorische Nkisi-Figuren verweisen, verbindet Baloji Himmelhebers Fotografien mit Röntgenbildern verschiedener Objekte aus der Sammlung des Ethnologen. Röntgenaufnahmen werden von Museen zumeist eingesetzt, um die materielle Struktur und den verborgenen Inhalt von Objekten sichtbar zu machen – es ist eine medizinische Form der Informationsgewinnung, die der Künstler hier in Frage stellt. Er lädt den Schriftsteller Fiston Mwanza Mujila ein, ein Kasala, ein Luba-Gedicht zu verfassen, das Elemente aus der Genealogie einer berühmten Person mit mythologischen, kosmologischen und historischen Fragmenten kombiniert, und verknüpft die kolonialen Bilder mit diesem Text. Begleitet von zwei Musikern hat Fiston Mwanza Mujila das Kasala bei der Eröffnung der Ausstellung *Kongo als Fiktion – Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart* im Rietberg Museum Zürich (2019) aufgeführt. Die Performance stört die Ruhe der stilisierten musealen Präsentation der entkontextualisierten Objekte. Das Kasala lässt jene Stimmen erklingen, die in den ästhetisierten Ausstellungen fehlen. Sie berichten vom harschen Leben der informellen Minenarbeiter*innen in Katanga, von der Unterdrückung der Befreiungsbewegungen und von der langen Reihe politischer Morde in der DR Kongo. Die Geschichten werden mit „Bende’s Fehler“ assoziiert; Bende ist eine legendäre halbgöttliche Figur der Luba-Tradition. Der Film verbindet die Aufnahmen der Performance, Röntgenbilder von Objekten und 3D-Modelle von Mineralien mit Ausschnitten des Filmklassikers *Skulpturen sterben auch (Les statues meurent aussi)*, Alain Resnais, Chris Marker, Ghislain Cloquet, 1953), in dem das koloniale Museum als Ort der Zerstörung lebendiger Kulturpraktiken beschrieben wird. Ein weiteres Element der Installation ist eine kleinformatige Fotografie aus dem Archiv des Königlichen Museums für Zentralafrika, die Balojis Verknüpfung von Sammeln und Jagd unterstreicht. Das Bild zeigt ein Jagdhorn, das in einem mit Jagdtrophäen dekorierten Wohnzimmer an der Wand hängt. Es betont den räuberischen Charakter des kolonialen Wohlstands, dessen Gewalt sich außerhalb des Rahmens entfaltet. Als Kontrapunkt zeigt Baloji ein skarifiziertes Jagdhorn in einer Vitrine, die sowohl auf den musealen Aspekt der Domestizierung verweist als auch die stille Widerständigkeit der Artefakte signalisiert. Das Horn ist der Fotografie nachempfunden: das koloniale Archiv generiert das Kunstwerk. Zugleich bedient sich Sammy Baloji durch die Skarifizierung des Instruments einer kodifizierten Sprache, die sich der kolonialen Entschlüsselung widersetzt. Obwohl die Skarifizierung auf der Oberfläche des Objekts sichtbar ist, reicht ihre Bedeutung über den ornamentalen Aspekt hinaus. Sie ist den Initiierten vorbehalten und setzt dem kolonialen Willen zur Aneignung und Klassifizierung eine Grenze.

Nilla Banguna

Wankito (umwanakaji). Die starke Frau, 2023, bedruckte Stoffe, von Nilla Banguna entworfen und hergestellt, in Zusammenarbeit mit Patrizia Banguna Kazadi, Josephine Kyungu Muloba und Fernande Musha Sebelwa in Lubumbashi.

Die einzelnen Stoffe:

Mwabi. Ma chance (Mein Glück), *La case de Benthô* (Benthos Hütte), *L'époux* (Der Ehemann), *Le rêve de l'étranger* (Der Traum vom Ausland), *Nzaka* (Abschabungen), *Kiondo* (trockenes Holz), *Lutuku* (lokale Spirituose), o.T., o.T.

Nilla Banguna wurde 1990 in Lubumbashi geboren. Sie ist Stylistin und Textildesignerin. Sie begann 2016 auf der Eröffnung der Lubumbashi Fashion Week an der Seite von Sikasso Kazadi in der Modeszene zu arbeiten. 2017 absolvierte sie eine Ausbildung in Ästhetik, Stoffherstellung und Textildesign in der Textilfabrik Urafiki in Tansania. Ab 2018 verfolgte sie darüber hinaus ihr Diplom in Textildesign, Styling und Modekreation im Institut Supérieur des Arts et Métiers (ISAM). Sie ist Initiatorin der Modemarke *MusNilla* und vieler damit verbundener Aktivitäten, sowie Assistentin und Kursleiterin im ISAM/Bon Berger. Seit 2018 ist sie Artist-in-Residence bei Picha, wo sie experimentell mit Textilien arbeitet. Im Rahmen ihrer langfristigen Zusammenarbeit mit dem Kunstzentrum kooperiert Nilla Banguna mit einer Gruppe von Frauen aus dem Dorf Makwacha, das 45 Kilometer von Lubumbashi entfernt ist. Picha richtet derzeit dort einen kulturellen Arbeitsort ein und baut eine Siebdruckwerkstatt auf. Die Frauen von Makwacha führen über Generationen eine bildnerische Praxis fort, indem sie jedes Jahr die Außenwände ihrer Häuser mit Zeichnungen aus Tonerde versehen. Sie beginnen den Prozess jedes Jahr aufs Neue, wenn die Regenzeit kommt und das Wasser die Pigmente fortspült. Die für die Ausstellung in der Kunsthalle Mainz entwickelten Arbeiten sind das Ergebnis einer Zusammenarbeit mit Nilla Bangunas Schwester Patrizia Banguna Kazadi und zwei Frauen aus dem Dorf, Fernande Musha Sebelwa und Josephine Kyungu Muloba, die Zeichnungen und Siebdrucke auf langen Stoffbahnen anfertigen. Gemeinsam übertragen sie so die lokale Bildpraxis der Wandmalereien auf bewegliche Materialien wie Baumwollstoff, wodurch die Bildmotive mobil werden und in neuen Zusammenhänge erscheinen.

Julia Tröscher

There was a Never, there was a Yes, 2023, 16:9 HD-Video (13 min).

Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und mit bestem Dank an:

Jutta Machu, Johanna & Anna Tröscher, Niek Van Oosterwyck, Helia Jafarzade, Lies Jacobs, Leonie Lehmborg, Fareed Aziz, Mustaf Ahmeti, Pieter Vandenhoudt und Sammy Baloji.

Yes/Emotion, 2023, Holz, Beton, Stahl, Lehm, Epoxidharz, Akryl, 97 × 191 × 45 cm.

Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und mit bestem Dank an Tom Volkaert und Hans Wuyts sowie an Britt und Robbe.

Auf der anderen Seite des Raumes präsentiert Julia Tröscher eine persönliche Interpretation eines Kasala, eines Gedichts, das ursprünglich in der Gemeinschaft der Luba in der DR Kongo bei besonderen Anlässen vorgetragen wurde. Julia Tröscher und Sammy Baloji lernten sich bei einem Workshop für Studierende der Bildenden Kunst kennen, den Letzterer im Rahmen seiner Doktorarbeit an der Kunsthochschule Sint Lucas in Antwerpen ausgerichtet hatte. Während dieses Workshops verfasste Julia Tröscher ein Kasala mit Bezug zu kulturellen und ästhetischen Traditionen, die nicht direkt dem Kontext der DR Kongo entnommen sind. Ihr Narrativ ist in feministischen Performancepraxen verankert und denkt über speziesübergreifende Verwandtschaften nach. So wählt sie in ihrem Film, den sie für die Ausstellung produziert hat, die Figur eines Fischmenschen als Ausgangspunkt für eine Genealogie des Universums, die sich mit ihrer eigenen überschneidet. Sie ruft Bilder des Übergangs der Lebewesen vom Wasser zum Land auf. Eine Bank, die den Bänken am Ufer des Rheins in Mainz nachempfunden ist, lädt die Besuchenden ein, sich zu setzen und in Tröschers Erzählung einzutauchen. Die Bank ist mit einem Relief aus Symbolen verziert, die auch im Film zu sehen sind. Darin wandert ein Keramikfisch von Hand zu Hand, von Ort zu Ort, von Zeit zu Zeit. Der Film folgt ihm auf seiner Reise von Großmüttern zu Müttern und Töchtern, entlang der Worte eines Gedichts über die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der menschlichen und nichtmenschlichen Bewohner*innen des Planeten.

Jackson Bukasa & Dan Kayeye & Justice Kasongo

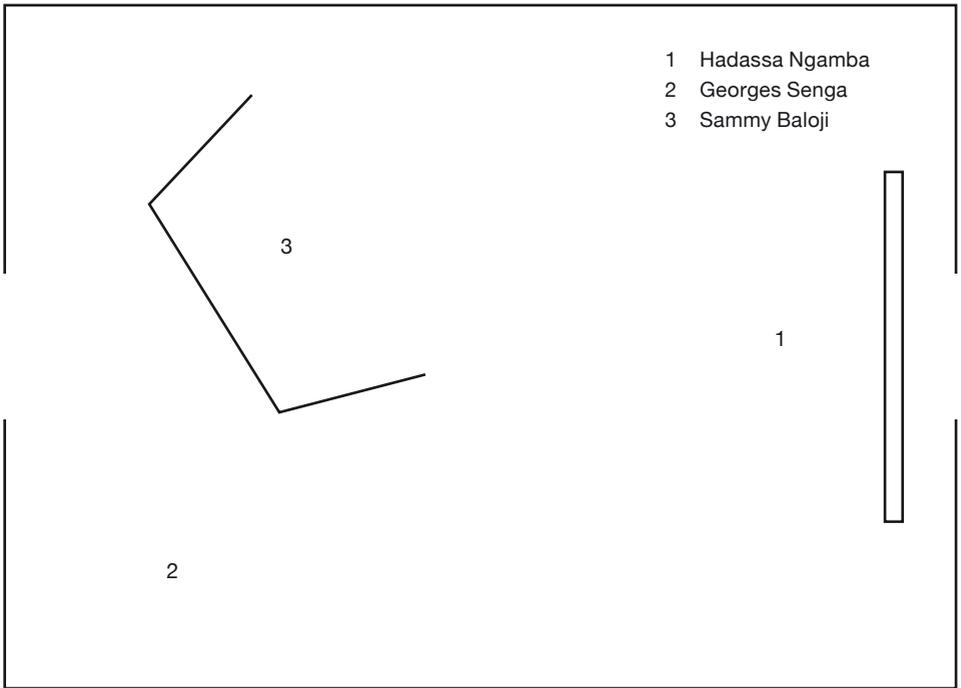
Jackson Bukasa und Dan Kayeye, *Mozalisi (Der Schöpfer)*, 2022/bis heute, HD-Video (6:05 min), mit den Marionetten von Justice Kasongo. Mit freundlicher Genehmigung der Künstler

Jackson Bukasa und Dan Kayeye geben uns Einblick in ihr laufendes Projekt *Mozalisi (Der Schöpfer)*, einen künstlerischen Dokumentarfilm, in dem die mobile Figureninstallation ihres Künstlerkollegen Justice Kasongo, Animationen, Zeichnungen und Dokumentarfotos zu sehen sind. Die drei Künstler bringen für dieses Projekt ihre jeweilige Expertise ein, im Bereich Dokumentarfilm (Jackson Bukasa), Animation und 3D-Umgebungen (Dan Kayeye), Puppen-Herstellung und Straßenperformance (Justice Kasongo). Sie konzipieren gemeinsam einen Film, der die Möglichkeit des Marionettentheaters, Welten zu erschaffen, mit dokumentarischen Elementen aus der kongolesischen Geschichte und fiktiven Landschaften verbindet. Kasongo performt mit seinem Handkarren in den Straßen von Lubumbashi. Auf einem Stahlrahmen mit Rädern montiert Kasongo Puppen, die er mit recycelten Werkzeugen und Materialien anfertigt und die durch eine Kurbel animiert werden können.

