

Justice Kasongo Dibwe ^{Lubumbashi}

*Congo : traces, parcours
et souvenirs*

+

Taus Makhacheva ^{Dubai}

Way of an Object

visual arts/exhibition
Le Clignoteur

LE CLIGNOTEUR

KUNSTENFESTIVALDECAÏTC
KUNSTENFESTIVALDECAÏTC
KUNSTENFESTIVALDECAÏTC

Presentation: Kunstenfestivaldesarts, Le Clignoteur

Congo : traces, parcours et souvenirs

Concept and creation: Justice Kasongo Dibwe

Way of an Object

2013, mixed media installation, sound

Concept: Taus Makhacheva | Painting: Maria Safronova |
Marionettes: Kazbek Alikov, Nurali Yaraliev, Ruslan Zemskov |
Voices: Elena Chistyakova, Diana Dzhakhbarova, Arslan
Murzabekov, Sander de Heer, V. | Puppet sketches: Ekateri-
na Gavrilova | Puppeteer: Ekaterina Kasabova | Script: And-
rey Koreshkov | Sound recording: Nariman Adzhikamalov |
Sound design: Alexander Khokhlov | Boxes production:
Make Fabrication Studio | Production: Malika Alieva, Kamila
Banks, Artem Gapurov, Patrick Hough, Iraiganat Kurbanova,
Jamilya Valieva | Research: Alexander Sergeev | Dutch dub-
bing: VSI Amsterdam

Production supported by Garage Museum of Contem-
porary Art | Courtesy of the artist and M HKA museum

Special thanks to Maga Disney, Alexey Maslyaev, And-
rey Misiano, P.S. Gamzatova Dagestan Museum of Fine Arts

10 — 18.05

16:00 — 20:00

JUSTICE KASONGO DIBWE

Congo : traces, parcours et souvenirs

FR

Congo : traces, parcours et souvenirs met en scène un village miniature construit à base d'argile, de plastique et de fils de fer où sont dévoilés divers lieux reflétant la vie quotidienne congolaise. Des objets en lien avec la fonction de ces espaces sont présents dans chacun d'entre eux. La cuisine est ainsi pourvue d'une marmite, d'un malaxeur et d'un mortier ; l'église de tambours et d'une guitare ; le champ de houes, de haches et de machettes ; les salles de sport de ballons et d'appareils de musculation ; tandis qu'une table, un crayon, un carnet sont placés dans l'école. Dans ces différents lieux sont disposées des marionnettes qui, reliées par un axe de trois mètres, s'activent toutes en même temps par un système de levier destiné à les faire vaquer aux occupations propres à leurs espaces respectifs. Justice Kasongo Dibwe nomme sa chaîne cinématique de marionnettes « Cinéma-rionnette » ou « CINÉMAR ». Ce dispositif ludique permet à l'artiste d'aborder, de manière engagée, des thématiques liées à l'histoire de la République Démocratique du Congo, à la colonisation et à l'extractivisme. Les anecdotes présentées ont aussi une vocation éducative (Kasongo Dibwe étant par ailleurs enseignant), puisqu'à travers cette mise en scène, l'artiste souhaite notamment rappeler aux spectateur-ices l'importance d'exploiter leurs talents, en plus d'y enseigner l'histoire du pays et des cultures du continent africain. Enfin, véritable théâtre ambulant, ce village miniature monté sur un chariot a été conçu pour se déplacer pour être utilisé lors d'événements performatifs ambulants.

BIO

Justice Kasongo Dibwe (° 1976) est un marionnettiste congolais. Après des études en informatique de gestion, il se lance dans le monde artistique en présentant des œuvres faites à partir de marionnettes. Ses œuvres, constituées de figurines animées par un levier, retracent l'histoire de la République démocratique du Congo sous un angle décolonial. Son travail a été montré au sein d'institutions comme La Division des Cultures et Arts, le Musée de Lubumbashi, la Halle de l'Étoile, et enfin par Picha asbl où ses œuvres furent l'objet de performances lors de la 7^e édition de la Biennale de Lubumbashi.

TAUS MAKHACHEVA
Way of an Object

Pour *Way of an Object*, Makhacheva a sélectionné trois artefacts : un tableau du peintre russe V. M. Vasnetsov, une salière en bois et un bracelet nuptial. L'artiste, qui souhaite libérer ces pièces muséales – originaires de la République du Daghestan – de leur incapacité à fonctionner et à parler, les dote de jambes et de bras. Bien qu'ils semblent s'animer, les artefacts ne sont pas pour autant en mesure de penser ou de parler de manière autonome. Cela reste des marionnettes qui nous rappellent que la question la plus importante tout au long de l'histoire est toujours : « Qui a la parole ? » Par ailleurs, *Way of an Object* peut être vu comme un plaidoyer pour partir en quête d'un rôle plus actif pour les objets des musées locaux.

Way of an Object est né de la collaboration entre Taus Makhacheva et le musée des beaux-arts du Daghestan P. S. Gamzatova. *Way of an Object* questionne l'histoire des collections du musée et, plus généralement, le concept d'objet muséal dormant – un objet qui ne peut plus raconter sa propre histoire, qui a perdu sa fonction, l'objet silencieux.