Bei der Eröffnung der Biennale von Lubumbashi 2022 zog Kasongo umgeben vom Publikum vom Kunstzentrum Picha bis zum Eingangstor der Gécamines-Fabrik, die in der Kolonialzeit unter dem Namen Union minière du Haut Katanga (UMHK) errichtet worden war. Sie wurde 1967 verstaatlicht und ist nach wie vor ein wichtiger Bestandteil in den Biografien der Einwohner*innen (die sie als ihre Mutter oder Vater bezeichnen). Nico Wasswa, AfrikaPic (Agentur kongolesischer Fotograf*innen) und der in Kinshasa ansässige Fotograf Arsène Mpiana dokumentierten den Umzug. Im Film treten die handgefertigten Puppen von Justice Kasongo in dokumentarischen und fiktiven Szenen aus dem Alltagsleben auf. Darin sind Politiker*-innen, Musiker*innen, Bergleute und Alltägliches aus Schule, Kirche, Küche und Konzert zu sehen. Man sieht die Hände von Justice Kasongo bei der Anfertigung der Puppen oder der Betätigung der Kurbel, die auf einem abgenutzten Stück Pappe befestigt ist, auf der die hastig geschriebenen Worte stehen: „CFA“, die westafrikanische Währung, die die wirtschaftliche Autonomie der Nachbarländer einschränkt;

„Manipulation“ als Hinweis auf die angespannte politische Lage; und „Mozalisi“, der Schöpfer. Der Titel des Films ist mehrdeutig: er bezieht sich sowohl auf die Minengesellschaft Gécamines, die die Stadt „erschaffen“ hat, als auch auf den Künstler, der die Figuren entstehen lässt und auf sein mechanisches Theater, das die Geschichte des Landes zum Leben erweckt.

Das Projekt wurde als Teil von Ateliers Picha unter der künstlerischen Leitung von Lucrezia Cippitelli konzipiert, und wird derzeit mit Unterstützung des Gründungsmitglieds Rosa Spaliviero fortgeführt.



HALLE 2

Hadassa Ngamba

CERVEAU 2 (Gehirn 2), 2019, Malachit, Katanga Kassiterit, Teer, Holzkohle, Wasserfarben auf mit Kaffee gefärbter Leinwand, 112,5 × 245 cm. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

Hadassa Ngamba hat 2017 im Rahmen der Ateliers Picha ihre ersten Arbeiten auf der Biennale von Lubumbashi ausgestellt und nahm auch in den folgenden Jahren (2019 und 2022) an der Biennale teil. 2019 war sie Artist-in-Residence im WIELS Zentrum für zeitgenössische Kunst in Brüssel und erhielt im selben Jahr den Prix Laurent Moonens (Lubumbashi session). Auf der Grundlage von Recherchen zur Topografie in ihrer Herkunftsregion Zentralkongo und den Archiven des Königlichen Museums für Zentralafrika in Tervuren, Belgien, hat sie Kartografie zu einem zentralen Element ihrer Arbeit gemacht. Heute experimentiert Hadassa Ngamba

mit einer Vielzahl von Medien – von Malerei und Zeichnung bis zu Installationen, Performances und Video – und bringt auf sensible Weise ihre Reflexion über die Kolonialgeschichte der DR Kongo mit persönlichen und familienbezogenen Fragestellungen zusammen.

CERVEAU 2 (Gehirn 2), eine mit Kaffee gefärbte Leinwand, die mit Mineralien – Malachit, Kassiterit aus Katanga, Teer und Kohle – bemalt ist, ist eine abstrakte Mindmap: Sie verfügt weder über eine Legende, noch weist sie einen geografischen Bezug auf. Die fünf Farben, die die Malerei komponieren, sind durch gerade, weiß gezeichnete Linien in zweiunddreißig Felder unterteilt. Sie verweisen auf verschiedene Erze und die vielfältigen Ressourcen im Boden der DR Kongo, darunter auch Kupfer und Kobalt.

Hadassa Ngamba verknüpft Erinnerungen, Empfindungen, kollektive Traumata und räumliche Darstellungen auf der Grundlage von Mineralien und hinterfragt so die Auswirkungen des globalen Kapitalismus im Leben der Bewohner*innen der DR Kongo. Ihre Kartografie verschränkt die Bergbauindustrie und ihren persönlichen Werdegang. Der Titel der Arbeit ist eine Anspielung auf die enge Verflechtung des geografischen Raumes und ihren persönlichen geistigen Bezugspunkten. Sie führt die Betrachtenden in eine vielschichtige Landschaft, in der die materielle Rückverfolgbarkeit der Komponenten der Malerei mit unzugänglichen psychischen Mäandern und Erinnerungen zusammenfließen und eine komplexe visuelle Komposition entstehen lässt.

Georges Senga

Tshanga-Tshanga, mille bêches (tausend Spaten), Tagebau, DR Kongo, Manono, 2021, Fotodruck auf Dibond. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

Tshanga-Tshanga, 300 maisons (300 Häuser), das erste Wohnviertel des Bergbauunternehmens Géomines, DR Congo, Manono, 2021, Fotodruck auf Dibond. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

Das belgische Unternehmen Géomines begann Anfang des 20. Jahrhunderts mit dem Bergbau in der ostkongolesischen Stadt Manono. Als der industrielle Zinnabbau dort Anfang der 1980er Jahre eingestellt wurde, mündete dies in anhaltende Konflikte und die lokale Bevölkerung hatte mit den Folgen der Arbeitslosigkeit zu kämpfen. Heute erhalten viele internationale Bergbauunternehmen Konzessionen für neue Abbaustandorte in der Umgebung der Stadt und errichten Infrastrukturen

für den Abbau. In den Böden rund um die Stadt gibt es reiche Lithium-Vorkommen, eines der wichtigsten Erze für die Herstellung von Batterien. Während Lithium international im Hinblick auf eine Zukunft ohne fossile Brennstoffe angepriesen wird, wird es für die lokale Bevölkerung die lange Geschichte der zerstörerischen Auswirkungen des Extraktivismus fortsetzen. In seiner fotografischen Arbeit zeigt Georges Senga Stadtteile zwischen der untergegangenen Zinnindustrie und dem Beginn der nächsten Phase des Bergbaus.

In der Serie *Tshanga-Tshanga, 300 maisons* (300 Häuser) zeigt Senga aus der Vogelperspektive die Überreste von Stadtvierteln, die von der belgischen Bergbaugesellschaft Géomines Anfang des 20. Jahrhunderts gebaut worden sind. Um über genügend körperlich robuste Arbeitskräfte zu verfügen, forderte das Unternehmen die Bevölkerung in verschiedenen benachbarten Regionen auf, sich dort anzusiedeln. *Tshanga-Tshanga* heißt auf Suaheli „Vermischung“, und bezieht sich hier auf die eugenische Idee, im Interesse des Unternehmens starke Arbeiter*innen heranzuziehen.

Senga reflektiert die Lebensbedingungen der Menschen, die in den Ruinen des industriellen Bergbaus am Ufer der künstlichen Seen um Manono leben, welche in den ehemaligen Bergwerksgruben angelegt wurden. Während multinationale Unternehmen die Erschließung der Stadt für den groß angelegten Lithiumabbau vorantreiben, gräbt die lokale Bevölkerung mit einfachen Werkzeugen oder den bloßen Händen nach Kassiterit und Tantal. *Tshanga-Tshanga, mille bêches* (1000 Schaufeln) richtet den Blick auf einen Sandbruch, in dem seit 16 Jahren von Hand gegraben wird.

Sammy Baloji

Tales of the Copper Crosses Garden: Episode 1, 2017, HD video (42 min). Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers. Mu.ZEE collection, Belgium

Les petits chanteurs à la croix de cuivre (Die kleinen Sänger des Kupferkreuzes), 1960, Schwarz-Weiß Fotografie, verschiedene Dimensionen. Mit freundlicher Genehmigung des Königlichen Museums für Zentralafrika (Tervuren)

Tales of the Copper Crosses Garden: Episode I wurde im Rahmen der Documenta 14, Athen, produziert.

Sammy Balojis Film *Tales of the Copper Crosses Garden* verschränkt die anhaltende materielle Ausbeutung in der DR Kongo, mit der Geschichte der christlichen Mission im Rahmen der Kolonisierung des Kongo. Im Film wird der Verarbeitungsprozess von Erz in Kupferdraht bzw. Kupferbarren in einer Fabrik in der Region Katanga gezeigt. Zu sehen sind die verschiedenen Phasen des Erhitzens, der Formung des heißen Metalls mit Hilfe von schweren Maschinen und die Handgriffe der Arbeitenden, die die glühenden Drähte und halbflüssigen Barren durch die Fabrik leiten. Der Film stellt der industriellen Verarbeitung der Metalle den Gesang des „Kupferkreuz-Chors“ gegenüber, der von belgischen Missionaren in der Kolonialzeit gegründet wurde. Im Chor wurden kongolesische Jungen ausgebildet, christliche Lieder zu singen, während sie als Wahrzeichen „Katanga-Kreuze“ trugen – Kupferkreuze, die in der vorkolonialen Zeit als Währung verwendet worden waren. Während der belgischen Kolonisierung wurden viele dieser Kreuze eingeschmolzen und als reines Rohkupfer in unkenntlichen Formen, wie z.B. Barren, verwendet. Andere wurden in die Sammlungen ethnografischer Museen in Europa aufgenommen. So auch in Mainz, wo die Anthropologin Erika Sulzmann 1979 bei einer ihrer Reisen in den Kongo ein Katanga-Kreuz erwarb, das heute Teil der ethnografischen Sammlung der Johannes Gutenberg-Universität Mainz ist.

Auf der Grundlage der Schriften des 1941 in Likasi geborenen Philosophen Valentin-Yves Mudimbe über die Rolle der Kirche während der Kolonialzeit in Afrika, beleuchtet der Film den Zusammenhang zwischen religiöser Herrschaft und der Ausbeutung des materiellen Reichtums des Landes. Während lokale Glaubensvorstellungen, Praktiken und damit verbundene soziale Ordnungen mit der Ausweitung des Bergbaus diffamiert und oft zerstört wurden, trugen Missionschulen und die Bekehrung zum Katholizismus aktiv zur Enteignung von Land und zur Unterwerfung von Menschen bei, in dem sie die koloniale Ordnung legitimierten. Im Film werden Passagen aus Mudimbés Autobiografie *„Die glorreichen Körper der Worte und der Wesen: Skizze eines afrikanischen Gartens im Stil der Benediktiner“* (1994), in der der Schriftsteller von seinen Erinnerungen an die katholische Missionsschule erzählt, mit den Aufnahmen aus der metallverarbeitenden Fabrik zusammengeschnitten.

Sybil Coovi Handemagnon

Dessus, dessous et à travers (Über, unter und durch), 2023, Multimediale Installation: Fotomontage auf Tapetenvlies, Pigmentdrucke auf weißem 42 g Papier, Pigmentdrucke auf 310 g, Gipsskulpturen, Archivboxen mit Fotos und Dokumenten, Kola-Nüsse, Metallregale, Nitrilhandschuhe, Seidenpapier. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

Auf der linken Seite präsentiert Sybil Coovi Handemagnon eine große Collage und auf halbtransparentes Papier gedruckte Bilder, zudem einen Archivschrank mit Archivboxen, und einen Tisch mit Handschuhen. Die Installation verbindet Elemente aus der laufenden Recherche der Künstlerin zu kolonialen Bildern mit einer kooperativen Untersuchung zur Konservierung in Museen. Coovi Handemagnon verweist auf die Toxizität kolonialer Archive, um „Bildern zuzuhören“ (Tina Campt, *Listening to Images*, 2017), d.h. um nicht-lineare Genealogien zu schaffen, die sich historischer Gewalt widersetzen. In einer sich ständig weiterentwickelnden Collage, an der sie seit 2021 arbeitet, analysiert Coovi Handemagnon die Gemälde, die die „zivilisatorische Mission“ in der pyramidenförmigen Halle des ehemaligen Eingangspalastes der Pariser Kolonialausstellung von 1931 feiern. Indem sie den Abdruck ihrer eigenen Hand und ihr Porträt in die Collage einbezieht, positioniert sie sich in der Geschichte der Anthropometrie, während sie gleichzeitig das Archiv ihrer Familie konsultiert. Sie unterstreicht die Verbindungen, trans-historischen Solidaritäten und im Entstehen begriffene Möglichkeiten, indem sie in den Bildern nach Spuren fehlender Geschichten sucht.

In Mainz präsentiert Sybil Coovi Handemagnon auf Archivregalen Schachteln mit Bildern, Texten und Notizen aus einem laufenden Forschungsprojekt, das die Künstlerin derzeit im Dialog mit Lotte Arndt in mehreren Museen in Europa und Westafrika durchführt. Während ihrer Besuche untersuchen die Künstlerin und die Forscherin die Spuren der „toxischen Konservierung“. Der Begriff bezieht sich nicht nur auf die Behandlungen mit Bioziden, denen viele Sammlungen unterzogen wurden, sondern auch auf den Versuch westlicher Museen, für die Ewigkeit aufzuheben: Durch den Einsatz von Chemikalien und Vitrinen halten sie das Leben fern, unterbrechen transformative kulturelle Praktiken und vermeiden so das Risiko der Zersetzung der Objekte. Sind nach einer solchen Objektivierung der Artefakte noch Verbindungen zu den kulturellen Kontexten möglich, aus denen sie hervorgegangen sind? Coovi Handemagnon lädt die Besucher*innen ein, Handschuhe anzuziehen, um die Bilder selbst anzusehen.