L'Oiseau Hamayun
Viktor Vasnetsov (1848–1926), 1898

Dans la mythologie slave, Hamayun est un oiseau prophétique immortel doté d'une tête de femme. Hamayun a une place spirituelle significative, se situant entre le monde de la vie et celui de la mort. Elle sait tout sur la création de la terre et du ciel, des dieux et des héros, des humains, des monstres, des oiseaux et des animaux. Elle chante des hymnes divins aux femmes et aux hommes, et prédit l'avenir à celles et ceux qui savent l'écouter.

Salière
Daghestan, 19^e Siècle

Bien qu'acheté sur les grands marchés de village, la salière est considérée dans les foyers des Avars et des Andi-Tsez comme un objet sacré. Elle est susceptible de prendre vie dans la maison grâce aux motifs gravés à sa surface – ici, une spirale, censée piéger les mauvais esprits. Ce processus de captation peut être considéré comme une sorte de « renaissance », une « ouverture des yeux et de la bouche »

– une transformation de l'objet en une sorte de divinité domestique, qui « participe » activement à la vie de la maison.

Bracelet
Daghestan (village Kubachi), 19^e Siècle

Ce bracelet, créé spécialement pour les mariages, connu sous le nom de bracelet de mariage Kubachi, était porté par la mariée pendant quarante jours après le mariage, pour symboliser la transition de la jeune femme vers un nouveau statut, celui d'épouse.

BIO

Taus Makhacheva (° 1983) est une artiste visuelle. Elle descend des Avars, le plus grand groupe ethnique du Daghestan. Entre 2002 et 2013, elle suit différentes formations en art, en communication et en économie en Russie et en Angleterre. Durant cette période, elle participe notamment à la 4^e Biennale de Moscou. Taus Makhacheva utilise des objets, des films et des performances pour se replacer elle-même dans une histoire nationale, à l'intérieur d'un contexte où la « nation » n'existe pas. Son œuvre remet en question les formes classiques d'historiographie, les conventions culturelles dominantes et les questions de genre. Avec une attitude à la fois humoristique et critique à l'égard de la société actuelle, Taus Makhacheva tente de réconcilier le présent et la nostalgie du passé, le local et le global, la tradition et le progrès. Elle analyse la société caucasienne et la relation entre son histoire, la mémoire collective et la réalité quotidienne.

À l'occasion de l'exposition des œuvres de Taus Makhacheva et de Justice Kasongo Dibwe utilisant chacune des marionnettes comme médium, nous avons commandé à l'artiste Daniela Ortiz un texte d'introduction à la pratique de marionnette comme vecteur de la pensée décoloniale.

LES MARIONNETTES : VENUES D'EN BAS,
DE PETITES GENS AU POING LEVÉ ET AU CŒUR
BATTANT À GAUCHE

En mai 1715, une petite marionnette a brûlé sur la place principale de la ville de Metepec, au Mexique. Selon des documents du couvent de San Juan Bautista, les autorités coloniales espagnoles ont ordonné cet autodafé pour châtier « la présentation d'une pièce de théâtre qu'un enfant métis, âgé de 10-12 ans, avait improvisée avec un jeune Espagnol ». Ce spectacle de marionnettes remettait en question le pouvoir de la Sainte Inquisition.

Trois siècles plus tard, ces mêmes autorités espagnoles ont interrompu les représentations de *La bruja y Don Cristobal* (« La sorcière et Don Cristobal ») que la compagnie de théâtre Titeres desde Abajo interprétait sur la Plaza del Canal Isabel II à Madrid, avant d'arrêter et d'incarcérer ses créateurs pour cause « d'apologie du terrorisme ».

Il existe des milliers d'histoires de juges, d'inquisiteurs, de policiers, d'institutions et même de tortionnaires ayant mobilisé leurs ressources et leurs efforts pour brûler, censurer et réduire au silence de modestes représentations humaines, faites de bric et de broc qui tiennent dans une main. Le pouvoir culturel des marionnettes se mesure au degré de persécution politique que celles et ceux qui les créent et leur donnent vie ont subi tout au long de l'histoire.

Si, comme l'affirment tant de critiques et d'intellectuel·les du haut de leur arrogance culturelle et de leur hégémonie esthétique eurocentrée et bourgeoise, les marionnettes étaient une manifestation culturelle insignifiante et inoffensive, comment se fait-il qu'elles aient survécu en tant que telles pendant des siècles, en dépit de la censure et des persécutions qui leur ont été infligées ? Où donc réside le pouvoir de la culture ? Dans la capacité créative infinie de forger une vaste mobilisation idéologique à travers des objets aussi précaires que des marionnettes ? Ou dans la puissance de l'industrie culturelle capitaliste et

coloniale à mobiliser d'immenses ressources pour tenter d'exclure ce langage de ce qui est considéré comme de l'art et le délégitimer en tant qu'expression culturelle et artistique ?

Il faut être conscient·es que les langages artistiques et esthétiques populaires, tels que l'art de la marionnette, ne garantissent pas en soi la transmission d'un contenu libérateur et émancipateur pour les populations. Tout au long de l'Histoire, la machine d'appropriation culturelle des détenteurs du pouvoir a réussi à s'emparer de tous les langages, de toutes les couleurs et de toutes les formes esthétiques, même les plus irrévérencieuses, et y a appliqué la stratégie de la manipulation afin d'instiller dans les esprits ses cadres idéologiques coloniaux, néo-libéraux et fascistes.