Dokumentation und Recherche

Die Ausstellung ist von Elementen der künstlerischen Recherche durchzogen, die Sammy Baloji seit 2019 unter dem Titel *Contemporary Kasala and Lukasa: Towards a Reconfiguration of Identity and Geopolitics* für seine Promotion an der Kunsthochschule Sint Lucas in Antwerpen, Belgien durchführt. Im Rahmen der Kolonisierung wurde die Luba-Bevölkerung zwischen den zwei Provinzen Kasai und Katanga geteilt. Nachkommen von Luba-Gruppen aus Kasai, die heute in Katanga leben, werden von jenen, die sich als ‚ursprüngliche‘ Bewohner*innen von Katanga betrachten, oft als ‚Fremde‘ angesehen und feindselig behandelt. Auf der Grundlage von persönlichen, historischen und fiktionalen Elementen arbeitet Sammy Baloji über diese kolonialen Trennlinien hinweg an der Entwicklung neuer Erinnerungsinstrumente. Im Mittelpunkt seiner Forschung stehen das Kasala, ein zeremonielles Gedicht, das von den Luba zur Würdigung von Personen rezitiert wird, sowie das Lukasa, eine Erinnerungstafel, die von „Männern der Erinnerung“ (Mbudyé) seit der Zeit des Luba-Königreich für die Überlieferung des historischen Wissens verwendet wird.

JEAN KABUTA

Videodokumentation des Vortrags eines drei-sprachigen Kasala, verfasst und vorgetragen von dem Schriftsteller Jean Kabuta anlässlich der Einweihung des öffentlichen Kunstwerks *The Long Hand* von Sammy Baloji, 3. Juni 2022, Antwerpen (30:05 min).

Mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Middelheim Museums Antwerpen, Belgien

JEAN KABUTA

Fragen zur Vorbereitung eines Kasala

Mit freundlicher Genehmigung des Autors

SAMMY BALOJI

Kasala: The Slaughterhouse of Dreams or The First Human, Bende's Error in Boycotting the Creation, 2019, Touchscreen

Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers. Sammlung Museum Rietberg Zürich, Schweiz

Der Film auf dem Monitor zuhinterst im Raum dokumentiert die Einweihung von Sammy Balojis Skulptur im öffentlichen Raum *The Long Hand* 2022 in Antwerpen an den Ufern des Flusses Schelde, über den

transatlantische Schiffe zwischen Belgien und dem Kongo verkehrten und die ersten Kongoles*innen Antwerpen erreichten. So Paul Panda Farnana (1888-1930), erster kongolesischer Universitätsabsolvent und panafrikanischer Aktivist. Die monumentale Skulptur ist von einem Lukasa abgeleitet und führt dieses mnemonische Instrument in den öffentlichen Raum Belgiens ein. Während klassische Lukasas aus Holz gefertigt und mit Schnitzereien, Steinen und Muscheln verziert sind, besteht Balojis Skulptur aus Bronze (einer Legierung aus Zinn und Kupfer), Ziegelsteinen und recyceltem Kunststoff – alles Kompositwerkstoffe aus dem Kontext von Bergbau und Handel. Der aus Ziegeln gemauerte Sockel unter der Figur ist als Ort zum Sitzen, der Begegnung und des Austauschs gedacht.

Anlässlich der Einweihung von *The Long Hand* hat Sammy Baloji den Wissenschaftler und Schriftsteller Jean Kabuta gebeten, ein Kasala zu verfassen. Kabutas mehrsprachige Rezitation des Gedichts vor der Skulptur ist hier zu sehen. An den Wänden in der Ausstellung werden einige der Fragen präsentiert, die der Autor in Vorbereitung auf die Performance an Sammy Baloji geschickt hatte. Das Gedicht verknüpft kollektive und individuelle Erinnerungen und richtet sich auch als Einladung an die Besucher*innen.

Ein interaktiver digitaler Touchscreen, der Teil der Kasala-Installation in Halle 1 ist, ermöglicht es den Besucher*innen die Abfolge der Verse des Kasala neu zu ordnen und so in die Geschichtsschreibung einzugreifen. Mit der Arbeit wird das Lukasa in die digitale Sphäre übertragen und unterstreicht auch wie ressourcenintensiv heutige Kommunikationsmedien sind: Mineralien aus dem Kongo wie Koltan und Kupfer sind wesentliche Komponenten digitaler Geräte.

ERIKA SULZMANN

Ausschnitte aus Ekonda (Zentralafrika, Nördl. Kongogebiet) – Tanzfest (Nsámbo) in Isangi mit mehreren Tanzgruppen, Teil 1 & Teil 2, 1953 (Erscheinungsjahr 1960, Herausgeber IWF, Göttingen), Digitalisierter 16mm Film (11 & 17:30 min)

Mit freundlicher Genehmigung der Technischen Informationsbibliothek (TIB), Hannover

Internetvideos mit Aufnahmen von Folklore Tanzgruppen, die im Rahmen der „Authentizitäts“-Kampagnen unter Staatschef Mobutu Sese Seko in den 1970er Jahren im kongolesischen (damals Zaire) Fernsehen ausgestrahlt wurden.

SAMMY BALOJI

Rohschnitt einer filmischen Recherche zur Folklorisierung kultureller Praxen. Hier Tanzgruppe „Mbudje“ auf dem Tennisplatz des Sportklubs Kilima, der zur Ausstattung des Bergbauunternehmens Gecamines in Lubumbashi gehört, 2019

Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

Sammy Baloji sucht in seiner Recherche zur kulturellen Überlieferung und den Auswirkungen von Kolonialismus und Bergbauindustrie auf kollektive Erinnerung nach Alternativen zur Folklorisierung kultureller Praktiken durch die koloniale Ethnografie und die nationale Förderung so genannter „Authentizität“. Diese wird auf dem Recherche-Tisch in Form von historischen Dokumenten und Filmausschnitten präsentiert, die Sammy Baloji als Einblick in seine laufende Arbeit zeigt.