L'ordre colonial, le néo-libéralisme et le fascisme ont réussi à s'approprier les manifestations culturelles populaires, de la musique chicha (ou cumbia andine) et des comédien·nes de rue au Pérou sous la présidence dictatoriale de Fujimori, à la marionnette de Kasperle sous le nazisme en Allemagne ou à Pulcinella sous le régime fasciste de Mussolini. Ce dernier est un exemple marquant de la manière dont la culture et son esthétique deviennent un terrain de discord et de contrôle de la part du pouvoir. L'une des principales stratégies du fascisme italien fut l'appropriation de symboles et d'expressions culturelles populaires en vue d'imposer son cadre idéologique. En ce sens, ce n'est de toute évidence pas un hasard si Gramsci a considéré qu'il était essentiel de comprendre le fonctionnement de l'hégémonie culturelle et si le marxiste péruvien José Carlos Mariátegui a consacré plusieurs numéros et plusieurs articles de la revue *Amauta* à une réflexion sur le rôle de l'art et de la culture dans l'ordre colonial après son séjour à Rome durant la montée du fascisme.

Si, dans des contextes historiques précis et de manière stratégique, le pouvoir s'est approprié l'esthétique et le langage des marionnettes afin de propager son idéologie dans les franges populaires, il est important de rappeler que l'appropriation culturelle des marionnettes par les détenteurs du pouvoir a toujours relevé davantage de l'exception et de situations spécifiques que de la règle. Aussi est-elle nettement moins fréquente et généralisée que les milliers d'œuvres de marionnettes venues d'en bas, de petites gens au poing levé et au cœur battant à gauche.

Il y a un enjeu inhérent à la matérialité, à l'esthétique et au langage du théâtre de marionnettes qui accroît gran-

dement sa production collective et massive tout en ridiculisant et en réduisant la capacité du pouvoir à s'approprier ce langage théâtral. La possibilité ou souvent la contrainte de confectionner des personnages aux seuls moyens de rebuts, de morceaux de bois, de vieux chiffons, de fils, de cheveux, de boîtes de conserve vides, de lambeaux de sacs en plastique, etc., ainsi que l'utilisation délibérée d'un vocabulaire et d'une syntaxe simple pour formuler des questions complexes – ce qui requiert beaucoup de recherche et d'inventivité – ont fait des marionnettes un outil auquel on a largement recours pour diffuser de la pédagogie politique populaire dans des situations de résistance et de révolution. Par ailleurs, et au-delà de sa simplicité, l'esthétique enfantine des marionnettes a souvent permis d'esquiver la censure et la persécution politique.

Sur fond d'images de paysans, de guérilleros, d'enfants et de *gringos* qui peignent des cartons et répètent des chants avec des marionnettes géantes d'une beauté radicale, et en dépit de l'offensive militaire impérialiste contre la révolution sandiniste qui bat son plein, le documentaire *Bread and Puppet Theater: A Song for Nicaragua* montre une conversation entre le prêtre, théologien et poète Ernesto Cardenal et Pete Schumann. Ce dernier, fondateur du théâtre de rue engagé Bread and Puppet Theater, exprime au premier son intérêt pour la théologie de la libération, cette interprétation populaire, révolutionnaire et profondément anti-impérialiste du christianisme qui a accompagné de nombreuses luttes anticapitalistes dans la seconde moitié du XX^e siècle en Amérique latine. Ce courant de pensée a ouvert un espace de réflexion à des questions philosophiques, spirituelles et matérielles concernant la lutte contre le capitalisme, qui, en plus de retirer le pain de la bouche des petites gens, annihile aussi leur capacité de penser.

Le travail de Bread and Puppet dans ce contexte de révolution armée au Nicaragua, mais aussi les marionnettes de l'artiste palestinien Mehdi Kareera, qui utilise des boîtes de conserve vides dans le contexte de la résistance à Gaza – ou utilisait, dès lors qu'il n'y a plus de nourriture à Gaza depuis le génocide colonial israélien –, nous donne à voir, en ces temps d'offensive impérialiste et capitaliste contre le Sud et les classes populaires, ce qu'il faut peut-être appeler une esthétique ou une culture de la libération. Celle-ci peut faire office d'outil politique à la révolution anticoloniale.

En tant qu'artiste ayant pour objectif d'avoir recours à l'art comme outil de pédagogie politique et d'ainsi contri-

buer à la construction de cette culture de la libération, la marionnette m'offre, dans sa simplicité, un langage rebelle et une pratique qui cultive l'esprit critique du public. La marionnette peut parler là où le silence est imposé, ériger une culture populaire là où des régimes coloniaux ont engendré la misère, répondre au besoin d'élévation de la conscience et aiguïser les luttes, comme Mao Tsé-Toung l'encourageait en 1942.

Daniela Ortiz, avril 2025

Traduit par Isabelle Grynberg

Daniela Ortiz est une artiste plasticienne péruvienne. Par son travail, elle vise à concevoir des récits visuels dans lesquels les concepts de nationalité, de racialisation, de classe sociale et de genre sont explorés, afin de comprendre de manière critique les structures du pouvoir colonial, patriarcal et capitaliste.