Unter anderem sind Ausschnitte aus zwei Kurzfilme von Erika Sulzmann und Ernst Wilhelm Müller zu sehen, mit dem Titel *Ekonda (Zentralafrika, Nördl. Kongogebiet) – Tanzfest (Nsámbo) in Isangi mit mehreren Tanzgruppen* (11 & 17 min) die 1953 anlässlich der Abreise der deutschen Besucher*innen produziert wurden. Diese werden neben Youtube-Versionen von Filmmaterial des staatlichen kongolosesischen Fernsehens gezeigt, das unter der Präsidentschaft von Mobutu Sese Seko (1956-1997) Volkstanz und Musikdarbietungen zur „Rückkehr zu Authentizität“ (ab 1974) ausstrahlte.

Der dritte Filmausschnitt auf dem Tablett zeigt einen Auftritt der Gruppe „Mbudje“ (die den Namen der traditionelle Wärter des Gedächtnisses der Luba aufgreifen), die Sammy Baloji 2019 auf einem Tennisplatz des Clubs „cercle Kilima“ gefilmt hat, der zur Gécamines-Fabrik in Lubumbashi gehört. Zu Kolonialzeit war der Sportclub den belgischen Verwaltern der Union Minière und ihren Familien vorbehalten. Indem Sammy Baloji sie in der Nähe der Gecamines-Fabrik filmt, unterstreicht er den Zusammenhang zwischen der Transformation (durch Industrialisierung und die koloniale Wirtschaft) der lokalen Kulturen (hier, die Rolle der Mbudje in der Gesellschaft der Luba) und der Einführung westlicher Werte (hier ein Sportverein).

Kupferkreuz, uns heute nicht bekannter Handwerker, vermutlich Katanga-Region (DR Kongo), um 1900 / Kauf 1979 durch Erika Sulzmann in Butala am Sankuru (Shoowa, Untergruppe im Königreich Kuba) / Aufnahme 1990 in die Ethnografische Studiensammlung, Johannes Gutenberg-Universität Mainz Inv.-Nr. JGU ES 3083

Erika Sulzmann hat eine der ersten anthropologischen Feldforschungen deutscher Wissenschaftler*innen nach dem Zweiten Weltkrieg durchgeführt, die Mainzer Kongo-Expedition (1951–1954). Ihr Name ist eng mit dem Lehrstuhl für Ethnologie und Afrikastudien der Universität in Mainz verbunden, wo sie von 1948 bis 1976 gelehrt hat und von wo aus sie zwischen 1951 and 1979 acht Forschungsreisen in den Kongo unternommen hat, fast ausschließlich in die Region des Mai-Ndombe-Sees. Sie war an der Koordination der Ekonda-Tanzgruppe aus dem Dorf Bobulamo in der Region Bikoro in der Provinz Équateur beteiligt, die 1958 an

der Aufführung von „Changwe Yetu“ auf der Weltausstellung in Brüssel teilnahm.

Dr. Anna-Maria Brandstetter, Ethnologin im Fachbereich für Ethnologie und Afrikastudien an der Universität Mainz, erinnert sich, dass die Filme des Instituts für den wissenschaftlichen Film in Göttingen jahrzehntelang Teil des Lehrplans war. Sie weist darauf hin, dass sie einer Idee von Zeitlosigkeit folgen, wie sie der Anthropologe Johannes Fabian in seinem wegweisenden Buch „Time and the Other“ (1983) analysiert. Brandstetter schlägt vor, die Filme als eine Art „wissenschaftliche Folklore“ zu betrachten, unterstreicht aber auch, dass die Darbietungen gegen den Strich gelesen werden können, da die „Tänze trotz der folkloristischen Aneignung, eigenständige Kulturformen waren.“ Während der Ausstellung führen Dr. Brandstetter, Dr. Hauke Dorsch und Studierende der Universität Mainz im Forschungsraum die kritische Auseinandersetzung mit kolonialen Archiven und globalen Materialgeschichten fort.

Das in diesem Raum ausgestellte Kupferkreuz (in der Bashoowa-Sprache „Wango“ genannt) wurde von Erika Sulzmann 1979 während ihrer letzten Reise in den Kongo im Dorf Butálá (südlich von Sankuru, im Norden der Region Bashóówá) erworben.

Scan des Tagebuchs des belgischen Offiziers Albert Lapière, das unter anderem einen militärischen Angriff im kolonisierten Kongo im Jahr 1896 dokumentiert. Privatsammlung, erworben 2019.

Es wird ebenfalls eine Auswahl der Archive des belgischen Kolonialoffiziers Albert Lapière gezeigt, der 1896 während eines Militärangriffs an der Plünderung mehrerer Artefakte im kolonisierten Kongo beteiligt war, darunter eine berühmte Luba-Maske, die über viele Jahre als inoffizielles Emblem des Königlichen Museums für Zentralafrika in Belgien diente. Der Offizier schildert in seinem Tagebuch detailliert die Plünderung. Als das Dokument 2019 versteigert wurde, erwarb es der kongolesische Geschäftsmann und Kunstsammler Sindika Dokolo und erklärte, den Inhalt der kongolesischen Öffentlichkeit zugänglich machen zu wollen – um so der kolonialen Plünderung entgegenzuwirken.

Sammy Baloji

Gestanzte Kupferplatten, Kupfer, Zink, je 60 × 42,5 cm. Hergestellt in Zusammenarbeit mit der Werkstatt von Eric van Hove / Fenduq, Marrakesch, 2015.

Die Kupferplatten mit gleichmäßig gestanzten Mustern sind Teil der Forschung, die Sammy Baloji seit 2015 verfolgt. In den Archiven des Königlichen Museums für Zentralafrika in Tervuren weckten Fotografien von Skarifikationspraktiken aus der DR Kongo sein Interesse. Während die Skarifikation Teil eines Systems kultureller Codes ist, die die Zugehörigkeit und den Status einer Person in einem bestimmten sozialen Kontext anzeigen, wurden diese Muster in der ethnografischen Fotografie oft auf fetischisierte Weise inszeniert. Sammy Baloji hat eine Auswahl der Fotos gescannt, den Fokus und den Bildausschnitt verändert, sie von der kolonialen Umgebung freigestellt und in einem Format ausgedruckt, das in etwa der Größe des Torsos eines erwachsenen Menschen entspricht.