NL

Congo : traces, parcours et souvenirs toont een miniatuurdorp gebouwd in klei, plastic en ijzerdraad, waarin verschillende plaatsen die het dagelijkse Congolese leven weerspiegelen te zien zijn. In elk van deze ruimtes zijn voorwerpen aanwezig die verband houden met de functies van die ruimtes. De keuken is uitgerust met een pot, een mixer en een vijzel; de kerk met trommels en een gitaar; het veld met schoffels, bijlen en machetes; de sporthallen met ballen en fitnessapparatuur; terwijl een tafel, een potlood en een notitieblok in de school zijn geplaatst. De poppen zijn verbonden door een drie meter lange as en worden allemaal tegelijkertijd geactiveerd door een systeem van hendels dat is ontworpen om ze de activiteiten te laten uitvoeren die hun respectieve gebieden kenmerken. Justice Kasongo Dibwe noemt zijn filmische keten van poppen "Cinémarionnette" of "CINÉMAR". Dankzij dit ludieke instrument kan de kunstenaar op een geëngageerde manier thema's aansnijden die verband houden met de geschiedenis van de Democratische Republiek Congo, kolonisatie en extractivisme. De gepresenteerde anekdotes hebben ook een educatief doel - Kasongo Dibwe is overigens leraar - want met deze inscenering hoopt de kunstenaar de toeschouwers te herinneren aan het belang van de exploitatie van hun talenten en wil hij hen de geschiedenis van het land en de culturen van het Afrikaanse continent bijbrengen. Tot slot is dit miniatuurdorp op een trolley ontworpen om rond te rijden en gebruikt te worden voor reizende voorstellingen.

BIO

Justice Kasongo Dibwe (° 1976) is een Congolese poppenspeler die gevestigd is in Lubumbashi. Na studies in IT-beheer, maakt hij zijn intrede in de kunstwereld met marionetten. Zijn werken bestaan uit verschillende met behulp van een hefboom geanimeerde figuurtjes en schetsen de geschiedenis van de Democratische Republiek Congo vanuit een dekoloniale invalshoek. Zijn werk werd getoond in grote instellingen zoals La Division des Cultures et Arts, het Nationaal Museum van Lubumbashi, de Halle de l'Étoile en door Picha vzw waar zijn werk deel uitmaakte van opmerkelijke performances tijdens de 7^{de} Biënnale van Lubumbashi.

TAUS MAKHACHEVA
Way of an Object

Makhacheva heeft drie artefacten uitgekozen voor *Way of an Object*: een schilderij van de Russische schilder V. M. Vasnetsov, een houten zoutvaatje en een bruidsarmband. De artiest, die de museumstukken – die afkomstig zijn uit de Republiek Dagestan – wil bevrijden van hun onmogelijkheid tot functioneren en spreken, schenkt de objecten armen en benen. Hoewel de artefacten lijken te bewegen, kunnen ze niet autonoom denken of spreken. Het blijven poppen die ons herinneren aan de vraag die altijd al het belangrijkste is geweest: “Wie mag spreken?”. *Way of an Object* kan bovendien benaderd worden als een pleidooi om actiever op zoek te gaan naar de objecten van lokale musea.

Way of an Object is het resultaat van een samenwerking tussen Taus Makhacheva en het museum voor schone kunsten van Dagestan P S. Gamzatova. *Way of an Object* ontdekt de geschiedenis van het museum en op algemener niveau het concept van een slapend museum object – een object dat zijn eigen verleden niet meer kan vertellen, dat zijn functie verloren heeft en stil is.

Hamayunvogel
Viktor Vasnetsov (1848–1926), 1898

In de Slavische mythologie is Hamayun een profetische, onsterfelijke vogel met het hoofd van een vrouw. Hamayun heeft een beduidende spirituele plaats en bevindt zich tussen de levende en dode wereld. Ze weet alles over de schepping van de aarde en hemel, de goden en helden, monsters, vogels en dieren. Ze zingt liederen voor vrouwen en mannen en voorspelt de toekomst van degenen die haar kunnen horen.

Zoutvaatje
Dagestan, 19^e eeuw

De huishoudens van de Avaren en het Andi-Tsez volk beschouwen zoutvaatjes – hoewel ze op grote dorpsmarkten te verkrijgen zijn – als een heilig object. Een zoutvaatje kan tot leven komen in een huis door graveringen op het oppervlak – in dit geval is het een spiraal die boze geesten zou moeten vangen. Dat vangproces kan beschouwd worden als een soort van “wedergeboorte”, een “opening van

de ogen en de mond” – een transformatie van het object in een huishoudelijke goddelijkheid die actief “deelneemt” aan het leven in dat huishouden.

Armband
Dagestan (stad Kubachi), 19^e eeuw

Deze armband die speciaal voor huwelijken gemaakt wordt, staat bekend onder de naam van Kubachi bruidsarmband en wordt veertig dagen na het huwelijk gedragen door de bruid als symbool voor de overgang van jonge vrouw naar een nieuwe status, namelijk die van echtgenote.

BIO

Taus Makhacheva (°1983) is een beeld kunstenares. Ze is van herkomst een Avaar, de grootste etnische groep in Dagestan. Tussen 2002 en 2013, volgt ze verschillende kunst-, communicatie- en economische opleidingen, zowel in Rusland als in Engeland. Reeds tijdens haar opleiding neemt ze onder andere deel aan de 4^e Biënnale van Moskou. Taus Makhacheva gebruikt objecten, films en performances in een poging om zichzelf in te schrijven in een gelokaliseerd verhaal binnen een context waarin de notie ‘natie’ niet bestaat. Haar oeuvre stelt klassieke vormen van geschiedschrijving, heersende culturele conventies en genderkwesties in vraag. Met een tegelijk humoristische en kritische houding tegenover de huidige maatschappij streeft de kunstenares naar een verzoening van het hedendaagse met het nostalgische, het lokale met het globale en traditie met vooruitgang. Ze onderzoekt daarbij onder meer de complexe Kaukasische samenleving en de relatie tussen haar geschiedenis, het collectieve geheugen en de dagelijkse realiteit.

Om samen te vallen met de tentoonstelling van de werken van Taus Makhacheva en Justice Kasongo Dibwe, die allebei poppen als artistiek medium gebruiken, gaven we de kunstenaar Daniela Ortiz de opdracht om een inleidende tekst over poppenspel te schrijven als een middel tot dekoloniaal denken.

POPPEN: VAN ONDERUIT, MET GEHEVEN VUIST EN HET HART DAT KLOPT VOOR LINKS

In mei 1715 werd op het centrale plein van de stad Metepec in Mexico een pop in brand gestoken. Op die manier wilden de Spaanse koloniale autoriteiten ‘een mestizo kind tussen 10 en 12 jaar oud en een jonge Spanjaard’ bestraffen voor het opvoeren van een verontrustend poppenspel. Volgens documenten van het San Juan Bautista klooster stelde het poppenspel de macht van de Heilige Inquisitie ter discussie. Drie eeuwen later, op de Plaza del Canal Isabel II in Madrid, werd het stuk *La bruja y Don Cristóbal* (‘De heks en Don Cristóbal’) van theatergezelschap Títeres desde Abajo door diezelfde Spaanse autoriteiten stilgelegd. Onder het mom van terrorisme werden de makers gearresteerd en gevangengezet.

Tal van verhalen tonen aan hoe rechters, inquisiteurs, politie en andere machthebbers, zelfs folteraars, geen moeite of middelen schuwen om miniatuurbeeltenissen van mensen –gemaakt uit eenvoudige materialen en perfect passend in een hand– te verbranden, censureren en monddood te maken. De culturele kracht van poppen en de politieke vervolging van hun makers doorheen de geschiedenis zijn onlosmakelijk met elkaar verweven.

Culturele arrogantie, geworteld in een eurocentrische en burgerlijke esthetische hegemonie, maakt dat poppen door veel critici en intellectuelen afgedaan worden als onbeduidende en irrelevante culturele expressievormen. Maar als dat zo is, waarom overleven ze dan al eeuwenlang en zijn ze keer op keer doelwit van censuur en vervolging? Schuilt de ware kracht van (volks)cultuur in het immense creatieve vermogen om via kwetsbare objecten als poppen een grootschalige ideologische mobilisatie te bewerkstelligen? Of zijn het juist het kapitalisme en het kolonialisme die deze kunstvorm koste wat het kost uit de canon willen weren en proberen te delegitimeren?

We moeten ons ervan bewust zijn dat volkse artistieke en esthetische uitdrukkingvormen, zoals het poppenspel, en de bevrijdende ideeën die ze uitdragen, niet vanzelf het volk bereiken. Door de geschiedenis heen hebben machthebbers zich deze vorm van cultuur systematisch en doelbewust toegeëigend –over alle esthetische stijlen en expressievormen heen, zelfs de meest oneerbiedige– met de intentie om het volk te indoctrineren met hun koloniale, neoliberale en fascistische ideologieën.

Doorheen de geschiedenis hebben kolonialisme, neoliberalisme en fascisme zich volkse cultuur toegeëigend –van Chichamuziek en straattheater in Peru tijdens de dictatuur van Fujimori tot de Kasperle-poppen in nazi-Duitsland en Pulcinella onder Mussolini's fascistische regime. Dit laatste voorbeeld illustreert treffend hoe machthebbers volks-cultuur en haar expressievormen tegelijk aanvechten en controleren. Het opnemen van volkse symbolen en uitdrukkingvormen in zijn ideologisch kader was een van de kernstrategieën van het Italiaanse fascisme. Het is dan ook geen toeval dat de Italiaanse filosoof Gramsci het concept van culturele hegemonie wilde doorgronden. Net zoals de Peruviaanse marxist José Carlos Mariátegui, die na zijn verblijf in Rome tijdens de opkomst van het Italiaanse fascisme meerdere edities en artikels van het tijdschrift *Amauta* aan de rol van kolonialistische kunst en cultuur wijdde.

In bepaalde historische contexten hebben machthebbers zich poppen, hun esthetiek en taal strategisch eigen gemaakt als instrumenten voor indoctrinatie, maar toch bleef die culturele toe-eigening zeldzaam en beperkt vergeleken met de talrijke poppen die 'van onderuit' werden gecreëerd –met geheven vuist en het hart dat klopt voor links.

Dankzij het materiaal waaruit ze vervaardigd zijn, hun esthetiek en taal kunnen poppen eenvoudig en op grote schaal worden gereproduceerd, waardoor machthebbers minder kansen krijgen om deze kunstvorm naar hun hand te zetten. Personages worden gecreëerd uit afval: stukjes hout, oude lappen stof, garen, haar, lege blikjes of plastic zakken. Dit in combinatie met de voortdurende zoektocht van poppenspelers naar een eenvoudige taal om complexe kwesties te verduidelijken, maakt poppenspel tot een krachtig instrument voor politieke educatie in verzets- en revolutionaire contexten. Bovendien bleek de kinderlijke esthetiek van poppen –voorbij haar schijnbare eenvoud– een doeltreffend middel tegen censuur en politieke vervolging.

De documentaire *Bread and Puppet Theater: A Song for Nicaragua* toont – naast taferelen van boeren, guerrillero's, kinderen en *gringo's* die karton beschilderen en liederen inoefenen – indrukwekkende reuzenpoppen. Terwijl het imperialistische militaire offensief tegen de Sandinistische revolutie in volle gang is, zien we priester Ernesto Cardenal en Peter Schumann met elkaar in gesprek gaan. Schumann spreekt zijn interesse uit voor de bevrijdingstheologie: een revolutionaire, van onderuit gegroeide en sterk anti-imperialistische christelijke stroming die vaak hand in hand ging met de antikapitalistische strijd in Latijns-Amerika tijdens de 20^{ste} eeuw. De bevrijdingstheologie bood een antwoord op de filosofische, spirituele en materiële vragen die de strijd tegen het kapitalisme opriep – een systeem dat ons niet alleen het brood uitde mond neemt, maar ook ons denkvermogen ondermijnt.

Zowel in het werk van Bread and Puppet als in de poppen van de Palestijnse kunstenaar Mehdi Kareera – gemaakt van lege blikjes, restanten van voedsel dat in het verzet van Gaza tegen de koloniale genocide van Israël niet langer beschikbaar is – zien we een esthetiek van bevrijding. Een verzetscultuur die fungeert als politiek instrument voor de antikoloniale revolutie – iets wat we, in deze tijden van imperialistische en kapitalistische aanvallen op het Mondiale Zuiden en de arbeidersklasse dringend onder de aandacht moeten brengen.

Als kunstenaar, voor wie kunst een politiek en pedagogisch instrument is en die deel wil uitmaken van deze bevrijdingscultuur, heb ik juist in de eenvoud van poppenspel een rebelse taal gevonden – een taal die het publiek aanzet tot kritisch denken. Poppen spreken waar stilte wordt opgelegd. Ze creëren een volkscultuur daar waar koloniale regimes leed veroorzaken. Ze beantwoorden aan de noodzaak om van onderuit een volkscultuur op te bouwen die het bewustzijn aanscherpt en het strijdgevoel aanwakkerd – zoals ook Mao Tse Tung dit in 1942 aanmoedigde.

Daniela Ortiz, april 2025

Vertaald door Stephanie Lemmens

Daniela Ortiz is een Peruviaanse beeldend kunstenaar. In haar werk roept ze visuele narratieven op waarin de concepten van nationaliteit, racialisering, sociale klasse en gender verkend worden en de structuren van koloniale, patriarchale en kapitalistische macht kritisch onder de loep worden genomen.

JUSTICE KASONGO DIBWE
Congo : traces, parcours et souvenirs

EN

Congo : traces, parcours et souvenirs stages a miniature village built from clay, plastic, and wire, showcasing various scenes that reflect everyday life. Each space contains objects related to its function. The kitchen is equipped with a cooking pot, a mixer and a mortar; the church with drums and a guitar; the field with hoes, axes and machetes; the gym with balloons and bodybuilding apparatus; and in the school there is a table, a pencil, a notebook, and a puppet drawing. Puppets, connected by a three-metre-long axis, are placed in these different spaces and activated simultaneously by a lever system, enabling them to engage in activities proper to their respective spaces. Justice Kasongo Dibwe calls this cinematic chain of puppets “Cinémionnette” or “CINEMAR”. This mechanism allows the artist to engage in a committed exploration of themes linked to the history of the Democratic Republic of Congo, including colonisation and extractivism. The anecdotes presented also have an educational purpose as Kasongo Dibwe is also a teacher. Through staging the artist wishes to remind spectators of the importance of using their talents, as well as teaching and whosing them about the history of the country and the cultures of the African continent. Finally, this miniature village mounted on a trolley was designed to move around and be used for travelling performance events.

BIO

Justice Kasongo Dibwe (° 1976) is a Congolese puppeteer based in Lubumbashi. After IT management studies, he entered the artistic world with works based on marionettes. His works, consisting of several figurines animated by a lever, trace the history of the Democratic Republic of the Congo from a de-colonial point of view. His work has been staged within major institutions such as La Division des Cultures et Arts, the Museum of Lubumbashi, the Halle de l'Étoile, and finally by Picha asbl, where his works were the subject of astonishing performances at the 7th Lubumbashi Biennale.

TAUS MAKHACHEVA
Way of an Object

For *Way of an Object*, Makhacheva selected three artefacts: a painting by Russian artist V. M. Vasnetsov, a wooden salt box, and a wedding bracelet. The artist wishes to free these pieces from the Republic of Dagestan, from their inability to function and speak, providing them with legs and arms. Although they appear to come to life, the artefacts are nonetheless unable to think or speak autonomously. They remain puppets that remind us that the most important question in history is always: “Who has the right to speak?” Moreover, *Way of an Object* can be seen as an argument for seeking more active roles for objects in local museums.

Way of an Object was born from the collaboration between Taus Makhacheva and the P. S. Gamzatova Fine Arts Museum of Dagestan. It questions the history of the museum’s collections and the concept of the dormant museum object—an object that can no longer tell its own story, that has lost its function and has become a silent object.

Hamayun Bird
Viktor Vasnetsov (1848–1926), 1898

In Slavic mythology, Hamayun is an immortal, prophetic bird with a woman’s head. Hamayun holds a significant spiritual position between the world of life and that of death. She knows everything about the creation of the earth and sky, of gods and heroes, of humans, monsters, birds and animals. She sings divine hymns to women and men, and predicts the future for those who know how to listen to her.

Salt Box
Dagestan, 19th century

Although purchased in a large village market, the salt box is considered a sacred object in the households of the Avars and Andi-Tsez. It’s capable of coming to life in their homes through the patterns engraved on the surfaces, which in this case is a spiral meant to trap evil spirits. This capturing process can be considered as a ‘rebirth’, ‘an opening of the eyes and mouth’—a transformation of the object into a domestic deity which actively ‘participates’ in the life of the home.

Bracelet
Dagestan (village Kubachi), 19th century

This bracelet, created especially for weddings, known as the Kubachi wedding bracelet, is worn by the bride for forty days after the marriage to symbolise the young woman's transition to a new status—that of a wife.

BIO

Taus Makhacheva (*1983) is a visual artist. She is part of the Avars, the largest ethnic group in Dagestan. She follows different education cycles in arts, communication and economy, both in Russia and in England. While she is still a student, she takes part in the 4th Moscow Biennial. Taus Makhacheva uses objects, movies and performances to re-position herself in a localised narrative within a context where the notion of “nation” does not exist. Makhacheva's oeuvre questions the classical forms of history, governing cultural conventions and gender issues. With an attitude that is both humorous and critical towards contemporary society, Taus Makhacheva strives to reconcile the present-day with nostalgia, local with global, and tradition with progress. She scrutinises the complex Caucasian society and the relationship between its history, collective memory and daily reality

To coincide with the exhibition of works by Taus Makhacheva and Justice Kasongo Dibwe, both of whom utilise puppets as their artistic medium, we commissioned artist Daniela Ortiz to write an introductory text exploring puppetry as a vehicle for decolonial thought.

PUPPETS: FROM BELOW, WITH THE FIST RAISED AND THE HEART BEATING FOR THE LEFT

In May of 1715, a small puppet was burnt in the main square of the town of Metepec in Mexico. The Spanish colonial authorities set it on fire as a form of punishment for a precarious theatre piece performed by a “mestizo child, aged between 10 and 12 years, and a young Spaniard”, according to documents from the Convento de San Juan Bautista. In this puppet show, they questioned the power of the Holy Inquisition. Three centuries later, the same Spanish authorities interrupted the performance of *La bruja y Don Cristobal* (‘The Witch and Don Cristobal’) by the theatre company Titeres desde Abajo in the Plaza del Canal Isabel II in Madrid, proceeding to arrest and imprison its creators under the accusation “apology of terrorism”.

There are thousands of stories of judges, interrogators, police, institutions, and even torturers mobilising their resources and efforts to burn, censor, and silence miniature representations of humans made from simple materials that fit in the hand. The cultural power of puppets relates to the degree of political persecution that those who create and give life to them have endured throughout history.

If puppets were an insignificant and inconsequential cultural manifestation, as many critics and intellectuals try to present them (thanks to the cultural arrogance of the Eurocentric and bourgeois aesthetic hegemony), how is it that they have survived as a cultural manifestation for centuries? Moreover, have those people ever been the subject of censorship and persecution? Where does the power of culture lie—in the immense creative capacity to forge a large ideological mobilisation through objects as precarious as puppets, or in the ability of the capitalist and colonial cultural industry to mobilise huge resources to exclude this language from what is considered art and to try to delegitimise it as culture?

It is necessary to consider that popular artistic and aesthetic languages, such as puppetry, in themselves do not guarantee the transmission of a liberating content for the people. The machinery of cultural appropriation by the group in power has historically been able to adopt all languages, all colours, and all aesthetic forms—even appropriating the most irreverent—with the idea of manipulating them to introduce its colonial, neoliberal, and fascist ideological frameworks into the population.

The colonial order, neoliberalism, and fascism have all succeeded in appropriating popular cultural manifestations; from chicha music and street comedians in Peru during Fujimori's dictatorship, to the Kasperle puppets in Nazi Germany or Pulcinella during Mussolini's fascist regime. The latter is a clear example of how culture and its aesthetics become a terrain of dispute and control by the powers that be. One of the main strategies of Italian fascism was the appropriation of symbols and popular cultural expressions to impose its ideological framework. In this sense, it is no coincidence that Gramsci considered this essential to understanding the functioning of cultural hegemony. Nor is it a coincidence that the Peruvian Marxist José Carlos Mariátegui, after his stay in Rome during the rise of Italian fascism, dedicated several issues and magazine articles to the *Amauta*, reflecting on the role of art and culture in the colonial order.

While in specific historical contexts, and strategically, the groups in power have appropriated the aesthetics and language of puppets with the intention of introducing their ideology into popular sectors, it is important to recognise that the cultural appropriation of puppets by those powers has always been exceptional and specific, as well as immensely lower in number compared to the thousands of puppet works made from 'below', with the fist raised and the heart beating for the left.

There is an inherent issue with the materiality, aesthetics, and language of puppetry that greatly enhances collective and mass production, rendering ludicrous and minimal the ability of the power group to co-opt this theatrical language. The possibility of constructing characters from waste, from small pieces of wood, old rags, yarn, hair, empty cans, or the shreds of plastic bags, as well as the constant search by puppeteers to use simple language to explain complex issues, has made puppets a widely utilised tool for popular political pedagogy in resistance and revolutionary contexts. On the other hand, the childlike

aesthetic of puppets, beyond its mere simplicity, has often been a deeply useful tool for avoiding censorship and political persecution.

In the documentary *Bread and Puppet Theater: A Song for Nicaragua*, amid images of peasants, guerrillas, children, and gringos painting sheets of cardboard and rehearsing songs with radically beautiful giant puppets in the midst of the imperialist military offensive against the Sandinista revolution, priest Ernesto Cardenal is seen conversing with Peter Schumann, who was expressing his particular interest in liberation theology—the popular, revolutionary, and profoundly anti-imperialist interpretation of Christianity that accompanied many of the anti-capitalist struggles of the 20th century in Latin America, and which served as a space for the philosophical, spiritual, and material questions people had in regard to understanding the fight against capitalism—a capitalism which not only takes the bread out of our mouths but also takes away the ability to think.

It is in the work created by Bread and Puppet in the context of Nicaragua's armed revolution, as well as in the puppets of Palestinian artist Mehdi Kareera—who in the context of resistant Gaza under Israel's colonial genocide uses the empty cans from foodstuffs which no longer remain—that we can see what we perhaps need to name in these moments of imperialist/capitalist offensive against the Global South and the working classes: an aesthetic of liberation, a culture of liberation that serves as a political tool for anticolonial revolution.

As an artist who aims to use art as a tool of political pedagogy and to partake in the building of this culture of liberation, I've found in puppetry a rebellious language; in its simplicity it is a practice that cultivates critical thought in the minds of the audience. Puppets can speak where silence is imposed; puppets can construct a culture where colonial regimes have created wretchedness, they can respond to the need for a popular culture that elevates consciousness and sharpens struggles, as Mao Tse Tung encouraged in 1942.

In Brussels, in the metropolis that has historically normalised the elitism of aesthetics and culture, there is now a precious opportunity to experience the radically beautiful anti-extractivist puppets made of clay and plastic by Justice Kasongo Dibwe, the powerful simplicity of the wooden figures of Taus Makhacheva, Wael Shawky's film-opera *Drama 1882* and the special puppetry and ani-

mation of *Faustus in Africa!* denoting the catastrophic cost of colonialism by William Kentridge and the Handspring Puppet Company. All of these works are born from a radical anticolonial love that accompanies, propels, and forms an integral part of the resistant South's struggle for a culture of liberation.

Daniela Ortiz, April 2025

Daniela Ortiz is a peruvian visual artist. Through her works, she aims to generate visual narratives in which the concepts of nationality, racialization, social class and genre are explored in order to critically understand structures of colonial, patriarchal and capitalist power.

À voir aussi au Kunstenfestivaldesarts / Ook te zien op
Kunstenfestivaldesarts / Also at Kunstenfestivaldesarts

Open-air cinema: about Justice Kasongo Dibwe
Mozalisi (work in progress) + Tales from the source

BEURSSCHOUWBURG

13.05, 22:00

Wael Shawky

Drama 1882

ALBERT HALL BRUSSELS

14 & 15.05, 19:00, 20:30 & 22:00

William Kentridge & Handspring Puppet Company
Faustus in Africa!

KVS BOL

29.05, 20:30

30.05, 21:30

31.05, 15:00 & 19:30

Événements complets? Vous avez encore la possibilité de vous inscrire en ligne pour une alerte email au cas où de nouvelles places seraient disponibles et/ou de rejoindre la liste d'attente sur place 1h avant.

Uitverkochte evenementen? Je hebt nog steeds de mogelijkheid om je online te registreren voor een e-mailalert indien er weer tickets vrijkomen, en/of je één uur voor aanvang op locatie te melden voor de wachtlijst.

Sold-out events? You still have the option to register online for an email alert if tickets become available again, and/or to join the waiting list at the venue starting one hour before.



Centredufestivalcentrum

Beursschouwburg
Rue Auguste Orts 20-28 Auguste Ortsstraat
1000 Bruxelles/Brussel
+32 (0)2 210 87 37
tickets@kfda.be

Bar and resto
Open every day, from 18:00

Parties
Parties on 10, 17 & 24.05 (Beursschouwburg)
31.05, Closing Night (Ancienne Belgique)

Open-air cinema
Screenings on 13, 14, 20, 21, 27 & 28.05, 22:00 (Beursschouwburg)

Billetterie/Ticketbureau/Box office

09 — 31.05
Every day, 14:00 — 20:00

En ligne/Online

www.kfda.be/tickets

kfda.be	
facebook	@kunstenfestivaldesarts
instagram	@kunstenfestivaldesarts
tiktok	@kunstenfestivaldesarts
newsletter	kfda.be/newsletter
	#KFDA25

E.R. / V.U.
Frederik Verrote, Kunstenfestivaldesarts
Quai du Commerce 18 Handelskaai
1000 Bruxelles/Brussel