In Zusammenarbeit mit der Metallwerkstatt des Künstlers Eric van Hove in Marokko wurden die Muster anschließend durch die Fotos hindurch mit Hämmern auf die darunter liegenden Kupferplatten übertragen. Beide Materialien, die Fotografien und die Kupferplatten, werden durch dieses Verfahren stark verändert. Der Prozess ähnelt einer Skarifizierung, bei der ein kultureller Code in eine Metalloberfläche eingeschrieben wird.

Wie in vielen Arbeiten von Sammy Baloji wird auch hier Kupfer als Material verwendet, eines der Mineralien, die die Bergbaugeschichte der Region Katanga über Jahrhunderte geprägt haben. Dieses Material wird hier durch kollektives Handeln verändert und durch das Wissen der marokkanischen Handwerker geformt, wodurch eine kulturelle Praxis in den Mittelpunkt gestellt wird, die weit über ihre ästhetische Dimension hinaus geht.

In der Ausstellung werden die Rückseiten der Kupferplatten ohne Sockel und Rahmen präsentiert: Als Elemente eines Arbeitsprozesses sind sie weder abgeschlossene Kunstwerke noch reine Werkzeuge. Vielmehr werden die Platten hier als materielle Zeugnisse eines Prozesses der Wiederaneignung gezeigt. Das koloniale Archiv erlaubt den Rückgriff auf durch Kolonisierung und Musealisierung veränderte kulturelle Traditionen, die durch die künstlerische Arbeit transformiert und aktiviert werden.

Fundi Mwamba Gustave & Antje Van Wichelen

Ubatizo, Filmmaterial aus dem Archiv, 16mm Film, Alle zwei Wochen wechselnde Filmauswahl:

Film 1: Dr Mayeye stellt den mühsamen Gang eines Patienten nach I, 420 Einzelbilder

Film 2: Dr Mayeye stellt den mühsamen Gang eines Patienten nach, 321 Einzelbilder

Film 3: Mutter im Garten an der Quelle mit giftigem Wasser, 164 Einzelbilder

Film 4: Vater mit giftigem Wasser, 372 Einzelbilder

Film 5: Frau holt giftiges Wasser vom Brunnen, 489 Einzelbilder

Film 6: Patient*innen bewegen sich in ihrer Anlage I, 225 Einzelbilder

Film 7: Patient*innen bewegen sich in ihrer Anlage II, 168 Einzelbilder

Film 8: Patient*innen bewegen sich während der Erholungsphase, 268 Einzelbilder

Mit den Darsteller*innen: Matt Mwehu Muyumba (Dr Mayeye), Jenny Kongolo Munyongamayi (Patientin 01), Papa Bienveillant und seine Familie, Sarah Mukadi Kadima (Patientin 02), und Lambick Meli (Patient 03). Mit freundlicher Genehmigung der Künstler*innen und mit Dank an: LABO BxL, Peliskan, Biasasa Centre d'art, Boris Belay

Die Storyboards im Flur, der zur Turmebene 1 führt, kündigen Antje Van Wichelen und Fundi Mwamba Gustaves Präsentation *Das Kabinett des Dr. Fundi/Ubatizo* (Die Taufe) an: Dr. Fundi, das fiktive Alter Ego des Filmmachers Fundi Mwamba Gustave, ist die Hauptfigur in einem experimentellen Horrorfilm, an dem die beiden Künstler*innen derzeit arbeiten. Der Doktor wird durch sein Arbeitszimmer, seinen Tisch und seine Utensilien eingeführt. Zur Erforschung der „Monstrifikation“ – einem fiktiven Phänomen, das durch Umweltverschmutzung ausgelöst wird und zu körperlichen Fehlbildungen und monsterähnlichem Verhalten führt – ist Dr. Fundi kürzlich in ein Bergbaugebiet gereist. Vor Ort findet er eine Kiste mit 16-mm-Negativfilmstreifen, die die Arbeit seines Vorgängers Dr. Mayeye dokumentieren, der 1929 während der Erforschung einer mysteriösen Krankheit verschwand, die durch die toxischen Auswirkungen des Bergbaus verursacht wird. In derselben Kiste befinden sich auch eine 16-mm Kamera und ein Projektor sowie ein Notizbuch mit präzisen Anweisungen für die Entwicklung des Filmmaterials auf pflanzlicher Basis. Anhand dieser fiktiven Geschichte veranschaulichen die Künstler*innen die toxischen Lebensbedingungen, die sie bei ihren Besuchen in den hochgradig verschmutzten Gebieten der Stadt erlebt haben, wo das Gemüse sich gelb färbt und unter den Einwohner*innen hohe Krebsraten verzeichnet werden. Van Wichelen und Fundi Mwamba interessieren sich

für die Reaktionen im materiellen Prozess des Filmemachens und begannen mit der Entwicklung von Filmmaterial in einer Mischung aus toxischem Wasser zu experimentieren, das mit Schwefelsäure aus einer benachbarten Produktionsanlage verunreinigt war und dem sie Chlorbleiche, Vitamin C und Bikarbonat zusetzten. Die giftige Flüssigkeit brachte Bilder zum Vorschein, die den Film auch zu einem materiellen Zeugnis der toxischen Bedingungen machen, die ihn hervorgebracht haben.

Franck Moka

Shimoko, 2022/23, immersive Multimedia Installation: Ton, Video, Holz, Sand, Größe variabel.
Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

Franck Moka arbeitet mit Sound, Musik, Video, Film und bringt diese häufig in Installationen zusammen. Dabei setzt er sich mit sozialen, politischen und historischen Problemen in der DR Kongo auseinander und untersucht die Beziehung zwischen Menschen und Umwelt. Ausgangspunkt für *Shimoko* war ein Artikel über die Verschmutzung durch den Bergbau in Lubumbashi. Es folgte eine mehrmonatige bibliografische Recherche über toxische Überreste in der Stadt. Die Installation besteht aus Aufnahmen von Umgebungsgeräuschen in Bergwerken und den Reaktionen der lokalen Bevölkerung auf die damit verbundenen Beeinträchtigungen. Sie wurde im Rahmen eines Artist-in-Residence-Programms bei Picha in Zusammenarbeit mit Framer Framed, Amsterdam konzipiert und erstmals 2022 auf der Biennale von Lubumbashi gezeigt. In Turmebene II der Kunsthalle Mainz ertönen diese Aufnahmen als Geräuschnipsel, die eine mit Sand und Steinen bedeckte vibrierende Plattform umgeben. Die schwarz-verkleideten Lautsprecher gleichen gespenstischen Körpern. Ein Video zeigt Nahaufnahmen einer Person, sowie Mineralien aus der Region Haut-Katanga.

Shimoko bedeutet Rauch auf Swahili. Der Titel bezieht sich auf den Rauch, der aus den Schornsteinen der Fabriken aufsteigt und die Atemluft der Einwohner*innen von Lubumbashi verpestet. Diese Luftverschmutzung hat gravierende gesundheitliche und ökologische Folgen für die lokale Bevölkerung und die Umgebung. Die Vibration der Plattform erinnert an die Erschütterungen, die während des Bergbaubetriebs zu spüren sind und die auch als eine Form von Verschmutzung betrachtet werden können. Durch die starke Präsenz des Bergbaus und den industriellen Abbau des kobalt- und kupferhaltigen Bodens, wurde die Stadt Lubumbashi und ihre Region zu einem wirtschaftlichen Zentrum des Landes. Die Rohstoffextraktion nimmt auf die Bevölkerung keine Rücksicht, die lediglich im Hinblick auf ihre Verwertbarkeit als potenzielle Arbeitskräfte betrachtet wird. Franck Moka's Installation lädt ein, die existentielle Verunsicherung angesichts dieser Lebensbedingungen körperlich nachzuerleben.

Isaac Sahani Dato

Topos, 2022, Installation aus in Holz gelasertem, verbranntem Kartenmaterial, Luftaufnahmen und Wandzeitschrift. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

Isaac Sahani Dato's Arbeiten befassen sich häufig mit der (Un-)Sichtbarkeit von Geschichte. Seine Multi-Media-Installation *Topos* beruht auf kolonialen Karten, die er im geografischen Institut von Lubumbashi gefunden hat. Die meisten Karten wurden durch einen Brand zerstört und es sind nur noch Fragmente erhalten. Diese Fragmente mit ihren verbrannten Rändern wurden in Holz gelasert. Ein Verfahren, das mit dem gewaltsamen Prozess assoziiert werden kann, durch den in der Kolonialzeit sowie später, durch den Nationalstaat und multinationale Unternehmen Land enteignet und Landkarten mit neuen Namen und Grenzen versehen wurden. Isaac Sahani Dato beschäftigt sich mit Toponomie, den Namen von Orten, ihrer Umbenennung und Aneignung. Im kolonialen Kontext wurden Städte oft von europäischen Siedlern und Kolonialbeamten erbaut und benannt, so auch Lubumbashi, das während der belgischen Kolonisierung Elisabethville hieß.

Mit *Topos* richtet Isaac Sahani Dato den Blick sowohl auf die anhaltenden Umbenennungen von Ortschaften, also auch auf Personen, deren Namen nicht auf den Karten verzeichnet sind. So zum Beispiel Lusinga, ein Chief vom Tanganjikasee, der 1884 von der belgischen Armee ermordet wurde, oder Maurice Mpolo, der für die Unabhängigkeit des Landes kämpfte. Sahani zeigt ihre Bilder in einer Zeitschrift, die er in Zusammenarbeit mit den Schriftstellern Jean Kamba und Costa Tshinzam realisiert hat. Sahani Dato bemüht sich die kolonialen Namen zu dekonstruieren, die kartografischen Interventionen sichtbar werden zu lassen und die „Toxizität“ der Enteignung von Land deutlich zu machen. Die Zusammenarbeit mit den Schriftstellern setzt dieser hochbelasteten Geschichte ein poetisches Narrativ entgegen, das eine Anknüpfung an lokal überlieferte Erzählungen und ihre imaginären Neuerfindungen ermöglicht.

Kunsthalle Mainz
Am Zollhafen 3–5
55118 Mainz
T +49 (0) 6131 126936
kunsthalle-mainz.de

Di, Do, Fr 10–18 Uhr
Mi 10–21 Uhr
Sa, So und an Feiertagen
11–18 Uhr
Mo geschlossen
24/12, 25/12, 31/12, 01/01
geschlossen

Eintritt:

Erwachsene 6 Euro
Ermäßigt 4 Euro

Gruppe ab 10 Personen
4 Euro pro Person

Die Kunsthalle Mainz wird
unterstützt durch

Mainzer Stadtwerke AG
Mainzer Fernwärme GmbH
Mainzer Verkehrsgesellschaft mbH
Landeshauptstadt Mainz

IMPRESSUM

Die Broschüre entstand anlässlich der Ausstellung
Unextractable. Sammy Baloji invites

Basierend auf einem Konzept von Lotte Arndt & Sammy Baloji
Co-Kuratiert von: Lotte Arndt, Yasmin Afschar, Marlène Harles
Kuratorische Assistenz: Shannon Luka

Texte: Yasmin Afschar, Marlène Harles, Lotte Arndt,

Shannon Luka

Grafik: Harald Pridgar

Übersetzungen: Dr. Jeremy Gaines

Team:

Yasmin Afschar (Interimsdirektorin)

Stefanie Böttcher (Direktorin in Elternzeit)

Marlène Harles (Kuratorische Assistenz)

Anna Marquis (Presse- & Öffentlichkeitsarbeit, Verwaltung)

Lisa Weber (Leitung Kunstvermittlung)

Fabienne Kunkel (FSJ Kultur)

Lina Olbert (Assistenz Presse und Social Media)

Shannon Luka (intern)

Aufbauteam: Lars Daigger, Emilia Kaufhold, Oliver Kelm,

Lorenz Kerkhoff, Martina Lang, Leonard Schlöder,

Danijel Sijakovic, Jakob Villhauer

Gruppe ab
10 ermäßigten Personen
3 Euro pro Person

Kinder bis 6 Jahre
Eintritt frei

Familien
14 Euro

Jahreskarte
25 Euro

Rundgänge und Veranstaltungen
im Eintritt enthalten
(sofern nicht anders angekündigt)

Angemeldete Rundgänge für
Gruppen auf Anfrage

Ermäßigungen (mit Nachweis)

für Auszubildende, Erwerbslose, Freiwilligendienstleistende,
Schüler*innen, Schwerbehinderte, Studierende, Rentner*innen

Hinweis zum Fotografieren: Bitte beachten Sie, dass auf unseren
Veranstaltungen fotografiert wird. Mit Ihrer Teilnahme erklären Sie
sich mit der Veröffentlichung der Fotografien einverstanden.

Partner:



Die Ausstellung wird
gefördert von:

