

**M
A
S**



Over herkomst en toekomst

Els De Palmenaer,
Donatien Dibwe dia Mwembu,
Bram Cleys

Onderzoek naar Congolees erfgoed
in de collectie van het MAS vanuit
Belgisch-Congolees perspectief



Over herkomst en toekomst

**Onderzoek naar Congolees erfgoed
in de collectie van het MAS vanuit
Belgisch-Congolees perspectief**

**Onder redactie van Els De Palmenaer,
Donatien Dibwe dia Mwembu & Bram Cleys**

Inhoud

	Woord vooraf	4
	Dankwoord	6
	Inleiding	8
	Noot aan de lezer	10
DEEL I	METHODOLOGIE	
Hoofdstuk 1	Contouren van een methodologisch werkmodel voor herkomstonderzoek <i>Els De Palmenaer</i>	14
DEEL II	ONDERZOEK EN RESULTATEN	
Hoofdstuk 2	De Congolese collectie in kaart gebracht: samenstelling en verwervingshistoriek <i>Bram Cleys</i>	36
Hoofdstuk 3	Casestudy 1: het Songye-krachtbeeld (<i>nkishi</i>) in het bezit van Songo Meno-chef Nkolomonyi <i>Bram Cleys, Donatien Dibwe dia Mwembu & Els De Palmenaer</i>	62
	De <i>nkishi</i> van chef Nkolomnyi: herkomstonderzoek in situ in de praktijk <i>Dieudonné Kabuetele Ejiba</i>	76
Hoofdstuk 4	Casestudy 2: twee staande antropomorfe smeedijzeren Kuba-beeldjes met wenkende handen <i>Els De Palmenaer, Bram Cleys & Donatien Dibwe dia Mwembu</i>	80
Hoofdstuk 5	Casestudy 3: staande mannelijke Hemba-figuur (<i>singiti</i>) <i>Els De Palmenaer, Bram Cleys & Donatien Dibwe dia Mwembu</i>	96
DEEL III	PRESENTEREN EN INTERPRETEREN VANDAAG	
Hoofdstuk 6	Onderzoek in de kijker in Antwerpen en in Lubumbashi <i>Els De Palmenaer</i>	114

Hoofdstuk 7	<i>Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale</i> . Een artistiek pleidooi voor een relevante terugkeer van geroofde Afrikaanse cultuurgoederen <i>Fernand Nouwligbèto</i>	124
Hoofdstuk 8	‘Recours à Singiti’ van Marcel Assumani Nonda <i>Prodige Tumba Makonga</i>	134
DEEL IV	DE TOEKOMST VAN DE CONGOLESE COLLECTIE	
Hoofdstuk 9	De Congolese collectie beheerd door het MAS in het kader van het debat over de restitutie <i>Marie-Sophie de Clippele</i>	142
Hoofdstuk 10	Herkomstonderzoek, een aanleiding tot culturele erkenning <i>Pauline Malenga Mwanga & Sachka Vincent</i>	152
Hoofdstuk 11	De problematiek van de restitutie van Congolees cultureel erfgoed <i>Donatien Dibwe dia Mwembu</i>	160
EPILOOG	Gebalde vuist <i>Yves Kibi Puati Nelen</i>	173
ANNEX	Actoren betrokken bij de vorming van de Congo-collectie van het MAS tot 1960	176
	De auteurs	190
	Erfgoedinstellingen en archieven	193
	Bibliografie	194

Woord vooraf

In 1920, in volle koloniale tijd, verwierf de stad Antwerpen een groot aantal Congolese cultuurvoorwerpen. Een aanzienlijk deel ervan had ze aangekocht bij kunsthandelaar Henri Pareyn, een ander deel was een schenking door minister van Koloniën Louis Franck. Aan de hand van de collectie wilde het stadsbestuur de toenmalige Belgische kolonie Congo meer bekendheid geven. De meer dan 1500 Congolese objecten kregen onderdak in het Museum Vleeshuis, beheerd onder de koepel van het toenmalige Museum van Oudheden en Toegepaste Kunsten.

In 1952 kwamen de stukken terecht in het toen net opgerichte Etnografisch Museum. Meer dan een halve eeuw en enkele museumhervormingen later verhuisde de Congolese collectie naar het nieuw opgerichte museum MAS. In al die musea kreeg het publiek decennialang amper informatie over de precieze herkomst van de collectie, en ook bij de opening van het MAS in 2011 bleven toelichtingen bij de koloniale context van de verwerving van de objecten beperkt.

Nu heeft het MAS sinds zijn oprichting de ambitie om de verbondenheid tussen Antwerpen en de wereld te tonen, en tegelijk de aandacht te vestigen op ongelijkheid en conflicten tussen culturen in die wereld. Dat inhoudelijke verhaal wil het MAS brengen, samen met een heel aantal partners. Bij de opening in 2011 was dat helaas nog voor een groot deel theorie. Pleidooien voor de dekolonisatie van musea door de Congolese diaspora in eigen land en de ervaring en kennis van collega's in het buitenland hielpen het MAS om zijn visie aan te scherpen.

De expo '100 × Congo. Een eeuw Congolese kunst in Antwerpen', die plaatsvond van oktober 2020 tot maart 2021, stelde zich tot doel om de verzamelgeschiedenis van de collectie bekendheid te geven en om de dialoog over haar toekomst mogelijk te maken. Het thema roofkunst werd aangekaart, onder meer in verband met het krachtbeeld van chef Ne Kuko (in bruikleen gegeven door het AfricaMuseum in Tervuren) en dat van chef Nkolomonyi uit de MAS-collectie zelf. De curatoren waren Els De Palmaer, conservator van de Afrikaverzameling van het MAS, en Nadia Nsayi, curator beeldvorming. Voor het eerst werd voor de redactie van de bijbehorende tentoonstellingscatalogus een beroep gedaan op Congolese experts.

Het MAS had een kleine stap gezet in het ‘dekolonisatieproces’ – het probeert sindsdien dekolonisatie immers te benaderen als een proces, van het erkennen van het koloniale onrecht en de nood aan herstel, over het versterken van het bewustzijn rond racisme, discriminatie en ongelijkheid in de samenleving en in de museumwerking vandaag, tot het opbouwen van meer gelijkwaardige relaties met personen in de herkomstlanden en met hun diaspora.

Dit herkomstonderzoek is een volgende stap, en we danken conservator Els De Palmaer voor het initiatief. Een gemengd team van Congolese en Belgische onderzoekers verrichtte archiefonderzoek en verzamelde mondelinge getuigenissen: professor Donatien Dibwe dia Mwembu en onderzoekers Philippe Mikobi Pongo, Dieudonné Kabutele en Constantin Kasongo Kitenge in Congo, en conservator Els De Palmaer en onderzoeker Bram Cleys in België. Vervolgens ontwikkelden kunstenaars van kunstencentrum Waza (Lubumbashi) onder leiding van Patrick Mudekerezwa artistieke projecten om de collectie in Congo bekendheid te geven.

Dit onderzoeksrapport biedt nieuwe inzichten met betrekking tot het verzamelnetwerk rondom de collectie, de regionale herkomst ervan en drie nauwkeurig onderzochte cultuurvoorwerpen. Elk van die drie casestudy's is uniek, maar alle drie zijn ze exemplarisch voor de verschillende vormen van ongelijkheid van waaruit de Congoverzameling van het MAS ontstaan is. Niet alle vragen over de herkomst van de verzameling konden worden beantwoord, omdat heel wat gegevens daarover bij het verhandelen verloren gingen. Dit onderzoek verheldert niet alleen de geschiedenis van de verzameling, maar belicht ook de waarde die de collectie vandaag heeft voor Congolese gemeenschappen. De kennis die daaruit voortvloeit, is uitermate relevant voor de verdere dialoog over de toekomst van de collectie met zowel de Congolese partners als de stad Antwerpen, de juridische eigenaar van de verzameling.

Lies Buyse, directeur MAS | Antwerpen

Leen Beyers, hoofd collectie MAS | Antwerpen

Dankwoord

De realisatie van het tweejarige herkomstonderzoeksproject van de Congolese verzameling in het MAS vanuit Belgisch-Congolees perspectief en de voorliggende publicatie waren alleen mogelijk dankzij de medewerking van een heel aantal personen en instellingen in de Democratische Republiek Congo en in België.

Het MAS is vooreerst dank verschuldigd aan de Vlaamse Overheid (departement Cultuur, Jeugd en Media) voor de financiële ondersteuning, en aan de Belgische partnerinstellingen – AfricaMuseum (Tervuren), KADOC (Leuven), FARO-Vlaams steunpunt voor cultureel erfgoed (Brussel) – voor hun inzet voor dit project.

Voor de inhoudelijke samenwerking danken we van harte professor Donatien Dibwe dia Mwembu, die met bevlogen energie de viervoudige taak op zich nam van Congolees projectcoördinator, herkomstonderzoeker, coauteur en coredacteur. Dankzij zijn inzet en kennis van orale Congolese overleveringen konden we samenwerken met drie Congolese enquêteurs – Dieudonné Kabuetele Ejiba, Philippe Mikobi Pongo en Constantin Kasongo Kitenge –, die mondelinge getuigenissen verzamelden bij Songo-Meno-, Kuba- en Hemba/Niembo-gemeenschappen. Ook dank aan alle betrokken Congolese informanten voor hun open dialoog.

Bram Cleys, die van 2022 tot 2024 in dienst was van het MAS, danken we van harte voor zijn rol als Belgisch projectcoördinator, herkomstonderzoeker en coauteur. Hij dook met gedegen kennis in de archieven en was een hooggewaardeerd reisgezel naar Lubumbashi, om het project er bij de Congolese brongemeenschappen bekendheid te geven. Zonder zijn inzet was dit pilootproject met betrekking tot herkomstonderzoek niet mogelijk geweest.

Waardering gaat ook uit naar alle andere enthousiaste betrokken collega's van het MAS-team onder leiding van directeur Lies Buyse. Verder danken we ook Frank Wouters (directiesecretaris) voor de secure administratieve opvolging van het projectdossier, Leen Beyers (hoofd onderzoek) voor haar kritische reflecties en ondersteuning, Sandra Lintermans (coördinator tentoonstellingen) voor de scenografie van 'Een blik op onderzoek', en Jurgen Schetz voor zijn medewerking aan de collectieregistratie, en alle betrokken medewerkers Behoud en Beheer van de

Antwerpse musea. Dank ook aan studenten Lotte Bauweraerts (UGent) en Charlotte Ringoet (KU Leuven) die samen gedurende het onderzoeksproject met grote inzet stage liepen in het MAS.

In België konden we verder rekenen op de deskundige medewerking van collega's en vakgenoten van de erfgoedinstellingen en archieven – zij staan in het colofon vermeld. Een speciaal dankwoord richten we tot Agnès Lacaille, Célia Cherkaoui, Madelon De Witte, Els Cornelissen en andere leden van het PROCHE-team, tot Nathalie Smitz en Sofie Dierickx van het AfricaMuseum, en tot Jonas Van Mulder van KADOC. Warme dank ook aan Katrijn D'hamers van FARO voor de ondersteuning van en geslaagde medewerking aan de studiedag over herkomstonderzoek, alsook aan Randy Kalemba, Pauline Malenga Mwanga, Manassé Massuama en Lieven Miguel Kandolo, leden van de Congolese Kring van Antwerpen.

Verder konden we een beroep doen op het inhoudelijke advies van David Binkley, Bill Dewey, Bruno Claessen, Bernard de Grunne, Louis De Strycker, Alexandra Eveleigh, Marc Leo Felix, Dunja Hersak, Bren Heymans, Erwin Joos, Baudouin Mena Sebu, Costa Petridis en Sarah Van Beurden, Wilfried van Damme, en op de nazaten van het echtpaar Henri Pareyn en Cesarina Deraedt, waarvoor onze gemeente dank.

Voor de uitwerking van de diverse artistieke realisaties met betrekking tot dit project in Congo zijn we erkentelijkheid verschuldigd aan directeur Patrick Mudekereza van het kunstencentrum Waza (Lubumbashi) en aan zijn gedreven medewerkers Prodiges Tumba Makonga en Aisha Drame, fotografen Kevin Kabambi en Ted Kasongo, evenals aan Nathan Bushiru, Christian Diur, Koko, Gaëtan Kalambo, Albert Kibila Kasongo (*), Isaac Sumba Maly, Paul Malaba, Lambick Meli, Rita Mukebo, Marcel Assumani Nonda, DJ Spilulu en Nicole Sapato, Bren Heymans, Helene Loa en Germaine Kady (Futur-Velours.com) en Yves Sambu.

Voor de coördinatie van de publicatie brengen we tot slot bijzondere dank aan Marianne Thys, die ook instond voor de Nederlandse eindredactie, en aan Claude Fagne voor de Franse eindredactie. Dank gaat ook uit naar alle auteurs die een bijdrage leverden aan deze publicatie, aan Tom Van Ghent voor de beeldredactie en aan Eric D'hondt en Raf Ravijts voor de vormgeving.

Els De Palmenaer, conservator Afrika MAS | Antwerpen

Inleiding

In deze tijd van reflecteren over en ter discussie stellen van erfgoed dat in een koloniale context is verworven, besloot het MAS een zelfonderzoek te doen en de herkomst na te gaan van zijn eigen Congolese collectie. Dit eindrapport is het resultaat van een diepgaande studie naar de herkomst van die verzameling vanuit Belgisch-Congolees perspectief, dat het MAS op een transparante manier wil delen met een breed publiek in België, in Congo en daarbuiten.

Het eerste deel van het rapport spitst zich toe op de gehanteerde methodologie van dit pilootproject, dat voor de eerste maal in een Vlaams museum is uitgevoerd, in samenwerking met Congolese en Belgische partnerinstellingen. Daarbij komen enkele waardevolle uitgangspunten aan bod, maar ook de limieten waarmee we werden geconfronteerd. Om te beginnen bleek het onmogelijk om in een tijdspanne van twee jaar de volledige Congolese verzameling onder de loep te nemen. Daarom hebben we ons bij wijze van steekproef gefocust op drie casestudy's. Els De Palmenaer belicht de doelstellingen van het project, met aandacht voor de obstakels en de uitdagingen.

Het tweede deel vormt de kern van het wetenschappelijk herkomstonderzoek, gebaseerd op het verzamelaarsgerichte onderzoek van de spilfiguren en de objectgerichte benadering van de drie casestudy's. Bram Cleys ontleedt de samenstelling en de groei van de Congolese verzameling en analyseert het netwerk van actoren die betrokken waren bij de verwerving van de Congolese collectie, van bij het begin van de kolonisatie tot 1960. Vervolgens delen we de onderzoeksverslagen van de sleutelstukken, die gebaseerd zijn op zowel geschreven historische bronnen als hedendaagse Congolese mondelinge getuigenissen. Die werden in 2023 op het terrein verzameld door Dieudonné Kabuetele Ejiba, Philippe Mikobi Pongo en Constantin Kasongo Kitenge onder leiding van Donatien Dibwe dia Mwembu. Dieudonné Kabuetele Ejiba beschrijft eveneens zijn ervaring op het terrein bij het verzamelen van nieuwe mondelinge getuigenissen bij de nazaten van chef Nkolomonyi in de dorpsgemeenschap van Indanga.

In het derde deel licht Els De Palmenaer toe hoe we op basis van inclusieve en participatieve projecten de Congolese verzameling van het MAS en het

herkomstonderzoek gelijktijdig in Lubumbashi en Antwerpen bekendheid hebben gegeven. Daarbij wilden we aanzetten tot reflectie en debat over de complexiteit van herkomstonderzoek van in koloniale context verworven erfgoed. In Antwerpen gebeurde dat via een studiedag georganiseerd door het MAS en projectpartner FARO en de opstelling ‘Een blik op onderzoek’ in het Kijkdepot van het MAS. In Lubumbashi werkte het kunstencentrum Waza een educatieve en artistieke omkadering uit met diverse Congolese kunstenaars. Fernand Nouwligbèto gaat naar aanleiding van de podiumvoorstelling *Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale* in 2023 in Lubumbashi dieper in op dit artistieke pleidooi voor een relevante terugkeer van geroofde Afrikaanse cultuurgoederen. Verder treedt Prodige Tumba Makonga in dialoog met kunstenaar Marcel Assumani Nonda, die zich voor zijn tentoonstelling ‘Recours à Singiti’ inspireerde op het Hemba-voorouderbeeld uit het MAS.

Het vierde deel buigt zich over de toekomst van de Congolese verzameling van het MAS. Marie-Sophie de Clippele beschrijft de juridische aspecten van de restitutie van Afrikaanse cultuurgoederen en hoe het debat errond in België met verschillende snelheden wordt gevoerd op federaal en stedelijk niveau. Donatien Dibwe dia Mwembu geeft een actuele stand van zaken over het restitutiedebat in Congo. Pauline Malenga Mwanga en Sachka Vincent overdenken het Belgische herkomstonderzoek en vragen zich af dat gebeurt vanuit een morele plicht dan wel inspeelt op een maatschappelijke trend.

We sluiten af met ‘Gebalde vuist’ van dichter Yves Kibi Puati Nelen. Geïnspireerd door een Kongo-sculptuur uit het MAS gesneden in de vorm van een hand met opgestoken duim onthult hij de ongemakkelijke waarheden achter Congolese meesterwerken en de roep om eerherstel en restitutie.

Met dit rapport is het laatste woord over het herkomstonderzoek en de debatten errond zeker nog niet gezegd. We hopen dat deze publicatie een inspiratiebron zal zijn voor andere erfgoedinstellingen die in koloniale context verkregen collecties beheren, en dat ze tot een engagement kan leiden voor het uitwerken van diepgaander herkomstonderzoek op de andere collecties ‘Wereldculturen’ van het MAS.

Donatien Dibwe dia Mwembu, Congolees projectleider

Bram Cleys, Belgisch projectleider

Els De Palmenaer, conservator Afrika | MAS, Antwerpen

Noot aan de lezer

In dit rapport hebben we ervoor gekozen om voor de staatstructuur die de huidige Democratische Republiek Congo tussen 1885 en 1908 kende de historisch-juridisch correcte benaming Onafhankelijke Congostaat te gebruiken (met C) en niet Kongo-Vrijstaat. Voor de benaming van het land tijdens de Belgische kolonisatie (1908–60) is dan weer de gangbare naam Belgisch-Congo (met C) van toepassing

De naam Kongo (met K) verwijst naar het prekoloniale Kongo-rijk (ca. 1390–1860), dat voor het eerst met Europeanen, met name Portugezen, in contact kwam aan het einde van de vijftiende eeuw. In de prekoloniale periode strekte het Kongo-rijk zich op zijn hoogtepunt uit over een immens gebied dat vandaag Angola, de Democratische Republiek Congo en de Republiek Congo is. De benaming van het rijk zou afgeleid zijn van het KiKongo-woord *nkongo* (jagers).

Bij de redactie van de Nederlandstalige editie van deze publicatie hebben wij voor het schrijven van Congolese namen en termen de spellingkeuze van de Congolese medewerkers en auteurs zoveel mogelijk gerespecteerd door ze niet aan te passen aan het Nederlands.

In tegenstelling tot het Nederlands worden meervouden in Bantoe-talen niet aangegeven aan het einde van het woord, maar aan het begin ervan, namelijk met prefixen. Enkele voorbeelden:

- > *nganga* (één ritueel expert) – mv. **banganga**
- > *kifwebe* (verwijzing naar één maskertype) – mv. **bifwebe**
- > *nkisi* (krachtobject) – mv. **minkisi** in het KiKongo
- > *nkishi* (krachtobject) – mv. **mankishi** in het KiSongye

Een *nkisi* (vrij vertaald ‘medicijn’) is een met kracht geladen voorwerp verbonden met de onzichtbare wereld van geesten en doden. *Minkisi* kunnen de meest diverse materiële vormen aannemen. De sculpturale vorm stelt vaak een mens voor, maar het kunnen ook flessen, kalebassen, dierenhoorns of aardewerk zijn gevuld met krachtstoffen. Doorgaans vervaardigt een beeldhouwer het onbezielde voorwerp, terwijl de *nganga* (ritueel expert) er activerende magische stoffen (*bilongo* of *bishimba*) aan toevoegt. Dit mengsel wordt bereid op basis van menselijke

(bijvoorbeeld bloed, nagels, tanden, haar ...), dierlijke, plantaardige en/of minerale ingrediënten. Pas dan wordt het beeld de drager van een geest. De term *nkisi* kan tevens verwijzen naar een persoon, natuur- of vooroudergeest op zich, vaak ook ‘fetisj’ genoemd.

Het woord ‘fetisj’ (Frans *fétiche*), afgeleid van het Portugese *feitiço* (spreuk, betovering, magie), dat op zijn beurt teruggaat op het Latijnse *facticius* (kunstmatig, gemaakt), verwijst naar een voorwerp dat door mensenhanden vervaardigd is en waaraan bovennatuurlijke krachten worden toegedicht. Het woord raakte via de Europese bezetting en de lange kolonisatieperiode wereldwijd verspreid en werd via het Frans ook overgenomen door diverse Congolese bevolkingsgroepen.

Het is bekend dat de ‘fetisjen’ en vergelijkbare voorwerpen in de ogen van de Belgische koloniale overheid en de missionarissen gevaarlijk waren. Ze werden ingezet door een zogenoemde fetisjeur (lees: ritueel specialist, healer of waarzegger) om onheil te brengen. Daarom moesten deze ‘heidense afgodsbeelden’ soms vernietigd worden. De vernietiging van de ‘fetisjen’ leidde echter niet tot de volledige verdwijning ervan. Tot op vandaag is het woord ‘fetisj’ in Congo nog courant in gebruik, ook in de kunsthandel van Congolese cultuurvoorwerpen. In die context wordt zowel op een positieve als negatieve manier verwezen naar allerlei objecten en beelden die bemiddelen tussen de mensen en de bovennatuur.

In antropologische en kunsthistorische publicaties over Afrika wordt de term ‘fetisj’ met omzichtigheid gebruikt. Een reden hiervoor is dat de term ongenueanceerd en te veralgemenend is voor cultuurvoorwerpen die als bemiddelaars met uiteenlopende functies worden ingezet en een onderdeel vormen van een zeer complex ritueel. Vanwege de niet-neutrale betekenis van het woord gebruiken we in deze publicatie bij voorkeur de oorspronkelijke Congolese termen (*nkisi*, *nkishi*) of het Nederlandse ‘krachtbeeld’ of ‘krachtobject’, behalve wanneer het woordelijk vermeld staat in koloniale historische documenten of het in een beschrijvende context past, waarbij het tussen aanhalingstekens staat.

De redacteurs



Deel I

Methodologie

Hoofdstuk 1

Contouren van een methodologisch werkmodel voor herkomstonderzoek

Els De Palmenaer

Inleiding

De voorbije twee jaar ontwikkelde het MAS een werkmodel voor een diepgaandere reconstructie van de herkomstgeschiedenis van diverse Congolese cultuurvoorwerpen, waarbij een inclusieve samenwerking met Congolese partners werd gestimuleerd. Het concept ervan steunde zowel op Belgische primaire en secundaire bronnen als op vandaag verzamelde Congolese mondelinge getuigenissen.¹ Zo kon de kennis over de omstandigheden waarin Congolese cultuurvoorwerpen uit het herkomstland zijn ontvreemd worden vergroot. Door met dit rapport zowel de werkmethode als de resultaten van het onderzoeksproject te delen met een breed publiek, het erfgoedveld en de betrokken gemeenschappen in België en in de Democratische Republiek Congo (DRC), beoogden we niet alleen een transparante toelichting van de aanpak, maar wilden we ook beheerders van andere in koloniale context verworven erfgoedcollecties inspireren. Het onderzoeksproject werd in België en in Congo omkaderd door educatieve en artistieke projecten (zie deel III).

Deze bijdrage belicht de vooropgestelde doelstellingen en de toegepaste methodologie van het herkomstonderzoek met betrekking tot de historisch beladen Congolese verzameling van het MAS, waarvan de kiemen teruggaan tot meer dan honderd jaar geleden.² Na een korte profielschets van deze verzameling en de verwijzing naar enkele obstakels, wordt dieper ingegaan op het verloop van het onderzoeksproces. Zo werd een plan van aanpak op basis van multidisciplinaire onderzoeksmethodes uitgevoerd in meerdere stappen, en dat telkens in overleg met Belgische en Congolese partners. In het *collectiegericht onderzoek* lag de focus op de identificatie van Congolese objecten die op basis van een onrechtmatige koloniale verwerving tussen 1885 en 1960 in diverse Antwerpse musea zijn terechtgekomen en pas officieel sinds 2007 door het MAS worden beheerd. Ook de beslissing om niet de volledige Congolese verzameling te analyseren, maar voorrang te geven aan drie sleutelstukken wordt toegelicht. Het *verzamelaarsgericht onderzoek* bracht het netwerk van de actoren (personen en instellingen) die betrokken waren bij de lange verwervingsgeschiedenis van de Congolese cultuurvoorwerpen beter in kaart. Voor een overzicht van de onderzoeksresultaten verwijzen we naar deel II en naar de actorenlijst achteraan in dit rapport.

Omschrijving van de Congolese verzameling

Congolese cultuurvoorwerpen met grote cultuurhistorische waarde

De Congolese verzameling van het MAS telt vandaag minstens 3813 geregistreerde objecten verworven tijdens de periodes van de voormalige Onafhankelijke Congostaat (1885–1908) en van Belgisch-Congo (1908–60), evenals van na de onafhankelijkheid van het land tot op vandaag.³ Vermeldenswaard is dat het MAS, in tegenstelling tot andere Belgische musea en/of wetenschappelijke instellingen, geen stoffelijke menselijke resten of *esprits d'ancêtres* uit Congo herbergt, die volgens ethische richtlijnen voorrang zouden moeten krijgen voor diepgaander onderzoek (zie hoofdstuk 9). Hoewel het MAS dus geen Congolese menselijke relieken in bewaring heeft, brengen we hier expliciet de zeven Congolese jongemannen in herinnering die zijn gestorven op de Antwerpse Wereldtentoonstelling van 1894, ten tijde van de Onafhankelijke Congostaat.⁴

De Congolese verzameling bestaat uit zeer verscheiden cultuurvoorwerpen, gaande van zogenoemd klassieke kunstvoorwerpen, rituele objecten en regalia tot ambachtelijke producten, dagelijkse gebruiks- en jachtvoorwerpen, kledij en opsmukartikelen. Daarnaast zijn er ook artisanale decoratieve voorwerpen in ebbenhout en ivoor, waarvan een groot deel vervaardigd werd in missiescholen. Met zowat 122 bevolkingsgroepen op een totaal van 450 zijn de meeste maar niet alle Congolese culturen en/of bevolkingsgroepen (in het totaal 111) op een representatieve manier vertegenwoordigd (zie hoofdstuk 2). Met uitzondering van de in missiescholen gemaakte artisanale werkjes zijn alle Congolese cultuurvoorwerpen voor eigen gebruik vervaardigd en dienden zij voor hun



Afb. 1

Jozef Linnig, *Vleeshuis*, 1855, aquarel op papier, 270 × 215 mm. FelixArchief, Antwerpen, inv. 12#2994. Het 17e-eeuwse slagersgildehuis werd in 1913 ingericht als het Museum Vleeshuis en opereerde tot 1933 onder de overkoepelende naam Museum van Oudheden en Toegepaste Kunsten.



Afb. 2 en 3

Inrichting van de Congolese afdeling op de zolderverdieping van het Museum Vleeshuis, 1939 (?).

MAS, Antwerpen, inv. AE.2009.0152.0009 en AV.1982.010.42-43.

oorspronkelijke eigenaars tot een specifiek doeleinde. Vanuit een actueel standpunt benaderd, zijn deze Congolese cultuurvoorwerpen immers nooit bedoeld geweest als een studie- of verzamelobject, noch om louter als kunst te worden getoond in een museumdisplay. Sommige hadden een grote sociale en politieke betekenis en er werden voorouderlijke krachten aan toegekend. Het MAS bewaart meerdere unieke (lees: onvervangbare) en zeldzame Congolese voorwerpen met een bijzondere informatieve en iconografische cultuurhistorische waarde. Talrijke objecten werden vanwege hun uitgesproken esthetische kwaliteiten en bijzondere iconografische betekenis in de loop van de tijd door westerse connaisseurs, kunsthistorici en museumconservatoren herleid tot ‘topstukken’. In Congo zelf zijn ze bij het brede publiek amper bekend.

Obstakels, hiaten en aandachtspunten

Het is evident dat elke erfgoedinstelling die vandaag in een koloniale context verworven cultuurgoederen beheert de specifieke ontstaansgeschiedenis ervan kent. Op dat vlak heeft de Congolese verzameling van het MAS, als onderdeel van de collectie ‘Wereldculturen’, een complex verleden, dat gelinkt is aan de voorgeschiedenis van het MAS, dat in 2011 zijn deuren opende.⁵

De eerste Congolese objecten werden eind negentiende eeuw opgenomen in het Museum van Oudheden (gevestigd in Het Steen). Begin twintigste eeuw verhuisden ze naar het Museum Vleeshuis (afb. 1), waar ze in de jaren 1930 korte tijd publiek werden tentoongesteld (afb. 2 en 3). Tijdens de Tweede Wereldoorlog kwamen ze terecht in het gesloten depot van het Hessenhuis en in vier andere locaties in de stad, om in 1945 terug te keren naar het Museum Vleeshuis. Het jaar 1952 was een belangrijke mijlpaal in de collectiegeschiedenis. Toen besliste het Antwerpse stadsbestuur om een autonoom Etnografisch Museum op te richten, bestemd voor alle niet-Europese verzamelingen, inclusief de Congolese voorwerpen. Na nog eens vier verhuisbewegingen naar vier niet publiek toegankelijke gebouwen, zou het echter nog tot 1988 duren vooraleer er voor het Etnografisch Museum



Afb. 4

Het voormalige Etnografisch Museum, gelegen aan de Suikerrui in Antwerpen. Het museum stelde van 1988 tot 2007 permanent kunst- en cultuurvoorwerpen tentoon uit Afrika, Amerika, Oceanië en Azië. MAS, Antwerpen.



Afb. 5

Vitrine van de Afrikaanse afdeling in het Etnografisch Museum, met het krachtbeeld (*nkishi*) van chef Nkolomonyi (linksboven), 1988. MAS, Antwerpen, inv. AE.2009.0152.0013.D.

(afb. 4) een geschikt museumgebouw werd gevonden om de collecties permanent aan het publiek te tonen (afb. 5). Toen kwam er een voorlopig einde aan het zesendertig jaar lange zwerversbestaan van de verzamelingen, de archieven en het museum personeel. In 2007 echter besliste het stadsbestuur om het Etnografisch Museum als autonome erfgoedinstelling op te heffen en de collectie te integreren in het nieuwe Museum aan de Stroom MAS.⁶ Het spreekt voor zich dat de hierboven beschreven verhuisbewegingen (in totaal veertien) een zware impact hebben gehad op het herkomstonderzoek, onder meer omdat de museumarchieven gelinkt aan de objecten erdoor verspreid geraakten over diverse Antwerpse erfgoedinstellingen.

Andere obstakels met betrekking tot het Congolese herkomstonderzoek zijn de vele blinde vlekken wat betreft de objectinventarisatie en het beschikbare bronnenmateriaal. Voor ruim 206 objecten zijn de namen van de personen betrokken bij de verwerving niet geregistreerd of onvolledig, waardoor verdere biografische gegevens onmogelijk te traceren zijn (zie hoofdstuk 2). Voor de talrijke Congolese objecten verworven via kunsthandelaars ontbreken relevante sporen naar hun tussenpersonen. De gegevens over de historische context waarin de Congolese objecten zijn ontvreemd, zijn hierdoor schaars. Daarnaast heeft de stad Antwerpen in het koloniale verleden nooit een wetenschappelijke

verzamelexpeditie naar Congo op touw gezet om via terreinonderzoek objecten beter te documenteren.⁷ Tegelijk dient rekening te worden gehouden met het feit dat de objectcatalogisering in het verleden niet zelden vanuit het (impliciete) perspectief van bevooroordeelde museummedewerkers gebeurde. Het MAS, net zoals veel erfgoedinstellingen vandaag, is zich ook bewust van de vooringenomen taal en kwetsende termen in deze inventarisatiebeschrijvingen,⁸ alsook van de classificatie van de cultuurvoorwerpen op basis van artificiële en achterhaalde koloniale onderverdelingen van de Congolese gemeenschappen en culturen, telkens zonder veel aandacht voor namen van kunstenaars of makers. Tot recent waren ook de iconografische en/of functionele beschrijvingen bijna volledig in handen van Belgische conservatoren, zonder een rechtstreekse input van de kennis van Congolese wetenschappers of personen uit het land van herkomst.⁹

Afbakening van het herkomstonderzoek

Rekening houdend met de beperkte termijn en personeelsfinanciering van dit tweejarige project in verband met het herkomstonderzoek werd in eerste instantie niet de volledige Congolese verzameling (3813 records) onder de loep genomen. Een eerste stap in het onderzoeksproces was er daarom op gericht om tot een verantwoorde afbakening van afzonderlijke Congolese objecten en/of deelcollecties te komen. Daarbij werd nagegaan welke objecten de beste slaagkansen zouden hebben om nieuwe kennis te kunnen opbouwen over de manier waarop ze uit Congo zijn verdwenen.

Op basis van een eerste screening werden voorlopig ongeveer 2300 objecten vanwege te beperkte informatie buiten het toepassingsgebied gesteld voor bijkomend herkomstonderzoek:

- > de omvangrijke deelcollectie van ceremoniële en krijgswapens en jachtbenodigdheden (ca. 2000 records);
- > de onvolledig geregistreerde objecten met blanco verwervingsgegevens (262 records);
- > de geregistreerde aanwinsten waarvan de tussenpersonen (schenkers of verkopers) anoniem zijn, of van wie de identificatiegegevens onvolledig zijn (15 records).

Afb. 6

Het krachtbeeld (*nkishi*) van chef Nkolomonyi in de tentoonstelling '100 × Congo. Een eeuw Congolese kunst in Antwerpen' (links), in het MAS in Antwerpen, 2020.



Op basis van een gerichte studie van de inventarisatie van de Congolese objecten en hieraan verbonden historische archiefdocumenten zijn drie cultuurvoorwerpen geselecteerd die als casestudy's voorrang kregen. Voor de selectie van die drie sleutelstukken zijn onderstaande overkoepelende onderzoeksvragen gesteld.¹⁰

- > Welke cultuurvoorwerpen hadden voor de Congolese gemeenschappen een belangrijke cultuurhistorische en/of relevante maatschappelijke waarde vooraleer ze uit hun brongemeenschappen verdwenen?
- > Welke kunstwerken bevatten referenties naar Congolese kunstenaars of makers?
- > Welke namen van Congolese eigenaars/gebruikers (hoofdmannen of rituele specialisten) zijn geregistreerd?
- > Welke historische tussenpersonen of instellingen zijn relevant vanuit een kritisch onderzoek over hun medewerking aan de koloniale macht of hun betrokkenheid in de verwerving van Congolese cultuurvoorwerpen?
- > Voor welke objecten beschikken we over gegevens die verwijzen naar Congolese orale tradities?
- > Welke persoonsnamen van militairen, ambtenaren, industriëlen, politici, missionarissen, museummedewerkers en handelscompagnieën zijn duidelijk gelinkt aan de koloniale heerschappij van Congo?

Belgisch-Congolees draagvlak

Voor het afbakenen van de casestudy's steunde het MAS op de expertise van eigen museumconservatoren, op vroegere netwerkingsprojecten met Congolese en (inter)nationale wetenschappers¹¹ alsook op leerrijke praktijkervaringen en de ruime vakkennis van de medewerkers van het MAS-archief.¹² De motivering

om voorrang te verlenen aan drie objecten is vervolgens afgetoetst bij Donatien Dibwe dia Mwembu, de Congolese projectleider verbonden aan de Universiteit van Lubumbashi (UNILU) en is door hem bekrachtigd.

Voor het Songye-kraftbeeld van chef Nkolomonyi (inv. AE.1940.0001.0047), dat volgens een MAS-archiefstuk¹³ duidelijk in een beladen koloniale context in het bezit kwam van de stad Antwerpen, werd reeds samen met Congolese onderzoekers in het kader van de MAS-tentoonstelling '100 × Congo' primair onderzoek verricht (afb. 6).¹⁴ Door de nog vele onopgeloste vragen, onder meer over de historische context waarin het beeld is geroofd en de identiteit van chef Nkolomonyi, ontstond een nieuw draagvlak aan Belgische en Congolese zijde.

De andere casestudy's die het MAS selecteerde waren het paar hoogst zeldzame smeedijzeren Kuba-beeldjes (inv. AE.0773 en AE.0774) en het Hemba-voorouderbeeld (inv. AE.0864). De beslissing van het MAS om voorrang te geven aan deze twee objecten was ook voor de Congolese projectleider rechtmatig. Volgens hem was het ondenkbaar dat Congolese gemeenschappen dergelijke cultuurvoorwerpen met een essentiële sociale en politieke betekenis ten geschenke zouden hebben gegeven aan koloniserende machthebbers of dat de oorspronkelijke rechtmatige eigenaars ze zouden hebben verkocht. Zo behoorde het paar Kuba-beeldjes tot de hofkunst van het voormalige Kuba-koninkrijk en was het bezit van meerdere voorouderbeelden of *lusingiti* (enk. *singiti*) voor een Hemba-hoofdman een belangrijk symbool van zijn status en eerbaarheid. Op basis van hun maatschappelijke en politieke waarde en betekenis dienden zowel de Kuba-beeldjes, het Hemba-voorouderbeeld als het kraftbeeld van Nkolomonyi juist hun respectieve Congolese gemeenschappen en hun leidersfiguren te beschermen. Als onmisbare rituele en ceremoniële objecten konden ze vanuit een Congolees standpunt niet zomaar zijn weggegeven.

Van Congo ging tevens het uitdrukkelijke verzoek uit om bij dergelijke onderzoeksprojecten stemmen van Congolese partners aan bod te laten komen. De werkwijze van het vooronderzoek toegepast op het kraftbeeld van Nkolomonyi is de leidraad geworden voor de twee andere cases. In het diepgaander vervolgonderzoek werd beslist om Belgische geschreven bronnen en eerder opgenomen Congolese getuigenissen opnieuw met elkaar te verbinden en gezamenlijk te analyseren.

Afb. 7

Songye-krachtbeeld (*nkishi*) in het bezit van Songo Meno-chef Nkolomonyi, begin 20e eeuw, niet-geïdentificeerd hout, plantaardige vezels, stukken zoogdieren- en reptielenhuid (*Python sebae*), glaskralen, koper, ijzer, raffia, buffelhoorn, menselijke maaltanden, 90,5 × 63 × 58 cm. MAS, Antwerpen, inv. AE.1940.0001.0047, schenking familie Paul Osterrieth, 1940.

**Beschikbare informatie over en maatschappelijke waarde van de casestudy's****Casestudy 1**

- > Krachtbeeld (*nkishi*) in het bezit van Songo Meno-chef Nkolomonyi
- > Collectie MAS, inv. AE.1940.0001.0047
- > Kunstenaar: onbekend bij het MAS
- > Datum van vervaardiging: voor 1923
- > Kunsthistorische toeschrijving: Songye

- > Functie en betekenis: *nkishi*-krachtbeeld
- > Oorspronkelijke eigenaar: Nkolomonyi, chef van de Songo Meno
- > Koloniale context van de transactie: terdoodveroordeling van Nkolomonyi
- > Belgische tussenpersoon: Paul Osterrieth, koloniale ondernemer/handelaar
- > Plaats en datum van transactie: Lusambo, Belgisch-Congo, 1923
- > Wijze en datum van verwerving: schenking familie Osterrieth aan Museum Vleeshuis, 1939, ingeschreven in 1940

Mankishi-beelden kwamen reeds in de prekoloniale periode bij de Songye en andere volken van Congo voor. De Belgische kolonisatie, de missionering door katholieken en protestanten en de opkomst van de zogenoemde opwekkingsbewegingen (*mouvements de réveil*) hebben het gebruik ervan sterk verminderd.¹⁵ De in hout gesneden beelden worden ingezet voor divinatiepraktijken (rituelen). Een *nkishi* in menselijke gedaante is de plaats waar een geest of voorouderlijke kracht verblijft. De beelden speelden een rol als beschermer tegen interne en externe gevaren. Grote beelden behoorden toe aan een chef of een ritueel specialist (*nganga*). Die laatste was verantwoordelijk voor de ingrediënten of spirituele ladingen (*bishimba*) die verstopt werden in de hoorn, de buik en meerdere andere holtes van het beeld. Deze ladingen gaven het zijn bovennatuurlijke bemiddelende kracht en macht. Beelden die toebehoorden aan chefs, zoals ook dit beeld, zijn precies te onderscheiden door hun halssnoer van blauwe en witte glaskralen. De lendendoek van dierenhuid en andere toegevoegde uiterlijke versieringen maakten de sculpturen niet alleen mooi, maar ontlokten ook bewondering en veel aanzien.¹⁶

Zoals eerder vermeld is dit een belangrijk sleutelstuk doordat er nauwkeurige gegevens bestaan die aantonen dat het beeld in een gewelddadige koloniale context van zijn eigenaar, de hoofdmans Nkolomonyi, ontnomen is. Hoewel het primaire onderzoek tot tussentijdse resultaten heeft geleid, bleven er nog zaken in het ongewisse. Wie was Nkolomonyi? Wat was het motief en wat waren de omstandigheden voor zijn terdoodveroordeling? Op welke manier en wanneer kwam zijn beeld in het bezit van de Belgische kolonisator? Om deze en andere vragen te beantwoorden, was er nood aan diepgaander onderzoek.



Afb. 8

Twee staande menselijke Kuba-beeldjes met wenkende handen, 17e eeuw (?), gesmeed ijzer met sporen van roodhoutpoeder van de *Pterocarpus*, 18,7 × 6,4 × 6,5 cm (links) en 19,5 × 10,5 × 8 cm (rechts).

MAS, Antwerpen, inv. AE.0774 (links) en AE.0773 (rechts), aankoop Henri Pareyn, 1920.

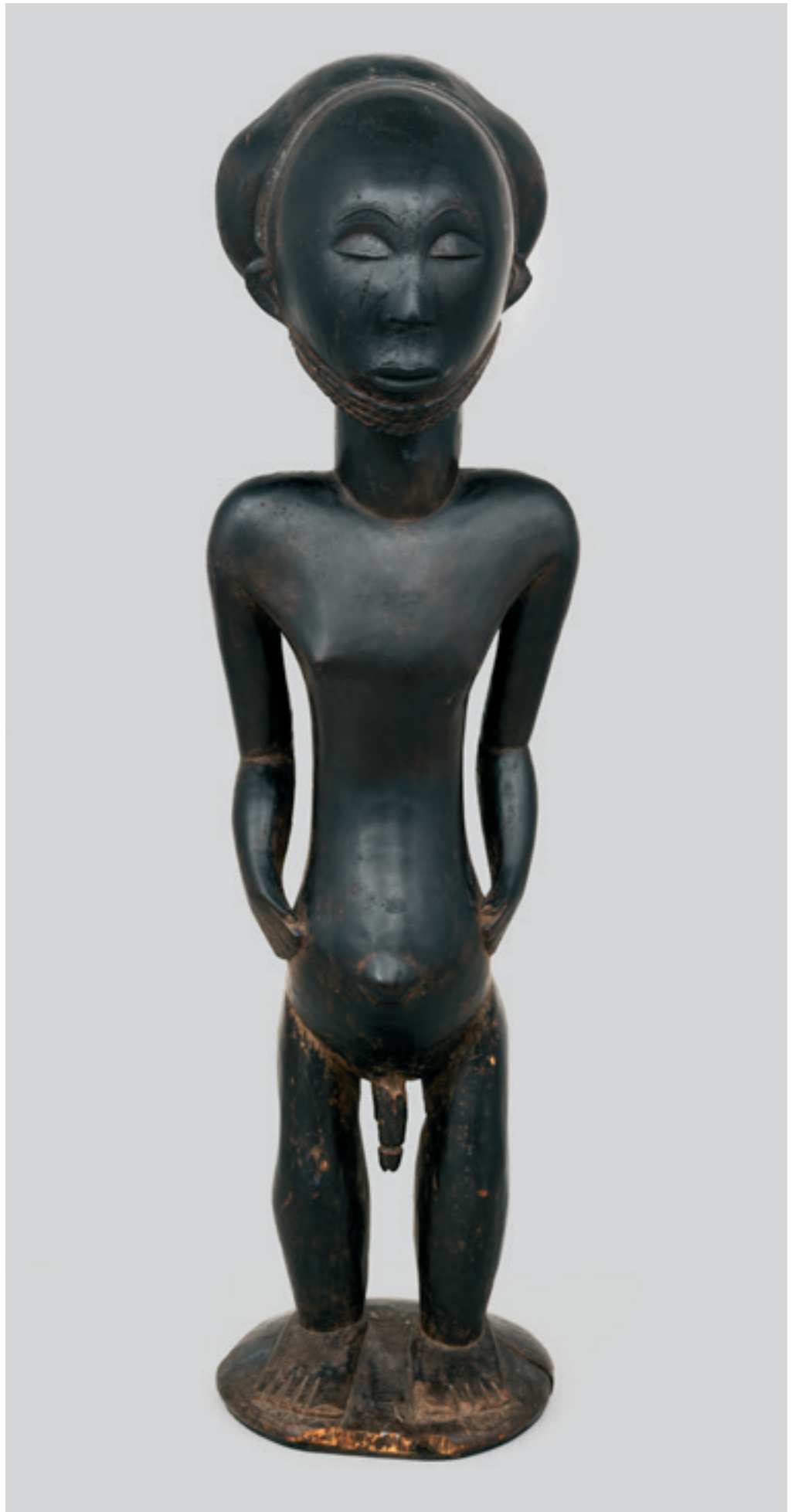
Casestudy 2

- > Twee staande menselijke smeedijzeren Kuba-beeldjes met wenkende handen
- > Collectie MAS, inv. AE.0773 en inv. AE.0774
- > Kunstenaar: Myeel, Kuba-prins en ijzersmid (informatie via orale overlevering)
- > Functie en betekenis: onbekend, onderdeel van hofkunst?
- > Vervaardigingsplaats en -datum: Mushenge, Kuba-hoofdstad, zeventiende–achttiende eeuw
- > Oorspronkelijke eigenaar: Kuba-koning of notabele
- > Belgische tussenpersoon: koloniale officier (naam onbekend)
- > Wijze en datum van verwerving: aankoop van kunsthandelaar Henri Pareyn, 1920

Deze expressieve beeldjes, vervaardigd met een complexe smeedijzertechniek, zijn hoogst zeldzaam. Wereldwijd zijn er slechts drie smeedijzeren Kuba-beeldjes bekend, waaronder dit paar uit het MAS.¹⁷ Ze zijn vervaardigd in de zeventiende–achttiende eeuw, en dateren dus uit de prekoloniale periode van het in Kasai gevestigde Kuba-koninkrijk. In 1920 kwamen ze terecht in de collectie van het Antwerpse Museum Vleeshuis als een onderdeel van de ruime verzameling Congolese voorwerpen die de stad Antwerpen toen had aangekocht bij Henri Pareyn (1869–1928). Hij was een pionier in het verzamelen van en handelen in Congolese kunst en had de havenstad Antwerpen als thuisbasis. Zelf is hij nooit naar Afrika gereisd en hij liet geen herkomstgegevens achter over de beeldjes. Om een antwoord te vinden op nog veel openstaande vragen met betrekking tot de functie en betekenis van de beeldjes en hoe ze voor 1920, tijdens de turbulente Belgische overheersing van het Kuba-rijk, in het bezit kwamen van een koloniale ambtenaar, werden in 2023 mondelinge getuigenissen verzameld in Mushenge, de hoofdstad van het Kuba-koninkrijk (zie hoofdstuk 4).

Afb. 9

Staande mannelijke Hemba-
figuur (*singiti*), 19e eeuw (?),
hout met oliepatina,
89 × 22,5 × 22 cm.
MAS Antwerpen, inv. AE.0864,
aankoop Béla Dezső Hein,
1931, voormalige collectie
Henri Pareyn.



Casestudy 3

- > Staande mannelijke Hemba-figuur (*singiti*)
- > Collectie MAS, inv. AE.0864
- > Kunstenaar: onbekend bij het MAS
- > Functie en betekenis: voorouderbeeld (*singiti*) en erfstuk van een chef
- > Vervaardigingsplaats en -datum: regio Kongolo, huidige provincie Tanganyika, niet gedateerd
- > Oorspronkelijke gemeenschap: Hemba/Niembo
- > Plaats en datum van transactie: onbekend
- > Belgische tussenpersoon: Henri Pareyn, kunsthandelaar
- > Wijze en datum van verwerving: aankoop door de stad Antwerpen van kunsthandelaar Béla Dezső Hein, 1931

De Hemba, een volk van vissers en landbouwers, wonen in het zuidoosten van de DRC. In hun gemeenschap stond lange tijd de vooroudercultus centraal. Alle aspecten van het gemeenschapsleven waren doordrongen van de autoriteit van de voorouders. Ze speelden een rol bij de rechtspraak, de geneeskunde en de politieke macht. De cultus van de voorouders in ere houden was een taak van het clanhoofd, omgeven door zijn volk. Voor een clanhoofd was het bezit van meerdere voorouderbeelden (*lusingiti*) een teken van waardigheid en eerbaarheid. De beelden getuigen vaak van een uitmuntend vakmanschap en zijn zeer verfijnd gesneden, zoals ook dit exemplaar. De buitengewone schoonheid ervan is een uiting van de hoge morele waarden die de Hemba nastreven. De gesloten ogen staan voor de innerlijke geestelijke blik die doordringt tot in de harten van de levenden, de mysteries van het hiernamaals en de innerlijke rust van de voorouders. De handen op de buik vlak bij de navel verwijzen naar het idee van de schoot, van een nageslacht geboren uit dezelfde schoot. Met deze houding van de handen omhelst, streelt, verzorgt, reinigt en zegent de voorouder al zijn nakomelingen die nog geboren zullen worden, en dat van generatie op generatie tot in de eeuwigheid.¹⁸

De stijl van dit mannelijke Hemba-beeld is eigen aan de Niembo-regio. Het stelt de stichter-voorouder voor van een segment van een vaderlijke afstammingslijn. Een hoofdman erfde het samen met andere rituele voorwerpen toen hij als chef werd ingewijd. Ingezet in de vooroudercultus bevestigde het voorouderbeeld de

gemeenschappelijke afkomst en samenhang van de Niembo-clan. Net als andere 'door geesten bewoonde voorwerpen' fungeerde dergelijk beeld als een brug tussen de voorouders en hun levende afstammelingen.¹⁹

Van 1988 tot 2007 werd het beeld beschouwd als het 'vaandelstuk' van het voormalige Etnografisch Museum van Antwerpen. Vanaf de aankoop ervan in 1931 reisde het beeld niet minder dan twintig maal naar tijdelijke tentoonstellingen georganiseerd in België, Duitsland, Zwitserland en de Verenigde Staten en werd het opgenomen in talrijke publicaties over Afrikaanse kunst- en cultuurgeschiedenis.²⁰ Ondanks de internationale faam en de indrukwekkende pedigree op het vlak van bruiklenen en publicaties was er tot op vandaag over dit meesterwerk geen grondig herkomstonderzoek uitgevoerd.

Onderzoekslijnen, bronnen, samenwerking en analyse

Collectie- en verzamelaarsgericht onderzoek

Na het vastleggen van de drie casestudy's werd het onderzoek met een dubbele opzet (collectie- en verzamelaarsgericht onderzoek) enerzijds uitgevoerd in Belgische archieven en anderzijds in Congo, met de medewerking van drie enquêteurs en personen uit de Songo Meno-, Kuba- en Hemba-herkomstgemeenschappen.

In het *collectiegericht herkomstonderzoek* beperkten de doelstellingen zich niet louter tot het traceren van roofkunst of onrechtmatige aanwinsten tijdens de Belgische koloniale periode van Congo. Er ging tevens extra aandacht naar de politieke en maatschappelijke reconstructie van de lange geschiedenissen van de drie sleutelstukken, van bij hun creatie en functionele rol in Congo tot de opname ervan in een Antwerps museum. In het *verzamelaarsgericht onderzoek* lag de focus op het beter in kaart brengen van het netwerk van Belgische 'verzamelaars' (politici, ondernemingen, kunsthandelaars, hoge elite ...) die tijdens de koloniale periode een rol speelden als 'schenkers' en/of 'verkopers' van Congolese cultuurvoorwerpen aan de stad Antwerpen (zie annex).

Onderzoek van primaire en secundaire geschreven bronnen

Tot de geraadpleegde bronnen behoren onder meer etnografische en antropologische publicaties, monografieën over Congolese volken en

cultuurvoorwerpen, tentoonstellingscatalogi, veilingboeken, academische verhandelingen en doctorale proefschriften. Ook koloniale krantenberichten, postkaarten, reisverslagen en dagboeken van personen werkzaam in Belgisch-Congo bevatten soms relevante informatie over hoe Congolees erfgoed in Belgische handen kwam.

Archiefonderzoek in België

Om een beter inzicht te krijgen in de herkomst- en verwervingsgeschiedenissen van de Congolese objecten in zijn collectie zijn de bronnen waarover het MAS beschikt te onvolledig en zeer gelimiteerd. Daarom was het noodzakelijk om naast uiteenlopende erfgoedinstellingen van de stad Antwerpen ook koloniale archieven van diverse Belgische instellingen onder de loep te nemen, en in het bijzonder de dossiers van de koloniale overheid die in het Afrika-archief in Brussel bewaard worden.²¹ Aangezien de officiële voertaal van het Belgische koloniale bestuursapparaat Frans was, ook voor Nederlandstalige ambtenaren en gewestbeheerders, was de studie van de geconsulteerde rapporten – in eigentijds Frans en soms moeilijk leesbaar – een arbeidsintensieve en tijdrovende opdracht. De koloniale archieven zijn bovendien omstreden,²² onder meer omdat ze documenten kunnen bevatten die het product zijn van een sterk asymmetrische koloniale machtsverhouding, en dus vooringenomen racistische en discriminerende beschrijvingen bevatten over de gekoloniseerde Congolese bevolking, maar ook stereotiepe opvattingen zonder gedegen kennis over de functie en het gebruik van de cultuurvoorwerpen. De koloniale verslagen zijn bovendien doorspekt met beschrijvingen van zeer gewelddadige feiten (lijfstraffen, terdoodveroordelingen ...) tegenover de gekoloniseerde bevolking – wreedheden die vandaag bij het lezen ongemakkelijk en pijnlijk zijn voor alle betrokken partijen. Voor een volledig overzicht van de geconsulteerde archieven, zie de annex.

Antropologisch onderzoek in Congo

Terwijl het Belgische team, werkzaam vanuit het MAS, vooral in uiteenlopende bronnen zocht naar nieuwe schakels die een licht konden werpen op de herkomstgeschiedenis van de drie sleutelstukken, bracht het Congolese team, werkzaam vanuit Lubumbashi, mondelinge getuigenissen erover in kaart. Het in 2023 op het terrein uitgevoerde antropologisch/linguïstisch onderzoek stond in het teken van het verzamelen van nog voortlevende mondelinge getuigenissen uit de Congolese herinneringscultuur. Deze werkmethode was gestoeld op de positieve

praktijkervaring met Congolese informanten in het kader van de expo '100 × Congo' in 2019.

Alle nieuwe mondelinge getuigenissen op basis van interviews met de Congolese herkomstgemeenschappen over de drie sleutelstukken werden samengebracht. Drie Congolese onderzoekers – Dieudonné Kabuetele Ejiba, Philippe Mikobi Pongo en Constantin Kasongo Kitenge – kregen drie regio's toegewezen: Indanga (provincie Sankuru), Mushenge (provincie Opper-Katanga) en Kongolo (provincie Tanganyika). Aan de hand van foto's van de Congolese beelden uit het MAS zochten de enquêteurs uit wat individuele getuigen zich nog herinnerden en wat er vandaag nog leeft in het collectieve geheugen van de respectieve Songo Meno, Kuba- en Hemba-gemeenschappen. De bevraging had niet alleen betrekking op de mogelijke omstandigheden waarin de objecten tijdens de koloniale periode uit hun gemeenschap zijn verdwenen en hun migratie naar een Antwerps Museum. De enquêtes waren veel ruimer opgevat. Zo werd de informanten gevraagd om de beelden te identificeren (met bijvoorbeeld hun lokale benaming) en om duiding te geven bij hun oorspronkelijke functie en sociale waarden binnen de brongemeenschap. De resultaten van de opgetekende individuele herinneringen werden vervolgens in gesprekken met focusgroepen met elkaar vergeleken.

Kritische analyse van de bronnen vanuit Belgisch-Congolees perspectief

Met het oog op een meerstemmige interpretatie van de resultaten van het herkomstonderzoek van de drie sleutelstukken werden alle relevante gegevens die het Belgische team opdiepte uit het MAS-archief en andere erfgoedinstellingen stelselmatig aangeleverd aan de betrokken Congolese historicus, professor Dibwe dia Mwembu, voor een analyse vanuit zijn perspectief. Daarnaast werden resultaten van het terreinonderzoek, gebaseerd op interviews met individuen en focusgroepen, vanuit Belgische hoek gezamenlijk kritisch geëvalueerd en naast de resultaten van het archiefonderzoek gelegd.

Bij de analyse van de onderzoeksresultaten (zie deel II) werd bewust rekening gehouden met de machtsmechanismen die zowel in Belgische koloniale bronnen als in museumarchieven verweven zitten. Dat gebeurde steeds vanuit de achterliggende idee dat deze bronnen werden gevormd bij het uitvoeren van politiek-bestuurlijke, sociale, economische of religieuze kolonisatiepraktijken. Door de tijd heen zijn ze vaak ge(re)produceerd vanuit vooringenomen standpunten van

Belgische koloniale machthebbers, missionarissen werkzaam in Congo of Belgische 'witte' conservatoren.

Wat hebben we geleerd van het onderzoek en de samenwerking?

Hoewel de laatste jaren in meerder musea talrijke herkomstonderzoeksprojecten zijn gelanceerd, zijn er nog geen algemene standaardregels of methodische richtlijnen beschikbaar. Voor elke erfgoedinstelling die in koloniale context verworven cultuurvoorwerpen beheert, is het een grote uitdaging om een eigen concept voor herkomstonderzoek uit te werken.

Het methodologisch werkmodel toegepast op de Congolese collectie vanuit een Belgisch-Congolees perspectief stelde op twee onderzoekslijnen, het collectie- en het verzamelaarsgericht onderzoek. Hierbij zijn drie casestudy's uitgewerkt, waarbij veel aandacht ging naar de kritische analyse van de geraadpleegde historische bronnen uit de Belgische erfgoedinstellingen, in combinatie met nieuwe hedendaagse mondelinge getuigenissen verzameld in de DRC. Tegelijk is ook diepgaand onderzoek opgestart naar de verschillende personen die betrokken waren bij de koloniale verwerving van de objecten.

Het archiefonderzoek gecombineerd met enquêtes op het terrein werd ruimer opgevat dan het louter vaststellen van koloniale roofkunst of traceren van illegale aanwinsten. Ook de duiding bij de oorspronkelijke functie en sociale waarden van de cultuurvoorwerpen binnen de Congolese brongemeenschap stond centraal. Op die manier werden ook hun emoties verzameld met betrekking tot de afwezigheid van hun erfgoed en de diverse standpunten over een mogelijke restitutie. Een aanpak die positieve en onverwachte resultaten opleverde (zie deel II).

De reconstructie van het lange verleden van de objecten en de identificatie van de betrokken spilfiguren leidden op het vlak van de collectieregistratie ook tot talrijke correcties en aanvullingen.

De parallelle onderzoeksmethode gebaseerd op geschreven en mondelinge bronnen is een noodzaak voor een meerstemmig en inclusief herkomstonderzoek. Op die manier konden Congolese wetenschappers en personen van de brongemeenschap bij het onderzoek betrokken worden.

Door een Congolees-Belgische analyse werd een te eenzijdige lezing van de ‘koloniale bibliotheek’ (een uitdrukking van Valentin-Yves Mudimbe)²³ vermeden en is een meerstemmige interpretatie bereikt van de resultaten van de complexe en lange herkomstgeschiedenissen van de drie sleutelstukken.

Vermeldenswaard is dat de aanpak van het onderzoeksproject tegelijkertijd talrijke nieuwe kansen bood om diverse mensen erbij te betrekken. Zo had het project een invloedrijke impact op de algemene museumwerking, waarbij de communicatie- en publiekswerkers aangezet werden tot inclusievere activiteiten, en op het tentoonstellingsbeleid (zie hoofdstuk 6).

De praktijkervaring heeft geleerd dat de objectfocus gericht op drie cultuurvoorwerpen gedurende twee jaar enorm arbeidsintensief is, zowel op het vlak van archiefonderzoek als op dat van het verzamelen van Congolese herinneringen op het terrein. Deze werkmethode opnieuw uitrollen op een Congolese verzameling van 3813 objecten wordt bijgevolg een heikel aandachtspunt.

De selectie van de drie sleutelwerken werd vanuit het MAS voorgesteld. Bij een vervolgtraject zal rekening worden gehouden met toekomstige verzoeken vanuit Congo, waarbij mogelijk andere objecttypes de voorkeur genieten.

Het toegepaste werkmodel, met enkele waardevolle uitgangspunten en tevens limieten, kan mogelijk ook voor andere musea die zich voor herkomstonderzoek willen engageren een inspiratiebron zijn.

-
1. Het onderzoek verliep in twee fasen. In de ‘informatieve en heuristische onderzoeksfase’ (oktober 2022–oktober 2023) lag de focus op het consulteren en analyseren van Belgische archieven en het verzamelen van nieuwe mondelinge getuigenissen in de DRC. In de tweede fase, grotendeels uitgevoerd in 2024, stond de communicatie over het project en de ontsluiting van de resultaten centraal (zie deel III in dit rapport).
 2. Het MAS bewaart ook cultureel en historisch gevoelig erfgoed uit andere Europese kolonies, zoals Nederlands-Indië (het huidige Indonesië). Voor die collectie is in 2023 bijkomend herkomstonderzoek opgestart.
 3. Congolese objecten die na de afschaffing van de kolonisatie in de collectie werden opgenomen, zijn grotendeels ook door tussenpersonen voor 1960 verzameld.
 4. Voor deze werelddtentoonstelling werden 144 Congolezen vanuit de Onafhankelijke Congostaat naar Antwerpen verscheept. Vierenveertig onder hen werden ernstig ziek. Zeven jongemannen – Sabo, Bitio, Isokoyé, Manguesse, Binda, Pezo en Mangwanda – lieten het leven. Voor meer informatie over deze menselijke tragedie, zie Durinx & De Palmenaer 2020. In die bijdrage worden verkeerdelijk acht in plaats van zeven slachtoffers vermeld. De rechtzetting kwam er door bijkomend bronnenonderzoek, dat op 6 mei

- 2021 in samenwerking met het FelixArchief gebeurde. Manguesse en Monguene bleken de namen te zijn van eenzelfde achttienjarige persoon, gestorven op 28 mei 1894.
5. Tijdens de bouwwerkzaamheden van het MAS bleef het Etnografisch Museum open voor het publiek tot 2009. Daarna sloot het de deuren en werden de collecties definitief onder de koepel van het MAS ondergebracht.
 6. Voor een overzicht van de voorgeschiedenis van het MAS, zie Beyers & De Palmenier 2018.
 7. In samenwerking met de Rijksuniversiteit Gent organiseerde de stad Antwerpen wel een expeditie naar West-Afrika in 1938–39. Deze ‘Ivoorkustexpeditie’ gebeurde onder leiding van professor Frans Olbrechts, met de medewerking van zijn studenten Pieter Jan Vandenhoute en Albert Maesen.
 8. Zie het Europese project DE-BIAS over beladen woorden in culturele erfgoedinstellingen, uitgevoerd door KU Leuven en KADOC, met medewerking van professor Donatien Dibwe dia Mwembu, https://kadoc.kuleuven.be/5_nieuws/2024/n_2024_0014.
 9. De catalogus *100 × Congo. Een eeuw Congolese kunst in Antwerpen* (De Palmenier 2020a) was een belangrijk keerpunt. Toen schreven enkel Congolese auteurs vanuit hun perspectief een bijdrage over de honderd blikvangers die aan bod kwamen in de tijdelijke MAS-tentoonstelling. Vermeldenswaard is ook de catalogus Herremans & Petridis 1993, met een vroege bijdrage van de Congolese auteur Alphonse Lema Gwete.
 10. Voor bijkomende informatie, zie Deutscher Museumsbund 2021, pp. 19, 65–66; alsook Meyer & Savoy 2023.
 11. Het MAS verleende medewerking aan het rapport *Ethische richtlijnen voor het beheer en de restitutie van koloniale collecties* onder redactie van Sarah Van Beurden en Katrijn D’Hamers, in samenwerking met de werkgroep www.restitutionbelgium.be (juni 2021).
 12. Deze aanpak sluit aan bij de algemene richtlijnen zoals geformuleerd in de *Code of Ethics for Museums* van ICOM (2017) en de aanbevelingen van Duitse musea. Daarin wordt aangegeven dat de zorg voor en het beheer van museumcollecties verworven in een koloniale context zo goed mogelijk dienen uitgevoerd te worden door goed opgeleide en gekwalificeerde museumspecialisten en dit telkens met respect voor en in samenwerking met de herkomstgemeenschappen, zie Deutscher Museumsbund 2021, p. 49.
 13. Het MAS-bewijsstuk vermeldt volgend opschrift: ‘Fétiche ayant appartenu à Kolemoina [sic], féticheur, chef de la tribu des Bassongo [sic] Meno – Race cannibale de la rive gauche du Sankuru (Congo Belge). Ce chef a été condamné à mort ayant empoisonné 17 personnes.’
 14. Dibwe dia Mwembu 2020a, p. 85; Dibwe dia Mwembu 2020b, p. 237.
 15. Dibwe dia Mwembu 2020a, p. 85; Dibwe dia Mwembu 2020b, p. 264.
 16. Hersak 1995, pp. 345–347; Baeke 2004, p. 23.
 17. Zie voor het derde exemplaar, een smeedijzeren hond, afb. 41.
 18. Lukanda Lwa Malale Ndeke 2020, pp. 260, 264.
 19. Petridis 2001, cat. 66.
 20. In Antwerpen in 1937, 1949, 1960, 1977, 2001, 2011, 2020 en 2024; in Gent in 1950; in Brussel in 1930, 1958, 1966 en 2001. In Washington DC in 1970 en 1987; in New York in 2011. In München in 1972. In Zürich in 1970 en 2012.
 21. Zie <https://www.arch.be/index.php?l=nl&m=online-aanbod&r=archief-over-de-kolonisatie&sr=overbrenging-van-het-afrika-archief-naar%20het-rijksarchief>
 22. Koloniale archieven zijn in het algemeen omstreden. Voor bijkomende reflecties, zie Steinbock & Dibbits 2023, pp. 339–343.
 23. Valentin-Yves Mudimbe (8 december 1941 – 22 april 2025), filosoof, dichter en historicus, was een van de meest vooraanstaande postkoloniale Afrikaanse denkers. Mudimbe 1988.



Deel II

Onderzoek en

resultaten

Hoofdstuk 2

De Congolese collectie in kaart gebracht: samenstelling en verwervingshistoriek

Bram Cleys

Inleiding

Het MAS bewaart vandaag minstens 3813 cultuurvoorwerpen die vervaardigd werden in het gebied dat tegenwoordig de Democratische Republiek Congo (DRC) is, tot 1960 de Belgische kolonie Congo en voordien de Onafhankelijke Congostaat. Het is een indrukwekkende verzameling die naar alle waarschijnlijkheid vanaf het einde van de negentiende eeuw tot stand kwam en waarvan de geschiedenis nauw verbonden is met het statuut van Antwerpen als koloniale havenstad. Het koloniale project van koning Leopold II vond van bij de aanvang steun bij Antwerpse politici en de gevestigde burgerij. Aan de hand van onder meer wereldtentoonstellingen (in 1885, 1894 en 1930), monumenten en publicaties promootten zij het bij een breed publiek. Ook ondernemers waren via investeringen betrokken bij de – vaak gewelddadige – exploitatie van het Congobekken. Ze verdienden fortuinen met de plundering van Congolese grondstoffen, ivoor en rubber. Ondertussen groeide de Antwerpse haven uit tot de belangrijkste toegangspoort tot de kolonie, van waaruit niet alleen deze rijkdommen toekwamen, maar ook heel wat cultuurvoorwerpen.

Dit hoofdstuk beschrijft de groei van deze in Antwerpen tot stand gekomen Congolese collectie en het netwerk van de actoren die erbij betrokken waren. Het eerste deel ontleedt de samenstelling van de collectie zoals die vandaag in het MAS bewaard wordt en biedt een overzicht van de cultuurvoorwerpen die ertoe behoren. Het tweede deel focust op de ‘making and unmaking of [the] museum collection’.¹ Het brengt de tussenpersonen in kaart die objecten hebben geschonken, verkocht of gelegateerd vanaf 1896, het moment waarop het eerste object zou zijn toegekomen in het museum, tot 1960. Een overzicht van de betrokken actoren is te vinden in de annex achteraan in deze publicatie. Een beter inzicht in dit netwerk levert opportuniteiten voor verder herkomstonderzoek en maakt het mogelijk om op het niveau van deelcollecties uitspraken te doen over de rechtmatigheid van de verwerving.

Definiëring en afbakening van de Congolese collectie

De omvang bepalen van de collectie cultuurvoorwerpen die vervaardigd werden in het gebied dat vandaag de DRC is, is complexer dan verwacht. Een eerste zoekopdracht in de collectiedatabank met de vervaardigingsplaats DRC als zoekterm levert 5966 records op. Dit cijfer bevat echter ook alle niet-bibliothecair documentatiemateriaal (foto's, postkaarten, affiches ...) en alle afzonderlijk geregistreerde onderdelen van één cultuurvoorwerp. Een opschoning aan de hand van een nauwkeurige filtering van deze objecten brengt een Congolese collectie in beeld van minstens 3813 cultuurvoorwerpen.

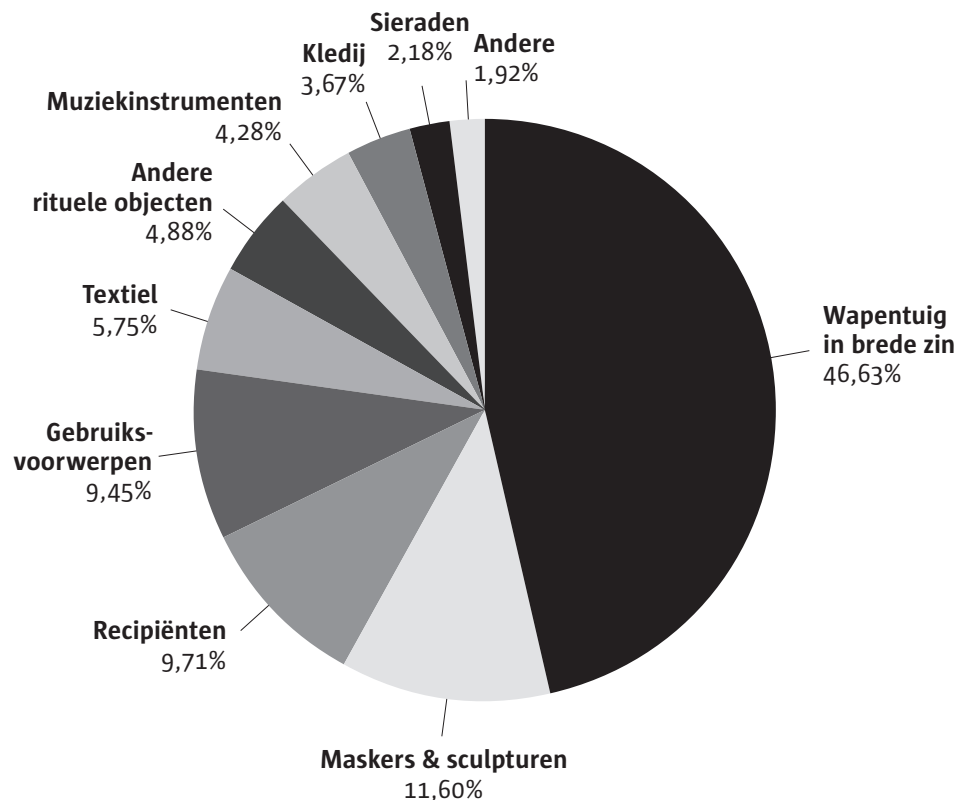
Toch geeft dit cijfer nog geen volledig beeld. Veel aanwinsten die in het museum terechtwamen werden amper gedocumenteerd, waardoor het vandaag quasi onmogelijk is om te bepalen vanwaar ze precies afkomstig zijn. Zo staan er naast de 3813 cultuurvoorwerpen met vervaardigingsplaats DRC ook nog 495 geregistreerd als afkomstig uit Centraal-Afrika, vaak bij gebrek aan aanknopingspunten om ze geografisch preciezer te lokaliseren. Ook van de 3388 cultuurvoorwerpen die zonder informatie over hun plaats van vervaardiging zijn opgenomen in de deelverzameling 'Wereld – Afrika' van het MAS komt waarschijnlijk een deel uit de huidige DRC.²

Alvorens over te gaan tot een meer gedetailleerde analyse van de groei van de collectie is het belangrijk om er een beeld van te vormen op basis van de gegevens in de opgeschoonde collectie-inventaris. Een eerste werkwijze om het profiel van de collectie te schetsen is vertrekken vanuit de typologie. Objectnamen zijn gestandaardiseerde termen die door museumprofessionals gebruikt worden om een museumvoorwerp in één woord te omschrijven. Een objectnaam toekennen aan elk voorwerp in de collectie behoort tot de standaardregistratie ervan. In totaal gaat het om 220 objectnamen.

Door die objectnamen te clusteren in een aantal categorieën is het mogelijk om een breed overzicht te krijgen van de collectie (afb. 10). Bijna de helft van alle cultuurvoorwerpen (1777 objecten of 46,63 procent) vervaardigd in de DRC zijn wapens. Het gaat om een aanzienlijke verzameling lansen, speren, pijlen, bijlen en messen, maar daarnaast ook om wapens met een belangrijke rituele of ceremoniële functie. De tweede categorie naar aantal zijn maskers en sculpturen

Afb. 10

Verdeling van de objecten in de Congolese collectie per objectcategorie.



(442 objecten of 11,60 procent). De derde grootste groep (370 objecten of 9,71 procent) zijn recipiënten (voorwerpen zoals drinkbekers, manden, potten ...).³

Een tweede manier om een beeld van de collectie te schetsen is aan de hand van de cultuurgroep die de objecten vervaardigd heeft. Dat is een controversiële onderneming, die met de nodige omzichtigheid moet gebeuren. Afb. 11 geeft een overzicht van het aantal objecten per cultuurgroep die ze vervaardigd heeft. Ook die informatie is afkomstig uit het collectieregistratiesysteem. Voor sommige objecten werd de cultuurgroep al genoteerd op het moment van de opname ervan in de collectie. Voor andere gebeurde dat later door de conservatoren, doorgaans op basis van kunsthistorische stijlkenmerken, en gaat het dus om een toegeschreven identificatie. In totaal zijn slechts 1923 cultuurvoorwerpen op deze manier geïdentificeerd. De tabel toont dan ook maar een partieel beeld van de collectie. Bovendien zijn er meer toewijzingen aan cultuurgroepen dan geïdentificeerde objecten: 2319 toewijzingen voor de 1923 cultuurvoorwerpen. Bij gebrek aan precieze herkomstinformatie werden ze immers soms aan meerdere mogelijke cultuurgroepen toegewezen.

Het opdelen en op die manier categoriseren van mensen in een culturele of 'etnische' groep was een vaste praktijk van de koloniale onderneming.⁴ Die opdeling vandaag nog gebruiken kan dan ook gezien worden als de voortzetting van een koloniaal project. Tegelijkertijd is deze referentie naar een collectieve identiteit vaak de enige toewijzing die voor een specifiek object kan gemaakt worden. Ze laat toe het te situeren in de context van de oorspronkelijke gebruikers

Kuba	331	Nsapo	24	Olombo	9	Bwende	3	Bari	1
Mangbetu	161	Boa	22	Budja	8	Dzing	3	Benge	1
Bushoong	131	Suku	22	Eso	8	Humbu	3	Budu	1
Ngbandi	118	Bati	18	Woyo	8	Hunde	3	Holoholo	1
Ngombe	107	Kusu	17	Banja	7	Kete	3	Komo	1
Songye	106	Loi	17	Hemba	7	Kutu	3	Kuyu	1
Mongo	94	Mamvu	16	Mbuun	7	Loki	3	Lese	1
Yaka	93	Twa	15	Nzakara	7	Mfinu	3	Mangbele	1
Zande	88	Lunda	14	Sango	7	Ngongo	3	Mpama	1
Pende	81	Boa-Bati	13	Sungu	7	Sengele	3	Nande	1
Luba	70	Mbala	13	Hungana	6	Vili	3	Ngapu	1
Kongo	54	Nkanu	13	Lele	6	Bali	2	Ngata	1
Tshokwe	41	Nkutshu	13	So	6	Banda	2	Ntomba	1
Luluwa	37	Yakoma	13	Tabwa	6	Efe	2	Pangwe	1
Lega	36	Binja	12	Shi	5	Hutu	2	Pere	1
Tetela	35	Lokele	11	Gobu	4	Lwena	2	Sabanga	1
Teke	34	Lombi	11	Iboko	4	Lwer	2	Songo-Meno	1
Angba	30	Yombe	11	Lobala	4	Mbuti	2	Topoke	1
Ndengese	30	Bembe	10	Ngul	4	Ngala	2	Wagenia	1
Konda	29	Kango	10	Togbo	4	Ngangele	2		
Poto	29	Kanyok	10	Yanzi	4	Saka	2		
Ngbaka	26	Bandia	9	Banja	3	Salampasu	2		
Nkundu	25	Mbole	9	Boma	3	Zombo	2		

Afb. 11

Aantal objecten per cultuurgroep op basis van het collectieregistratiesysteem.

en uitspraken te doen over functie en gebruik. Voor bepaalde mensen en groepen is deze identificatie bovendien ook vandaag nog relevant. Door deze labels vandaag te blijven gebruiken, krijgen zij niet alleen een inkijk in de objecten verbonden met hun brongemeenschap, maar kunnen zij ook onderzoek doen naar eventuele claims.

Veruit de grootste groep cultuurvoorwerpen in de Congolese collectie werd vervaardigd en gebruikt door mensen van de Kuba-gemeenschap (zie ook hoofdstuk 4). Het Kuba-koninkrijk geniet wereldwijd al sinds het einde van de negentiende eeuw grote belangstelling bij verzamelaars en etnografen vanwege zijn materiële productie. Het Kuba-koninkrijk was een conglomeraat van verschillende groepen. De Bushoong was de dominante groep en leverde altijd de koning. Ook de Ngongo, Kete en Mbala behoorden tot dit conglomeraat. 481 voorwerpen, of 20,7 procent, kunnen toegewezen worden aan het hele Kuba-conglomeraat.

Uit de tabel blijkt ook dat de collectie veel voorwerpen omvat van Mangbetu, Ngbandi en Ngombe. Het gaat hierbij vooral om wapens die de voorbije decennia geïdentificeerd werden aan de hand van kunsthistorisch en antropologisch onderzoek.⁵

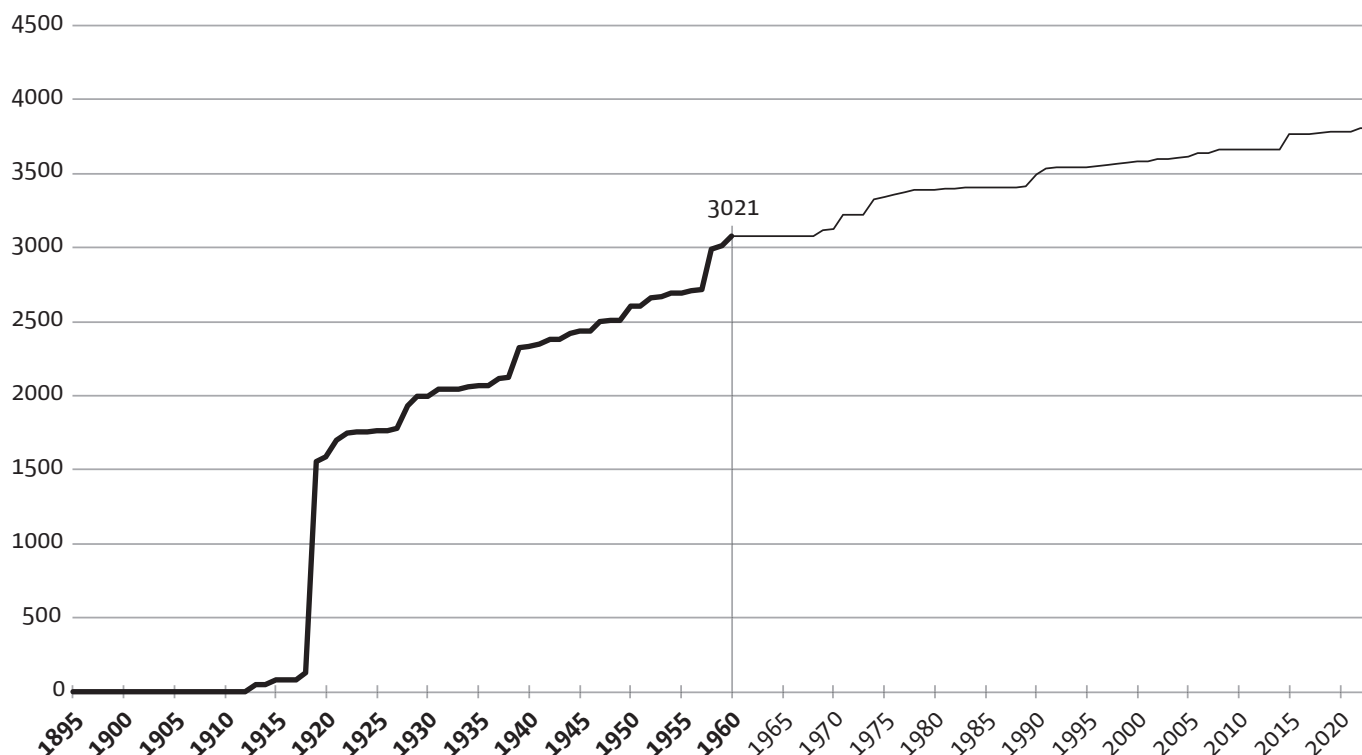
Verwervingshistoriek van de Congolese collectie: actoren en context

In dit tweede deel gaan we dieper in op het verzamelaarsgericht onderzoek, met andere woorden het onderzoek naar de personen en instellingen die cultuurvoorwerpen uit Congo aan de Antwerpse stedelijke musea hebben geschonken, verkocht of via erfenis nagelaten. Het dient niet alleen om de context te schetsen waarin de collectie tot stand kon komen en zich ontwikkelen. Door deze actoren beter in kaart te brengen en te documenteren krijgen we ook een beter zicht op de plaats vanwaaruit en het ogenblik waarop de cultuurvoorwerpen die vandaag deel uitmaken van de MAS-collectie uit Congo verdwenen.

Afb. 12 toont op basis van de opgeschoonde inventaris het cumulatieve aantal ingeschreven aanwinsten van Congolese cultuurvoorwerpen per jaar. De eerste gedocumenteerde verwerving dateert uit 1896. In de periode rond de Eerste Wereldoorlog werden de eerste stappen gezet om een collectie met cultuurvoorwerpen uit het Congobekken uit te bouwen. De grote doorbraak in de collectievorming kwam er in 1920 met een aankoop bij Henri Pareyn en een schenking door minister van Koloniën Louis Franck. In de daaropvolgende jaren zou de collectie niet alleen systematisch aangevuld worden, maar geleidelijk aan ook professioneler beheerd. In 1960, het jaar van de Congolese onafhankelijkheid, telde de collectie uiteindelijk 3021 geïdentificeerde museumobjecten uit Congo. In het totaal lagen in de periode tussen 1896 en 1960 84 personen en instellingen ten grondslag aan de collectie. Hieronder volgt een analyse van deze verwervingsgeschiedenis en van het profiel van de personen en instellingen die op een of andere manier betrokken waren bij de verwervingen. De annex achteraan biedt een korte biografische schets van die 84 personen samengesteld op basis van de beschikbare informatie in het MAS-archief en van externe bronnen.

1914–20: een embryonale collectie

De aanloop naar de uitbouw van de verzameling cultuurvoorwerpen uit Congo zoals we die vandaag kennen, werd in 1914 genomen, net voor het begin van de Eerste Wereldoorlog. In 1913 opende het pas gerenoveerde Vleeshuis als ‘Museum van Oudheden en Toegepaste Kunsten’. Het diende als bijhuis van het Museum van Oudheden in Het Steen, waar sinds 1864 kunstvoorwerpen werden getoond. Vanwege de maritieme contacten tussen Antwerpen en havens wereldwijd, was ook een kleine niet-Europese collectie ontstaan.⁶ De inrichting van een bijhuis



Afb. 12

Cumulatief aantal aanwinsten per 5 jaar van cultuurvoorwerpen afkomstig uit Congo.

bood de kans om eindelijk ook een collectie samen te brengen van objecten uit de Belgische kolonie. Een blaashoorn en 42 wapens die aanvankelijk in het Museum van Oudheden tentoongesteld stonden, werden overgedragen aan het Museum Vleeshuis.

Ook het object van Congolese origine met de vroegste verwervingsdatum in het collectieregistratiesysteem kwam allicht als een overdracht uit Het Steen. Het gaat om een Yombe-grafbeeld van een moeder en kind uit Beneden-Congo (afb. 13). Het met kaolien volledig witgemaakte houten beeld zou in 1896 door Charles Crèvecoeur geschonken zijn. Dit is het enige cultuurvoorwerp uit de overdracht van Het Steen met gedetailleerdere herkomstgegevens. Toch laten die niet toe meer te weten te komen over de manier waarop het uit Congo verdween. Hoewel de grote lijnen van het levensverhaal van Crèvecoeur bekend zijn, blijft zijn relatie tot het grafbeeld immers volstrekt onduidelijk. Volgens de *Biographie coloniale belge* kwam hij begin 1897 als eerste klerk bij de directie Financiën aan in Boma, destijds hoofdstad van de Onafhankelijke Congostaat.⁷ Hij werd echter bijna onmiddellijk ziek en was verplicht terug te keren naar Europa. Op de terugweg overleed hij op 30 april. Hoewel het verwervingsjaar 1896 niet helemaal overeenstemt met deze informatie is het wel zo dat Boma, waar hij aan de slag moest, het leefgebied is van de Yombe. In welke context Crèvecoeur het grafbeeld in handen kreeg, is niet bekend. Ook hoe het beeld in het Museum van Oudheden terechtkwam, blijft een volstrekt raadsel. Net als waarom het als enige aanwinst in die periode toch relatief precieze verwervingsgegevens kreeg.



Afb. 13

Moeder met een kind
(grafbeeld), Yombe (DRC),
eind 19e eeuw, hout, kaolien,
pigment, 37,3 × 13,3 × 10,8 cm.
MAS, Antwerpen, inv. AE.0557,
schenking Charles Crèvecoeur,
1896.

Met deze kernverzameling als basis bouwde het nieuwe Museum Vleeshuis geleidelijk de Congolese collectie verder uit. Nog in 1914 ontving het via een legaat zeven Congolese objecten, waaronder vier *sanza's* (duimpiano's). In 1915 schonk dichter en grafisch kunstenaar Max Elskamp een blaashoorn in ivoor (inv. AE.1002) en een mes (inv. AE.6296). In 1916 volgde een schenking van 28 Congolese objecten uit het Handelsmuseum. Hoe de gebruiksvoorwerpen en muziekinstrumenten in dat museum terecht waren gekomen en in welke context ze uit Congo verdwenen waren, is opnieuw niet duidelijk. Wel van belang is dat het niet alleen ging over voorwerpen afkomstig uit de Belgische kolonie, maar ook uit onder andere landen, met name Nieuw-Zeeland, Nieuw-Guinea en China. In totaal telde de schenking 182 voorwerpen. Het zou een constante blijven in de verzamelgeschiedenis van de Congolese collectie: ze stond niet op zich, maar maakte deel uit van een veel breder verwervingsbeleid dat ook gretig cultuurvoorwerpen uit andere werelddelen verzamelde.⁸

1920: aankoop bij Henri Pareyn en exponentiële groei van de collectie

Aan het einde van de Eerste Wereldoorlog beheerde het Museum van Oudheden en Toegepaste Kunsten een collectie met 81 cultuurvoorwerpen vervaardigd in Congo. In 1919 kwam daar nog een schenking bij van 47 wapens door een zekere in Antwerpen gevestigde Eug. Herkens, vermoedelijk Eugène Herkens, een Antwerpse makelaar. In 1920 slaagde het stadsbestuur erin om de Congolese collectie in één klap aanzienlijk te verrijken. In januari van dat jaar gaf het zijn akkoord voor de aankoop van een totaal van 2816 voorwerpen, waarvan bijna de helft uit Belgisch

Afb. 14

Portret van Henri Pareyn
(1869–1928), begin 20e eeuw.
MAS-Archief, Antwerpen.



Congo, bij Henri Pareyn (afb. 14).⁹ Pareyn was geen onbekende voor de Bestuurlijke Commissie, verantwoordelijk voor het beleid van het museum. In februari 1919 had ze al vijf 'Fidji maskers' bij hem gekocht.¹⁰ Gustave Royers, gemeenteraadslid, liberaal volksvertegenwoordiger en voormalig hoofdingenieur van de stad Antwerpen, overtuigde zijn medeleden van de Bestuurlijke Commissie van de opportuniteit van deze aanbieding omdat als 'in de musea reeds voortbrengsels van Oostersche Kunst voorhanden zijn, de kunst van onze kolonie ook dient vertegenwoordigd'.¹¹ De bescheiden Congolese collectie bestond tot dan inderdaad vooral uit wapens en een aantal gebruiksvoorwerpen.

Met de aankoop zette het Antwerpse stadsbestuur het Museum Vleeshuis op de kaart als een van de belangrijkste publieke collecties van cultuurvoorwerpen uit de Belgische kolonie. Op de zolders van het museum werd een 'Volkenkundige en Kongoleesche afdeling' ingericht (afb. 2 en 3). Meer dan een derde van de huidige collectie – 1357 van de 3813 objecten – werd verworven via deze aankoop bij Pareyn. De aankoop brengt echter voor herkomstonderzoekers heel wat uitdagingen met zich mee. Pareyn had al in 1920 zijn reputatie verworven als een van de allervroegste verzamelaars van en handelaars in Congolese cultuurvoorwerpen. In 1911 en 1918 had hij bijvoorbeeld al duizenden objecten verkocht aan het Museum van Belgisch-Congo in Tervuren. Dat weigerde echter nog verdere aankopen omdat Pareyn slechts heel beperkte informatie kon verstrekken over de geografische of culturele herkomst van de objecten of over de manier waarop tussenpersonen ze in Congo in

handen hadden verkregen. Voor het Antwerpse museum bleek dat geen bezwaar.¹² Commissielid Frans Franck, kunstmecenas en broer van de toenmalige minister van Koloniën Louis Franck (zie verder), informeerde in Tervuren naar hun ervaringen met Pareyn, maar leek geen probleem te zien in diens 'onwetenschappelijke' verzamelwijze.¹³

Dat de omvangrijke verzameling werd aangekocht zonder informatie over de herkomst vormt een aanzienlijke belemmering voor verder onderzoek. Pareyn was een gepassioneerd verzamelaar en vergaarde geleidelijk aan ook meer en meer kennis over de objecten, maar zijn archief is vandaag niet meer te traceren. Wat we wel weten, is dat hij zelf nooit een stap in de kolonie gezet heeft. Pareyn, in 1869 geboren, vestigde zich kort na zijn huwelijk in 1896 in Antwerpen. Hij was aanvankelijk actief als handelaar in scheepstouwen en bouwde op die manier een breed netwerk uit in de Antwerpse haven.¹⁴ Hoewel veel details over zijn leven en de manier waarop hij objecten uit Congo op een dergelijke schaal kon verwerven onbekend blijven, kwam hij door zijn werk in de haven waarschijnlijk in contact met de boten die vanaf het einde van de negentiende eeuw vanuit Antwerpen op regelmatige basis naar Congo voeren en met de goederen die ze bij hun terugreis meebrachten. Hij ontwikkelde zich van verzamelaar tot handelaar en had contacten met tal van Europese musea, privéverzamelaars en avant-garde kunstenaars. Bij gebrek aan documentatie weten we echter niet hoe zijn transacties tot stand kwamen: betaalde hij voor de cultuurvoorwerpen die hij verwierf? Ruilde hij met andere verzamelaars? Het blijft onduidelijk.

1920–45: verdere groei

Met de aankoop bij Pareyn beschikten de Antwerpse stedelijke musea voortaan over een belangrijke kerncollectie met cultuurvoorwerpen vervaardigd in het toenmalige Belgisch Congo. In de daaropvolgende jaren zou die, onder impuls van de leden van de Bestuurlijke Commissie, gestaag verder groeien. De 27 gegroepede aanwinsten die het museum deed tussen 1920 en de Tweede Wereldoorlog reveleren een duidelijk patroon. In de figuur van Pareyn komen de twee kenmerken van dat patroon samen. Ten eerste valt op dat de rol van Antwerpen als koloniale haven een doorslaggevende factor was. Aangezien de haven de belangrijkste schakel tussen de kolonie en het moederland vormde, circuleerden er heel wat cultuurvoorwerpen uit Congo. Talloze personen, bedrijven en instellingen waren op een of andere manier betrokken bij de koloniale onderneming. Een tweede kenmerk is dat ook het museum



Afb. 15
Ansichtkaart met minister van Koloniën Louis Franck op doorreis in het woud van het Uele-bekken, Belgisch-Congo, 1920.
MAS, Antwerpen, inv. AE.2009.0018.0113.D.



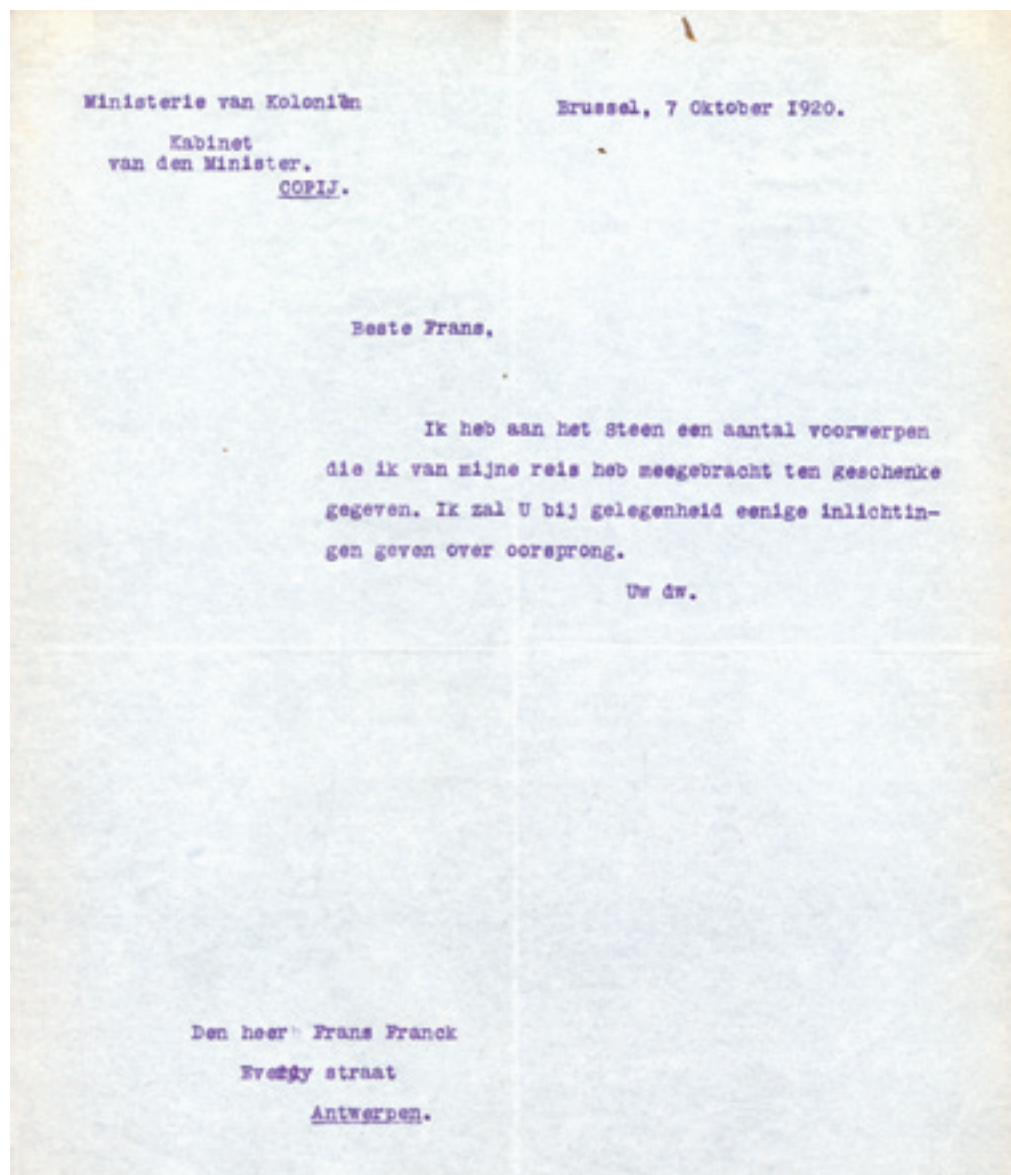
Afb. 16
Ansichtkaart met minister van Koloniën Louis Franck, die de katoenoogst onderzoekt, Belgisch-Congo, 1920.
MAS, Antwerpen, inv. AE.2009.0018.0116.D.

zich regelmatig ging wenden tot kunsthandelaars om zijn collectie uit te breiden. Sowieso gebeurden zo goed als alle verwervingen in deze periode bij personen in Antwerpen. Het museum was lokaal sterk ingebed en onderhield nauwe banden met het koloniale milieu in de stad. Dat had zich vanaf het laatste decennium van de negentiende eeuw steeds nadrukkelijker georganiseerd, vooral via investeringen in de koloniale extractieve economie. Heel wat figuren die tot deze kringen behoorden, maakten ook deel uit van de Bestuurlijke Commissie van het Museum Vleeshuis of vormden een onderdeel van dit netwerk. Het netwerk van personen dat aan de basis lag van de groei van de Congolese verzameling in deze periode overlapt zo bijna volledig met het Antwerpse koloniale netwerk. Bekijken we die netwerken meer in detail dan komt duidelijk naar voren dat ze een specifiek profiel delen. Velen van hen waren met name politiek liberaal, levensbeschouwelijk vrijzinnig en economisch gelieerd aan de havenbedrijven en koloniale ondernemingen.

Een van de meest in het oog springende aanwinsten op dat vlak is de gift van meer dan tachtig voorwerpen door minister van Koloniën Louis Franck.¹⁵ Deze Antwerpse liberale politicus maakte in 1920 een inspectiereis in Congo (afb. 15 en 16). Verrassend genoeg droeg hij na zijn terugkeer de ruim tachtig Congolese objecten die hij meegebracht had over aan het museum. Nochtans hadden medewerkers van het Museum van Belgisch-Congo in Tervuren al jaren gepleit voor het systematischer aanleveren van relevante cultuurvoorwerpen uit de kolonie, met name door koloniale ambtenaren, aan hun museum. Dat Franck er niet voor koos om de objecten die hij in functie had verzameld aan 'zijn' museum te schenken, is opmerkelijk maar verraadt zijn nauwe banden met het Antwerpse museum.¹⁶ Zijn broer Frans Franck was lid van de Bestuurlijke Commissie en een bekende mecenas

Afb. 17

Brief van Louis Franck aan zijn broer Frans Franck, Brussel, 7 oktober 1920.
MAS-Archief, Antwerpen, naamdossier Franck.



van eigentijdse kunstenaars. In een brief aan hem schreef de minister: 'Ik heb aan het Steen een aantal voorwerpen die ik van mijne reis heb meegebracht ten geschenke gegeven. Ik zal U bij gelegenheid eenige inlichtingen geven over [hun] oorsprong.'¹⁷ (afb. 17) Een vervolg op deze brief ontbreekt echter en er werd ook geen informatie opgenomen in het collectieregistratiesysteem.¹⁸

De lijst met tussenpersonen die beantwoorden aan het hierboven geschetste profiel is echter heel wat langer. Aldemar Van der Cruyssen, vader van Maurice-Pierre, werkzaam in Congo, schonk in 1922 111 objecten aan het museum. Hij was liberaal en vrijzinnig en schreef al in 1877 het boek *Afrika, naar de beste bronnen*. Geïnspireerd door de Geografische Conferentie die Leopold II een jaar eerder in Brussel had georganiseerd, wilde hij het brede publiek in Vlaanderen kennis laten maken met Centraal-Afrika.¹⁹ Ook vader en zoon Edmond en Hugo Odeurs kwamen uit dit vrijzinnige netwerk en schonken respectievelijk 22 en 14 objecten uit Congo. Broers Robert en Paul Osterrieth waren dan weer niet alleen ondernemers

met investeringen in Belgisch Congo, maar ook erg actief als mecenasen in het culturele leven in Antwerpen. Robert, die ook lid was van de Bestuurlijke Commissie, schonk minstens 155 cultuurvoorwerpen uit Congo, vooral wapens. Na het plotse overlijden van zijn broer Paul in 1939 werd diens privécollectie, inclusief het Songye-kraftbeeld van Nkolomonyi (hoofdstuk 3), geschonken door zijn familie aan het museum.

Uit de vele aanwinsten bij personen in Antwerpen in deze periode blijkt in elk geval dat het verzamelen van Congolese voorwerpen breed verspreid was in de stad en vaak ook al een lange geschiedenis had.²⁰ Deze trend bloeide in de rijke humus van koloniale relaties in de havenstad. Net zoals de hierboven aangehaalde personen profiteerde de handelselite in de stad sinds het einde van de negentiende eeuw van de economische mogelijkheden die de kolonie bood, terwijl weer andere figuren zich opwierpen als fervente propagandisten van de koloniale onderneming. De groei van de Congolese collectie van het Museum Vleeshuis was sterk verbonden met dit koloniale netwerk.

Hoe al deze tussenpersonen de voorwerpen die ze aan het museum schonken, legateerden of verkochten zelf in handen hadden kregen, is meestal onduidelijk. Het merendeel van hen reisde zelf nooit naar de kolonie. Ook de museummedewerkers ondernamen nooit verzamelexpedities naar de Belgische kolonie.²¹ Toch zijn er een aantal belangrijke uitzonderingen. Paul Osterrieth kreeg het kraftbeeld van Nkolomonyi (inv. AE.1940.0001.0047) zelf in handen in Lusambo in 1923 (zie hoofdstuk 3).

Bij drie van de vijf objecten die een zekere mevr. Henk Van Daele in 1935 aan het museum schonk, werd bij de registratie de vermelding toegevoegd: 'Door dr. Van Daele gekocht in 1898 op de markt te Matadi'. De identiteit van deze dokter en mevrouw Van Daele kon nog niet worden achterhaald. Een laatste voorbeeld is Ch. Jongelinghs. Hij was advocaat en fotograaf in Elisabethstad (vandaag Lubumbashi). Of hij de veertien objecten die hij in 1923 aan het museum schonk ook ter plaatse verwierf, is niet duidelijk.²²

Heel wat andere tussenpersonen die nooit een voet in de kolonie zetten, bouwden hun verzamelingen vermoedelijk op via de zich ontwikkelende kunsthandel in de stad. Het museum had altijd al nauwe contacten onderhouden met dat milieu.

Afb. 18

Museumfiche uit 1941-47 van de hoofdtooi (inv. AE.6569) die toebehoorde aan chef Afalomata uit het dorp Elipa. MAS-Archief, Antwerpen.

Nr : A.E. 6569.		Voorwerp : <u>Kleding</u> Hoofddeksel		L. : cm H. : 18,7 cm	B. : cm D. : ± 19 cm
STAD ANTWERPEN OUDHEIDKUNDIGE MUSEA Etnografisch Museum Herkomst : Afrika		Beschrijving : Hoge helmvormige muts; over een volgens het open- gewerkt-drierichtingsysteem van bruine plantenve- zels gevlochten frame een bekleding uit zeildoek van Europese herkomst, geheel overtrokken met grijskleurige apenhuid; aan de rand aangenaalde repen uit zwarte plantenvezels. - Bijgevoegd etiket met tekst : Aan de ene zijde : L. Andreikovits, Maison fondée en 1849, Pourrures. Aan de andere zijde : casque en osier et peau de singe ayant appartenu à AFALOMATA, chef Bambolé du village d'ELIPA près d'OPALA (district de l'ARUWIMI), LOMAMI, CONGO BELGE.			
Gebied : Centraal Streek : Aruwimi-district Samen : <u>MOLE</u> Localiteit : Elipa Datering : Auteur : Refer. :		Verwijzingen : Literatuur :			
Doc. naam ☐ Foto ☐ Neg. ☐ Doc. nr ☐ Disp. ☐ Tentoonst. ☐ Drakpl. ☐					
Verwerving : Aankoop Datum : 7 augustus 1924 Prijs :		Toestand : Zeer sterk aangegeten door insecten (haar van huid totaal verdwenen) Behandling :			

Frans Claes, in 1913 de eerste conservator van het Museum Vleeshuis, was immers zelf verzamelaar en kunsthandelaar.²³ Na de aankoop bij Henri Pareyn werd via gerichte aankopen bij handelaars de collectie van het museum verder uitgebreid. Zo overtuigde Frans Franck het Antwerpse stadsbestuur in 1930 om op een kunsttentoonstelling in Brussel het Hemba-voorouderbeeld (hoofdstuk 5) aan te kopen voor het stevige bedrag van 20.000 Franse frank. In datzelfde jaar kocht het museum ook 58 cultuurvoorwerpen bij het Antwerpse veilinghuis Breckpot.²⁴ Dat Congolese objecten ook buiten de courante kunsthandel circuleerden, bewijst de aankoop van een Mbole-muts bij de bonthandel L. Andreikovits. Helemaal uitzonderlijk is de vermelding bij de aankoop dat het hoofddeksel in riet en apenhaar toebehoord had aan 'Afalomata, Bambolé-chef van het dorp Elipa, bij Opala (district Aruwimi)'.²⁵ (afb. 18) Een preciezere identificatie van deze chef is er voorlopig niet. Ook hoe dit hoofddeksel van een hoofdman vanuit Congo in deze bontwinkel in Antwerpen belandde, blijft vooralsnog onduidelijk.

Terwijl de museumcollectie tijdens het interbellum gestaag groeide – in 1940 waren er 2124 objecten ingeschreven –, werd het beheer ervan stapsgewijs geprofessionaliseerd. Dat gebeurde vooral onder impuls van conservator Jan Denucé, de opvolger van Frans Claes. Denucé trok de jonge antropoloog Frans M. Olbrechts aan als expert voor de etnografische collectie.²⁶ Onder diens impuls werd de presentatie van de Congolese objecten in het Museum Vleeshuis aangepast. Dierenschedels werden uit de opstelling verwijderd en in de zogeheten ruilafdeling geplaatst. De uitgebreide wapencollectie, die tot dan in panoplieën werd gepresenteerd, kreeg een bescheidener plaats in de opstelling.²⁷ De vandaag nog steeds gerenommeerde tentoonstelling 'Kongo kunst' (december 1937 – januari 1938) was de bekroning van deze meer wetenschappelijke aanpak en presentatie.²⁸

Ook de collectieregistratie werd gesystematiseerd. Olbrechts introduceerde nieuwe registratiefiches, die tot een nauwgezetere inventarisatie van de collectie moesten leiden. De invoering ervan zorgde ervoor dat in 1940 179 cultuurvoorwerpen werden ingeschreven die tot dan toe niet geregistreerd waren. Het waren objecten waarvan elk spoor naar hun herkomst verloren was gegaan. Deze inhaaloperatie verklaart de plotse stijging van het aantal objecten in de collectie in 1940 (zie afb. 12).

Na de Tweede Wereldoorlog

De tendensen die zich in het interbellum hadden afgetekend in de verwervingsgeschiedenis van de Congolese collectie zetten zich na de Tweede Wereldoorlog door. De verdere professionalisering van de museumwerking leidde ertoe dat universitair gevormde conservatoren meer en meer op het voorplan traden: eerst Pieter Jan Vandenhouste, en vanaf 1952 Adriaan Claerhout. Beiden hadden zich bekwaamd in de Afrikaanse kunstgeschiedenis bij Frans M. Olbrechts. Samen met de aanstelling van Claerhout werd in 1952 ook een autonoom Etnografisch Museum opgericht, waarin alle niet-Europese collecties van het Vleeshuis werden opgenomen.²⁹

Terwijl de conservatoren een steeds grotere rol begonnen te spelen, verloor de Bestuurlijke Commissie volledig de hare. Onder Denucé was ze al gereduceerd tot een Raadgevende Commissie. Haar leden hadden tijdens het interbellum nog een aandeel in de toename van aanwinsten via hun eigen netwerk, maar na 1945 kwam ze amper nog samen.³⁰ De museummedewerkers van hun kant probeerden de collectie doelgericht uit te breiden via samenwerking met kunsthandelaars, vooral met het oog op het opvullen van zogenoemde lacunes in de collectie. Een eerste belangrijke aankoop in de kunsthandel was nog tijdens de Tweede Wereldoorlog gebeurd. In 1942 en 1944 kocht het stadsbestuur een reeks cultuurvoorwerpen aan bij Jan Jaak (Jacques) Jacobs. Een eerste aankoop betrof twee krachtbeelden uit Beneden-Congo. Vandenhouste, toen nog medewerker van de etnografische afdeling, was erg enthousiast over deze aanbieding: het betrof twee topstukken, zowel op artistiek vlak als vanuit wetenschappelijk oogpunt. Jacobs bood ze, in ruil voor een commissie, aan namens de voormalige eigenaar, een zekere heer Sterkendries.³¹ Die had beide beelden in 1937 nog in bruikleen gegeven voor de tentoonstelling 'Kongo-Kunst'. Een van de twee krachtbeelden, een *nkishi nkondi*, was volgens Vandenhouste verworven aan het eind van de negentiende

eeuw tijdens de ‘expeditie d’Audiffret’. Die kon voorlopig nog niet geïdentificeerd worden, waardoor de omstandigheden van deze verwerving onduidelijk blijven. Jacobs verkocht uiteindelijk achttien voorwerpen aan het museum, waaronder, in 1944, zeker nog drie uit de voormalige collectie Sterkendries.³²

Terwijl aankopen in de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog eerder intuïtief bleven verlopen op basis van opportuniteiten die zich aandienen, zette Adriaan Claerhout een duidelijker omlijnde verwervingsstrategie op poten. Met het oog op een Etnografisch Museum met een brede en representatieve collectie verlegde hij de klemtoon voor aankopen naar andere landen en continenten dan Congo en Afrika. De verwervingen van Congolese cultuurvoorwerpen moesten vooral lacunes in cultuurgroepen en regio’s aanvullen.³³ Anders dan tijdens het interbellum keek Claerhout daarvoor ook buiten Antwerpen naar handelaren elders in België en in het buitenland. Om dat op een kostenefficiënte manier te doen, maakte hij soms gebruik van ruilovereenkomsten met gespecialiseerde handelaren. Zo ruilde het museum in 1955 Congolese en Aziatische stukken met de bekende Belgische handelaren Jef Vanderstraete en Jacques Schwob.³⁴

Informatie over hoe deze handelaren de cultuurvoorwerpen die ze verhandelden zelf verwierven, is grotendeels onbekend. Een van de weinige uitzonderingen daarop is de aankoop van elf Kuba-cultuurvoorwerpen bij de Duitse handelaarster Lore Kegel in 1959. Van haar is bekend dat de objecten die ze verhandelde ingezameld waren door haarzelf of haar zoon Boris Kegel-Konietzko tijdens verzamelreizen die ze in de jaren 1950 in Congo hadden ondernomen. Een aantal cultuurvoorwerpen zou ze rechtstreeks als geschenk ontvangen hebben van de Kuba-koning, maar over de precieze omstandigheden blijft veel onduidelijkheid.

Parallel met deze (steeds vaker gerichte) aankopen groeide de Congolese collectie ook verder door schenkingen en nalatenschappen. De aard van deze verwervingen ligt in het verlengde van die tijdens het interbellum. Zo goed als allemaal hadden ze te maken met het statuut van Antwerpen als koloniale havenstad en de veelheid aan banden met de kolonie die er te vinden was. Een van de belangrijkste aanwinsten in deze periode was het legaat van Jozef M.N. Sieren in 1951. De man had tijdens zijn leven een indrukwekkende verzameling Europese en niet-Europese wapens bij elkaar gebracht, waaronder bijna honderd uit Congo. Over de herkomst van zijn collectie is geen informatie bewaard.

Vanuit het oogpunt van hun herkomst zijn er in deze periode twee interessante aanwinsten te vermelden. Een eerste is die afkomstig van George Van Deuren. Hij was een medewerker van het Etnografisch Museum en schonk vanaf 1953 een aantal cultuurvoorwerpen, eerst vooral uit Belgisch Congo, later ook uit andere gebieden. In 1953, 1954 en 1960 schonk hij met name een aantal objecten afkomstig uit het Kuba-koninkrijk, die hij zelf als geschenk had ontvangen van zijn oom, gewestbeheerder René Van Deuren. Die was sinds de jaren 1930 verantwoordelijk voor het koloniale bestuur in deze regio en was in 1953 overleden. Via zijn persoonlijke contacten met het koninklijk hof van de Kuba kon René Van Deuren heel wat objecten verwerven. Het zou daarbij vooral geschenken van de koning zelf betreffen, een door het Kuba-hof veel gebruikte strategie om de autonomie van het rijk te vrijwaren tegen de Belgische koloniale overheid (zie hoofdstuk 4). Toch moet er omzichtig worden omgesprongen met de ‘vrijwilligheid’ van deze giften in een machtsrelatie, die fundamenteel ongelijk was.³⁵

Evenveel voorbehoud geldt voor de gift van een Luluwa-beeld door Paul Timmermans (inv. AE.1959.0043). Hij was in 1956 leraar tekenen geworden aan het Interraciaal Atheneum van Luluaburg (vandaag Kananga). Al snel startte hij met het op grote schaal verzamelen van lokaal cultureel erfgoed dat hij als inspiratiemateriaal wilde gebruiken voor zijn lessen. Hij deed dat op steeds systematischere wijze en liet zich daar ook voor adviseren door medewerkers van de musea in Tervuren en Antwerpen. Aan dat laatste museum schonk hij in 1959 niet alleen één beeld, maar hij gaf ook twintig andere cultuurvoorwerpen in bruikleen (vooral Luluwa-, maar ook Kuba-, Songye- en Luba-objecten) met de optie om die op een latere datum aan te kopen. Claerhout selecteerde enkele van deze objecten voor de tentoonstelling ‘West-zuid-oost’ die hij in 1960 inrichtte. Aangezien het museum er echter niet in slaagde de middelen bij elkaar te brengen voor de aankoop, nam Timmermans de bruikleen eind 1961 terug, met uitzondering van twee beeldjes die hij alsnog schonk.³⁶ Specifieke herkomstinformatie over deze giften bezorgde hij niet. Timmermans betaalde wel voor de verwervingen die hij in Congo deed, maar toch moeten vragen gesteld worden bij zijn werkwijze. Het is niet alleen twijfelachtig of alle objecten die hij verwierf wel authentiek waren, de beschikbare informatie suggereert ook dat hij de gemeenschappen waar hij cultuurvoorwerpen kocht niet altijd afdoende informeerde en tijd gaf om te beslissen over een eventuele verkoop.³⁷

Een laatste opmerkelijke aanwinst in deze periode is de ruil die het Etnografisch Museum in 1957 organiseerde met de paters kapucijnen. Deze katholieke kloosterorde had in Antwerpen een missieprocurer en stuurde van daaruit, sinds 1910, missionarissen naar Noord-Congo. Terwijl missionarissen voor andere musea een belangrijke rol hadden gespeeld als tussenpersonen in de verwerving van cultuurvoorwerpen, had het liberaal-vrijzinnige profiel van de Bestuurlijke Commissie van het Vleeshuis deze connectie tijdens het interbellum altijd bemoeilijkt. Nochtans hadden heel wat missionerende religieuze instituten missieprocuren in de havenstad. De ruilovereenkomst tussen het museum en de kapucijnen hield in dat het zeven Congolese cultuurvoorwerpen weggaf in ruil voor zeven Ngbandi-objecten (uit de Ubangi-regio in Noord-Congo waar de congregatie actief was) en vijf uit het huidige Pakistan, haar andere missiegebied.³⁸

In de verwervingsgeschiedenis van de Congolese collectie die vandaag in het MAS bewaard wordt, is de onafhankelijkheid van Congo geen keerpunt. Nog vele jaren, en zelfs decennia, zou de collectie verder aangroeien volgens dezelfde patronen als in de periode vlak na de oorlog: via een voornamelijk Antwerps netwerk, aangevuld met meer gerichte aankopen in de kunsthandel. Bovendien was een belangrijk deel van de objecten die in de postkoloniale periode in het museum terechtkwamen nog voor 1960 in Congo verworven. De naar omvang belangrijkste verwerving in de periode na 1960, bijvoorbeeld, is die van de privéverzameling van Frans Olbrechts. Na diens overlijden in 1958 maakte zijn weduwe, Margriet Olbrechts-Maurissens, tussen 1963 en 1979 172 cultuurvoorwerpen uit Congo over aan het Etnografisch Museum. Het grootste deel ervan schonk ze, een deel werd door het museum aangekocht. Aandacht voor de context van verwerving van deze cultuurvoorwerpen in Congo is slechts recent op het voorplan getreden. Tot in de jaren 1990 is de informatie hierover in de museumarchieven grotendeels onbestaande.

Actoren

Bij de verwerving tussen 1896 en 1960 van de Congolese cultuurvoorwerpen die vandaag deel uitmaken van de collectie van het MAS waren 84 personen en instellingen betrokken. Met uitzondering van Béla Dezső Hein, Lore Kegel en de Wellcome Collection ging het om in België gevestigde actoren, die de objecten hebben geschonken, verkocht, gelegateerd, geruild of overgedragen. Geen enkel

van die objecten kwam rechtstreeks van een Congolese persoon of instelling. Tien van de 84 actoren hebben minstens een deel van de objecten die ze aan de stad Antwerpen overmaakten zelf in Congo verworven: Charles Crèveœur, Maurice-Pierre Van der Cruyssen, Louis Franck, Paul Osterrieth, (?) Buyssens, de paters kapucijnen, Karel Bollengier, Paul Timmermans, J. Van de Walle en pater Jan Vissers. Mogelijk kregen ook Robert Osterrieth, Ch. Jongelinghs, mevr. Henk Van Daele, Willem Claes, Emiel Verleyen en Lore Kegel zelf cultuurvoorwerpen in handen in de periodes dat ze in Congo verbleven. Eén schenking werd in 1945 als een anonieme verwerving ingeschreven. Van 181 objecten is geen verwervingsinformatie bekend.

De tabel hiernaast toont per actor de verhouding tussen het aantal overgemaakte cultuurvoorwerpen uit Congo en het aantal voorwerpen uit andere gebieden. Zoals aangegeven in dit hoofdstuk bevatten de overgedragen collecties met objecten uit meerdere gebieden meestal ook Congolese objecten. De actoren staan chronologisch gerangschikt, met voor elk van hen vier gegevens: hun naam, de datum van verwerving door de voorgangers van het MAS, de wijze van verwerving (schenking, aankoop, legaat, ruil, overdracht) en het aantal stuks. Voor actoren die op verschillende momenten cultuurvoorwerpen aan het museum overmaakten staat in de tabel enkel de vroegste datum waarop die in het collectieregistratiesysteem zijn inschreven. Voor de Congolese objecten geven de cijfers de situatie in 1960. Sommige actoren maakten ook na deze datum nog objecten over aan het museum, maar die zijn hier niet meegeteld.

Afb. 19

Tabel met per actor het aantal overgemaakte cultuurvoorwerpen uit Congo en uit andere gebieden tussen 1896 en 1960.

			Congo	Afrika (niet Congo)	Azië	Amerika	Oceanië	Maritiem	Antwerpen	Ander
Crèvecoeur, Charles	1896	schenking	1							
Haag, Alfred	1914	?	7	12	191	25	123			11
Museum van Oudheden	1914	overdracht	42	29	32	24	6	270	89	
Elskamp, Max	1915	schenking/legaat	50	76	126		2	2		16
Handelsmuseum	1916	schenking	30	48	32	6	31		3	34
Herkens, Eug.	1919	schenking	47	65			3			23
Franck, Louis	1920	schenking	82	14						
Osterrieth, Robert	1920	schenking	155	5	3				10	8
Pareyn, Henri	1920	aankoop	1374	1414	2	1	5		1	7
Odeurs, Edmond	1921	schenking	14						2	
Odeurs, Hugo	1921	schenking	20	9					2	
Van der Cruyssen, Aldemar	1922	schenking	111	44						35
Deprez, A.	1923	schenking	12	1						
Geudens, Edmond	1923	legaat	23	2	43				89	
Jongelinghs, Ch.	1923	schenking	14	2						31
Colie, E.	1924	schenking	2							
Van Den Eynde, ?	1924	schenking	2	2						
Andreikovits, ?	1924	aankoop	1							
Hemeleers, Ch.	1925	schenking	1	3			69			
Milpas, ?	1930	schenking	6							
Breckpot, galerie	1930	aankoop	57		1					
Hein, Béla	1931	aankoop	1							
Van Hauwaert, ?	1931	schenking	1							
Baetes, Jules	1934	legaat	43	16	151	3		1	155	7
Adriaensen, J.E.	1935	schenking								
Van Daele, Henk (mevr.)	1935	schenking	5			1				
Kampers (juffr.), ?	1935	schenking	6							
Van Damme, ?	1936	schenking	1						4	

			Congo	Afrika (niet Congo)	Azië	Amerika	Oceanië	Maritiem	Antwerpen	Ander
Nuyens, A.	1936	schenking	1							
Verhulzen, ?	1937	aankoop	1							
Dehondt, Gustave Guillaume	1938	aankoop	1							
Grauls, M.	1938	schenking	1							
Meyers, ?	1939	schenking	1							
Osterrieth, Paul	1940	schenking	21	22	67	5	2	2	150	8
Claes, Willem	1941	schenking	5				2			1
De Jongh, A.	1941	schenking	12	5	12	1	14		5	2
Engels, Frans	1941	schenking	2							
Jacobs, Jaak	1942	aankoop	15	4	2		2			
Van Heesvelde, F.	1943	schenking	31	13	3			3		
Bulens, A.	1945	aankoop	18	12						
Leyssens, Arthur	1945	schenking	2							
Crets, Yvonne	1946	aankoop	16	4						
Stad Antwerpen (?)	1946	overdracht	1	6	12			22	31	1
Delbecque, C.	1948	aankoop	46	7	4				5	16
Van Beylen, Jules	1949	schenking	3					57		
Sieren, Jozef Maria Nicolaas	1951	legaat	95	184	137		8		67	
Belgische Zeevaartvereniging	1953	schenking	63	24	8	9	18			2
Van Deuren, George	1953	schenking	6	41	1	3	2		3	1
Looymans, Anna	1953	schenking	1							
Volkskundemuseum	1953	overdracht	1	4	248	1		293	36	3
Kunnen, Jan	1954	schenking	1							
Lamot, A.	1954	schenking	2							
Rasmussen, ?	1954	aankoop	1							
Vollemaere, ?	1954	schenking	1	1						
Dupont, Philippe	1954	aankoop	1	10						
Schwob, Jacques	1955	ruil	7	1						

			Congo	Afrika (niet Congo)	Azië	Amerika	Oceanië	Maritiem	Antwerpen	Ander
Vanderstraete, Jef	1955	ruil/schenking	6	15	4	1	16		1	
Wellcome Collection	1955	schenking	4	83	29	17	178			3
Katz, M.	1956	schenking	2	4	1					
De Schlutterbach, F.	1956	schenking	1							
Mestach, Willy Jean	1956	aankoop	1	12			4		1	
Buyens, ?	1957	schenking	5							
Kapucijnen minderbroeders	1957	ruil	7		5					
Jambers, W.	1958	schenking	3		6					4
Museum voor Folklore (Zottegem)	1958	overdracht	1		13					
Pauwels, ?	1958	schenking	2							
De Vos, J.	1958	schenking	1		1			1		
Bollengier, Karel	1959	schenking	21							
Gombert, C.	1959	schenking	9							
Kegel, Lore	1959	aankoop	11	61						
Van De Sande, Remi	1959	aankoop	2	12		3	29			
Timmermans, Paul	1959	schenking	1							
Visser, Jan	1959	aankoop	1							
Zilvermuseum Sterckshof	1959	schenking	174	5	8	40	9	304	1703	1
Van Remoortere, Alfons	1959	aankoop	2	13	1	3				
Museum Vleeshuis	1959	overdracht	76	488	660	213	4	482	310	57
Lenaerts, Henri	1959	aankoop	2							
Van Schoor, L.	1960	aankoop	1							
Van Uytfangh, Walter	1960	schenking	1							88
Vandenhouste, Pieter Jan	1960	aankoop	1		1					
Verleyen, E.J.B.	1960	schenking	1							
Van de Walle, J.	1960	aankoop	8							
Beer, Edgar	1960	aankoop	2		5	6	4			

Conclusies

Een van de doelstellingen van dit hoofdstuk was om het netwerk in kaart te brengen van alle tussenpersonen die tot 1960 aan de basis lagen van de Congolese collectie die vandaag in het MAS bewaard wordt. Bij wijze van conclusie brengen we de krachtlijnen hier nog eens samen.

- > Eerst en vooral kunnen we niet om de vaststelling heen dat informatie over de manier waarop en de context waarin cultuurvoorwerpen uit Congo verdwenen quasi volledig ontbreekt in de museumarchieven. Het beschikbare bronnenmateriaal (naamdossiers, verslagboeken van de Bestuurlijke Commissie ...) vermeldt doorgaans wel de naam van de persoon die de objecten overgedragen heeft en uitzonderlijk ook die van een nog eerdere eigenaar. Specifieke herkomstinformatie over de Congolese episode van de objectgeschiedenissen ontbreekt echter quasi altijd. Er lijkt weinig belangstelling te zijn geweest voor het uitzoeken of bijhouden van deze informatie.³⁹
- > Dit ontbreken van herkomstinformatie over de Congolese episode in de geschiedenis van een object of een verzameling is ook verbonden met het feit dat slechts een aantal tussenpersonen rechtstreeks in situ objecten verzamelden. Dat maakt het uitvoeren van herkomstonderzoek extra uitdagend. Belangwekkende personen die wel zelf in Congo betrokken waren bij de verwerving van de cultuurvoorwerpen en ze zelf (of via hun familie na hun overlijden) overmaakten aan het museum zijn bijvoorbeeld Louis Franck, Paul Osterrieth en Paul Timmermans.
- > Wat in de analyse van het netwerk van tussenpersonen opvalt met betrekking tot hun profiel, is de centrale rol die Antwerpen als (koloniale) havenstad heeft gespeeld. Bijna alle personen en instellingen die cultuurvoorwerpen verkochten, doneerden of legateerden, waren in Antwerpen gevestigd. Enkel tegen het einde van de jaren 1950, op het moment dat de collectie bekender was geworden en de werking geprofessionaliseerd, stelden personen zonder directe link met de stad hun verzameling ter beschikking. De duidelijke synergie tussen het Antwerpse koloniale milieu en de Antwerpse stedelijke musea vormde de drijvende kracht achter de groei van de Congolese collectie.
- > In de periode tot de Tweede Wereldoorlog was dit Antwerpse netwerk ook uitgesproken liberaal en vrijzinnig. Het was een netwerk van personen die

elkaar kenden via activiteiten en kringen die elkaar op verschillende manieren overlaptten. Deze ideologische eensgezindheid werkte de voortdurende, relatief spontane groei van de collectie in de hand, maar zorgde er ook voor dat bijvoorbeeld verwervingen bij missionarissen (die ook nadrukkelijk in de stad aanwezig waren) lang uitbleven.

- > Gedreven door de wens om tot een brede en representatieve collectie te komen, deed het museum ook regelmatig aankopen of zette het ruiloperaties op in de zich ontwikkelende kunsthandel, eerst in Antwerpen, na de Tweede Wereldoorlog ook vaker in Brussel en het buitenland.
- > Voor een aanzienlijk deel van de objecten die in de bestudeerde periode verzameld werden, is de objectinformatie die bijgehouden werd of bekend was, beperkt. Dat bleek al bij de poging om de omvang ervan vast te leggen. Het weinige aan informatie dat werd bijgehouden, toont een vorm van nonchalance in de aanleg van de verzameling, maar daarmee ook een gebrek aan zorgvuldigheid in het documenteren van de context waarin objecten in de Antwerpse stedelijke musea terecht kwamen en van de voorafgaande geschiedenis ervan. De redenen voor deze onzorgvuldigheid zijn niet meteen duidelijk. Was het een manier om de mogelijk gewelddadige of problematische context waarin het erfgoed uit de kolonie was onttrokken te verdoezelen? Was het destijds een gebrek aan zorgvuldigheid van de Antwerpse museummedewerkers? Marieke Bloembergen linkt dergelijke onverschilligheid voor de (koloniale) voorgeschiedenis van museale voorwerpen aan liefde voor het object, maar ook aan hebzucht: alleen door de mogelijk gewelddadige voorgeschiedenis te negeren kon een wetenschappelijke interesse in het object overeind blijven.⁴⁰ Wat het ook zij, de gebrekkige informatie in de museumarchieven maakt het reconstrueren van de volledige herkomstgeschiedenis van de Congolese collectie vandaag erg moeilijk, en vaak onmogelijk.
- > De groei van de Congolese collectie paste binnen een bredere interesse in 'etnografische' cultuurvoorwerpen uit de hele wereld. De Congolese objecten die de tussenpersonen in het netwerk doneerden of verkochten, maakten vaak deel uit van verzamelingen die ook objecten uit andere regio's bevatten.

1. Larissa Förster geciteerd in Vanhee 2023, p. 85.

2. Sinds het ontstaan van het MAS in 2011 is de collectie opgedeeld in een aantal deelcollecties: 'Maritieme collectie', 'Collectie Stad', 'Collectie Vleeshuis', 'Collectie Volkskunde', 'Collectie Smidt van Gelder',

- ‘Wereld – Afrika’, ‘Wereld – Azië’, ‘Wereld – Oceanië’, ‘Wereld – Amerika’, ‘Wereld – Europa’, ‘Wereld – Transcontinentaal’.
3. Hoewel uit oude foto’s (zie afb. 2) blijkt dat in het verleden ook heel wat opgezette dieren werden getoond, bevat de collectie nu nog amper natuurhistorische objecten. Voor de volledigheid kan nog vermeld worden dat zich in de Congolese collectie van het MAS geen voorouderlijke resten bevinden.
 4. Voor een beknopte presentatie van de complexiteit van ‘etnische’ labels en collectieve identiteiten, zie Mathys 2021.
 5. Met name de publicatie Elsen 1992 zorgde voor een inhaaloperatie in de toewijzing van wapens uit de collectie aan deze cultuurgroepen.
 6. Beyers & De Palmenaer 2018.
 7. ‘Crevecœur (Charles Louis Constantin)’, in *Biographie coloniale belge* 1952, vol. III, col. 173; https://www.kaowarsom.be/fr/notices_crevecœur_charles_louis_constantin.
 8. Over de verwervingen vanuit het Handelsmuseum, zie Lagae, De Palmenaer & Sabakinu Kivilu 2012; Beyers & De Palmenaer 2018.
 9. MAS-Archief, Antwerpen, VHA.6.VC.4, Verslagen zittingen Bestuurlijke Commissie van het Museum voor Oudheden (1910–1938), p. 149. Het historisch archief van het Museum Vleeshuis werd recent overgebracht naar het MAS. Het verhaal van de aankoop en van Henri Pareyn is breed gepubliceerd: De Palmenaer 2020c; De Palmenaer 2011.
 10. MAS-Archief, Antwerpen, VHA.6.VC.4, Verslagen zittingen Bestuurlijke Commissie van het Museum voor Oudheden (1910–1938), p. 12. Vandaag bewaart het MAS nog slechts vier objecten van deze aankoop. De status van het vijfde is onduidelijk.
 11. MAS-Archief, Antwerpen, VHA.6.VC.4, Verslagen zittingen Bestuurlijke Commissie van het Museum voor Oudheden (1910–1938), p. 149.
 12. KMMA-Archief, Tervuren, HA.02.0040.11, brief van de minister van Koloniën Louis Franck aan directeur Alphonse de Haulleville, 22 juli 1921.
 13. Ook in het Museum van Belgisch-Congo in Tervuren bleken de meningen over Pareyn verdeeld. Nadat de aankoop door het Antwerpse stadsbestuur was afgerond, zou het geprobeerd hebben een aantal stukken alsnog over te kopen, zie MAS-Archief, Antwerpen, VHA.6.VC.4, Verslagen zittingen Bestuurlijke Commissie van het Museum voor Oudheden (1910–1938), p. 155.
 14. Gesprek met Pareyns achterkleinkinderen Brigitte Danhier en Martine Willems, Antwerpen, 22 november 2023.
 15. Meeuwis 2020.
 16. Zijn voorganger, Jules Renkin, maakte in 1909 eveneens een inspectiereis in Congo. Hij droeg het merendeel van de objecten die hij had verworven in twee bewegingen over aan het museum in Tervuren: een eerste deel in 1911, een tweede deel opmerkelijk genoeg pas in 1920 (zie de online collectiedatabank van het KMMA via <https://webarch.africamuseum.be/collections/browsecollections/humansciences/>). Minstens één geschenk zou hij echter in privébezit houden: een Kuba *ndop*-beeld. Zijn zoon verkocht het in 1961 aan het Brooklyn Museum in New York.
 17. MAS-Archief, Antwerpen, naamdossier Louis Franck, brief van Louis Franck aan Frans Franck, Brussel, 7 oktober 1920.
 18. Het Museum Vleeshuis aanvaardde uiteindelijk toch niet alle voorwerpen van Franck. Twintig houten blokjes bestemd voor een les houtbewerkingsleer werden naar hem teruggestuurd. MAS-Archief, Antwerpen, VHA.1.INK.11, Inkomboek Vleeshuis (1919–28), 15 oktober 1920.
 19. ‘Van der Cruyssen, Aldemar’, in Encyclopedie van de Vlaamse Beweging (<https://encyclopedievlaamsebeweging.be/nl/van-der-cruyssen-aldemar>).
 20. De Palmenaer 2020b, pp. 66–69.
 21. In 1938–39 organiseerde het Museum Vleeshuis in samenwerking met de universiteit van Gent wel een expeditie naar Ivoorkust onder leiding van Frans Olbrechts, zie Petridis 2001, pp. 235–269.
 22. MAS-Archief, Antwerpen, VHA.1.INK.11, Inkomboek Vleeshuis (1919–28), 25 mei 1923.
 23. ‘Frans Claes’, in <https://collectie.letterenhuis.be/doc/au::3881>; De Palmenaer 2020b.
 24. MAS-Archief, Antwerpen, VHA.6.VC.4, Verslagen zittingen Bestuurlijke Commissie van het Museum voor Oudheden (1910–1938), pp. 318–320. Helaas kon niet worden vastgesteld aan wie de collectie die geveild werd oorspronkelijk toebehoorde.
 25. MAS-Archief, Antwerpen, VHI.INK.11, Inkomboek Vleeshuis (1919–28), 7 augustus 1924; zie ook MAS-Archief, Antwerpen, moedersteekkaart AE.6569.

26. 'Jan Denucé', in *Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (<https://encyclopedievlaamsebeweging.be/nl/denuece-jan>). Over de voorzichtige professionalisering, zie Beyers & De Palmenaer 2018.
27. MAS-Archief, Antwerpen, VHA.6.VC.5, Verslagen van de zittende Raadgevende Commissie 1935–1957: zitting van 2 juni 1936, zitting van 6 oktober 1936; zie ook De Palmenaer 2020b, pp. 68–69.
28. Over Frans Olbrechts, zie Petridis 2001.
29. Beyers & De Palmenaer 2018.
30. MAS-Archief, Antwerpen, VHA.6.VC.5, Verslagen van de zittende Raadgevende Commissie 1935–1957.
31. MAS-Archief, Antwerpen, naamdossier Jacques Jacobs, brief van ? (Pieter Jan Vandenhouste) aan schepen Odiel Daem, Antwerpen, 9 juli 1942, en brief van Jacques Jacobs aan Pieter Jan Vandenhouste, Antwerpen, 4 juni 1942.
32. MAS-Archief, Antwerpen, naamdossier Jacques Jacobs, Nota Hessenhuis – Afd. Ethnographie, Aanwinsten 1944, 23 juni 1944.
33. MAS-Archief, Antwerpen, naamdossier Paul Timmermans, brief van Frans Smekens en Adriaan G. Claerhout aan Paul Timmermans, Antwerpen, 5 oktober 1961.
34. In 1957 ruilde Claerhout ook nog negen Congolese stukken uit de Antwerpse collectie tegen evenveel objecten uit Azië en Oceanië van het Nederlandse Koninklijk Instituut voor de Tropen in Amsterdam.
35. Vansina 2010. KMMA-Archief, Tervuren, DA.2.664, Briefwisseling met en over René Van Deuren. George Van Deuren schonk in 1960 ook twee *ikhokho*-amuletjes van de Pende (inv. AE.1960.0030.0007 en AE.1960.0030.0008). Hun oorsprong en eventuele link met René Van Deuren is niet bekend.
36. MAS-Archief, Antwerpen, naamdossier Paul Timmermans; zie ook Raymaekers 2013. Terwijl een belangrijk deel van zijn collectie na de onafhankelijkheid van Congo in Luluaburg (vandaag Kananga) bleef, kwam de rest uiteindelijk in het museum in Tervuren en de universiteit van Leuven terecht.
37. Raymaekers 2013, pp. 254–256; zie ook Van Beurden 2021a, pp. 99–100.
38. MAS-Archief, Antwerpen, naamdossier Paters Kapucijnen Missieprocur. Voor de rol van missionarissen in Congo en het belang van Antwerpen in de missionering van Congo, zie o.a. de vierde aflevering van de podcast 100 × Congo (<https://mas.be/nl/pagina/podcasts-100-x-congo>). In 1961 werd ook een ruilovereenkomst afgesloten met de witte paters in Antwerpen.
39. Deze observatie is uiteraard van toepassing op heel veel koloniale collecties. Zie hierover ook Van Beurden 2021b.
40. Bloembergen 2022, p. 70. Ook Sarah Van Beurden merkte al op dat het verzamelen van cultuurvoorwerpen niet los kan gezien worden van het extractieve systeem dat centraal stond in het koloniale project, zie Van Beurden 2021b, p. 294.

Hoofdstuk 3

Casestudy 1: het Songye-krachtbeeld (*nkishi*) in het bezit van Songo Meno-chef Nkolomonyi

**Bram Cleys, Donatien Dibwe dia Mwembu
& Els De Palmenaer**

Het 'krachtbeeld van Nkolomonyi', zoals het vandaag bekend is, kwam in 1939 in het Museum Vleeshuis terecht als kernstuk van de schenking van de familie van Paul Osterrieth. Volgens een document dat de nabestaanden samen met de gift aan het museum schonken, zou het toebehoord hebben aan de Songo Meno-chef 'Kolemoina' (afb. 26).¹ Toch moet het beeld op basis van zijn kunsthistorische stijlkenmerken tot de Songye-krachtbeelden gerekend worden. Terwijl de cultuurgroep van de Songye vooral in de huidige provincie Lomami te situeren is, bevindt de kernregio van de Songo Meno zich in de meer westelijk gelegen provincie Sankuru. De Songo Meno behoren als culturele groep tot de Nkutshu en migreerden aan het eind van de negentiende eeuw vanuit het evenaarswoud zuidwaarts naar de regio rond de Lukenie-rivier.²

De Songye-collectie van het MAS

De materiële productie van de Songye-gemeenschap hoort tot de bekendste kunst uit Centraal-Afrika en is goed gedocumenteerd en uitgebreid bestudeerd. Wat betreft het aantal cultuurvoorwerpen in de collectie van het MAS vormen de Songye de zesde meest voorkomende cultuurgroep (zie afb. 11). In het totaal zijn er 106 objecten toegeschreven aan Songye-kunstenaars. Meer dan de helft van die objecten (57) zijn ceremoniële bijlen (*kilonda*; afb. 20). Deze rijkelijk gedecoreerde wapens waren bij de Songye een belangrijk symbool van prestige en macht en werden ook als ruilmiddel ingezet.³ De collectie bevat daarnaast nog heel wat andere wapentypes. De Songye waren dan ook onmiskenbaar betrokken bij geweldplegingen in de oostelijke regio van Congo in het laatste kwart van de negentiende eeuw en waren vaardige wapenmakers en -handelaars.⁴ Bij militaire campagnes door het koloniale leger namen officieren deze wapens, of ze nu een ceremoniële of een militaire functie hadden, in groten getale in beslag.

Naast wapens zijn de meest voorkomende categorie objecten in de Congolese collectie houten krachtbeelden (*mankishi*), waartoe ook het krachtbeeld van Nkolomonyi behoort. Songye-*mankishi* of krachtbeelden werden door rituele specialisten gebruikt als bemiddelaars tussen personen en de gemeenschap enerzijds en de bovennatuurlijke machten anderzijds. De kleinere exemplaren waren voor persoonlijk gebruik, grotere – zoals dat van Nkolomonyi – dienden ter bescherming van een dorp of gemeenschap.⁵ De krachtbeelden van de Songye genoten een stevige reputatie tot ver voorbij de grenzen van hun territorium.

Afb. 20

Paradebijl (*kilonda*), Songye, eind 19e eeuw, hout, reptielenhuid (varaan), ijzer, koper, 38,5 × 20 × 4,5 cm. MAS, Antwerpen, inv. AE.0204.1-2, aankoop Henri Pareyn, 1920.

**Afb. 21**

Kuba-koning Kot áPe met vier Songye-krachtbeelden, gemaakt door Kongolo, een befaamde ritueel specialist van de Songye, werkzaam aan het Kuba-hof, 1908 (?), foto in Torday & Joyce 1910, p. 29, afb. 19.

Dat blijkt bijvoorbeeld uit een bekende foto (afb. 21) van het Kuba-hof.⁶ Men kan op dat vlak spreken over deze *mankishi* als ‘hurlingen’: niet-Songye-chefs en gezagsdragers gebruikten ze om de macht van hun eigen rituele specialisten in balans te houden.⁷ Dat lijkt ook het geval te zijn geweest met het krachtbeeld van Songo Meno-chef Nkolomonyi.

Om het overzicht van de Songye-collectie in het MAS af te ronden kan nog verwezen worden naar de zes *bifwebe*-maskers). Ook zij behoren tot de meest representatieve voorbeelden van Songye-creativiteit.

Objectgegevens

- > Krachtbeeld (*nkishi*) in het bezit van Songo Meno-chef Nkolomonyi
- > Bewaarplaats: MAS, Antwerpen, inv. AE.1940.0001.0047
- > Materiaal: niet-geïdentificeerd hout, plantaardige vezels, stukken zoogdieren- en reptielenhuid (*Python sebae*), glaskralen, koper, ijzer, raffia, buffelhoorn, menselijke maaltanden
- > Afmetingen: 90,5 × 63 × 58 cm

Het beeld is in een nog niet geïdentificeerde houtsoort gesneden en afgewerkt met geciseleerde metalen plaatjes op het voorhoofd, de neus en de slapen en ijzeren speerpunten bovenaan op het hoofd van de figuur. Het kapsel is gemaakt van gevlochten plantenvezels met erbovenop een hoofdtooi in dierenhuid, vermoedelijk apenpels. Op de kruin staat een buffelhoorn. De ogen bestaan uit twee bolle spijkers in de vorm van miniatuuraambeelden, een in koper en een in ijzer.⁸

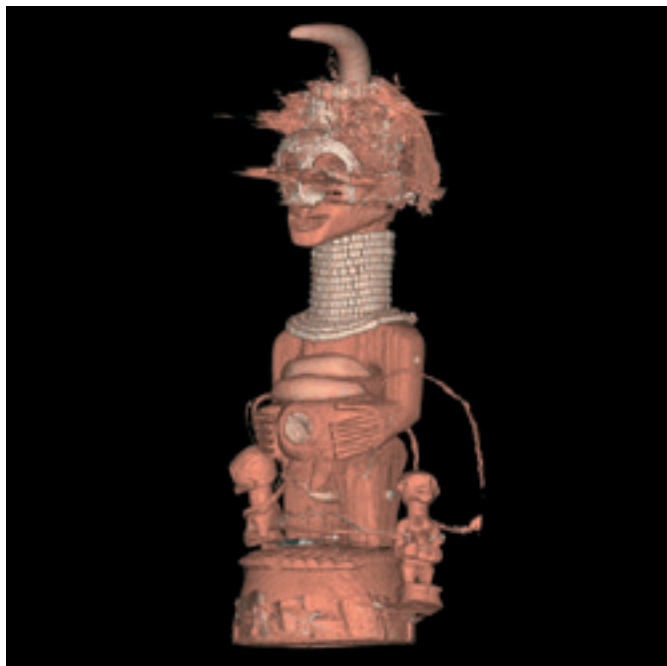
Afb. 22 en 23

Museumfiches uit 1941-47 van het Songye-kraftbeeld
inv. AE.1940.0001.0047.
MAS-Archief, Antwerpen.



Nr. : A.E. 40.1.47	Voorwerp : <u>Houtplaatje: beeld</u>	L. : cm	B. : cm
		A. : 90,5 cm	D. : cm
STAD ANTWERPEN OUDHEIDKUNDIGE MUSEA Etnografisch Museum		Beschrijving : Staande houten tweeslachtige mensfiguur; gelaat bedekt met koperplaten; op het hoofd een kapeel uit ijzeren pinnen alsook een met voden onklede hoorn; anceren met glaskralen om de hals; holte in de buik, opgevuld met magische stof; buik onkleed met slangenvel; aan de armen zijn 2 kleine figuren (1 mannelijk, 1 vrouwelijk) gebonden, die eveneens magische stof bevatten; rond de benen stukken raffiaweefsel en dierenvelen.	
Herkomst : Afrika	- Gegevens in nummerdossier : Heeft toebehoord aan Kolemoina, feticheur en chef van de stam der Basongomeno (die ter dood veroordeeld werd omdat hij 17 personen vergiftigd had). Gekregen te Lusambo in december 1923.		
Gebied : Centraal	Verwijzingen : R.Wassing; L'art de l'Afrique noire, p.246, cat.22.- Fraser, D.: Primitive art, p.67,afb.27.- The World Book Encyclopedia, p.206,n (in dr-dossier).- U. Klever : Handbuch der afrikanischen Kunst, blz. 153, pl. IX.		
Streek : Congo(Kinshasa)	Literatuur :		
Stam : <u>SONGYE</u>	Toestand : Dierenvelen door insecten aangevreten.		
Lokaaliteit :	Behandeling		
Datering :	Verwerving : Legaat OSTERRIETH		
Auteur :	Datum : 1940		
Refer. :	Paraaf :		
Doc. naam ☒ Foto ☒ Neg. ☒			
Doc. Nr. ☒ Diap. ☐			
Tekstong. ☒ Drukpl. ☒			

De hals is versierd met veertien rijen met blauwe en witte kralen. Om de romp is een dubbele gordel gewikkeld gemaakt van de huid van de rotspython.⁹ Een doosvormige uitstulping op de buik vooraan is bekleed met mineraal en organisch materiaal. Het kraftbeeld draagt een wikkelrok uit raffia met erboven drie verschillende zoogdierenhuiden.¹⁰ Een klein mannelijk en een klein vrouwelijk beeldje zijn aan weerszijden van de romp vastgeknoopt. Om de armen zijn touwen



Afb. 24 en 25

CT-scans van het Songye-kraftbeeld (inv. AE.1940.0001.0047) uitgevoerd in 2020 door de dienst Radiologie van het Universitair Ziekenhuis Antwerpen en Geert Van der Snickt, UAntwerpen, 2020.

bevestigd waarmee het beeld gemanipuleerd kan worden. Op verschillende plaatsen aan beide zijden van het beeld zijn menselijke maaltanden aangebracht.¹¹

Een CT-scan gemaakt in 2020 toonde aan dat het kraftbeeld doorboord is van de hoorn op de schedel tot de buikholte, met een vertakking naar de mondholte (afb. 24 en 25).¹² Uit de analyse blijkt ook dat dit centrale kanaal gedeeltelijk is gevuld met organisch en mineraal materiaal, dat vermoedelijk via de mondopening werd ingebracht. Het beeld werd dus ritueel ‘gevoed’. Scans van andere Songye-beelden bewaard in westerse musea vertonen een vergelijkbaar kanaal.¹³ Al deze kenmerken zijn typisch voor de Songye-sculptuur en kunnen verklaard worden door parallellen te trekken met andere Songye-kraftbeelden.¹⁴

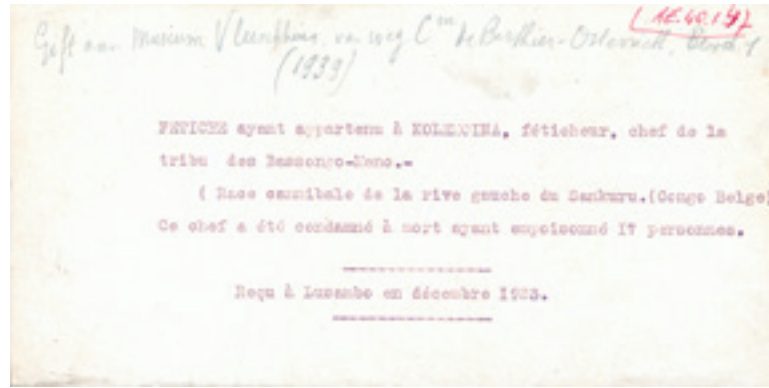
Geschreven bronnen

Uitzonderlijk archiefdocument

Het kraftbeeld behoorde tot de privéverzameling van ondernemer en investeerder Paul Osterrieth (1872–1939, zie de annex achteraan voor een biografische schets van Paul Osterrieth en meer informatie over de gift). Hij was de jongste telg uit een wijdvertakte Antwerpse handelaarsfamilie, die niet alleen bedrijfsbelangen had in Belgisch-Congo, maar ook actief was in de koloniale handel wereldwijd. Paul Osterrieth had een omvangrijke eclectische privéverzameling aangelegd die zeer goed bekend was in Antwerpse kunstkringen. Nadat hij in Cannes op 67-jarige leeftijd kinderloos en waarschijnlijk ook ongehuwd was overleden, richtte de raadgevende commissie van het Museum Vleeshuis zich tot

Afb. 26

Archiefdocument over het krachtbeeld van chef Nkolomonyi met handgeschreven toelichting dat het een schenking betreft van gravin Emma Louise Bertier-Osterrieth in 1939. MAS-Archief, Antwerpen, objectdossier AE.1940.0001.0047.



zijn familie met de vraag of ze bereid was om objecten uit die privéverzameling aan het museum te schenken. Nog datzelfde jaar schonk de familie ruim honderd cultuurvoorwerpen aan het museum. Tot deze schenking behoorde ook het indrukwekkende gehoornde krachtbeeld, dat vergezeld was van een document met uiterst waardevolle gegevens voor diepgaander herkomstonderzoek (afb. 26). Dit is een van de weinige cultuurvoorwerpen in de Congolese collectie van het MAS waarover historische informatie met betrekking tot de herkomst in Congo zelf bewaard is gebleven.

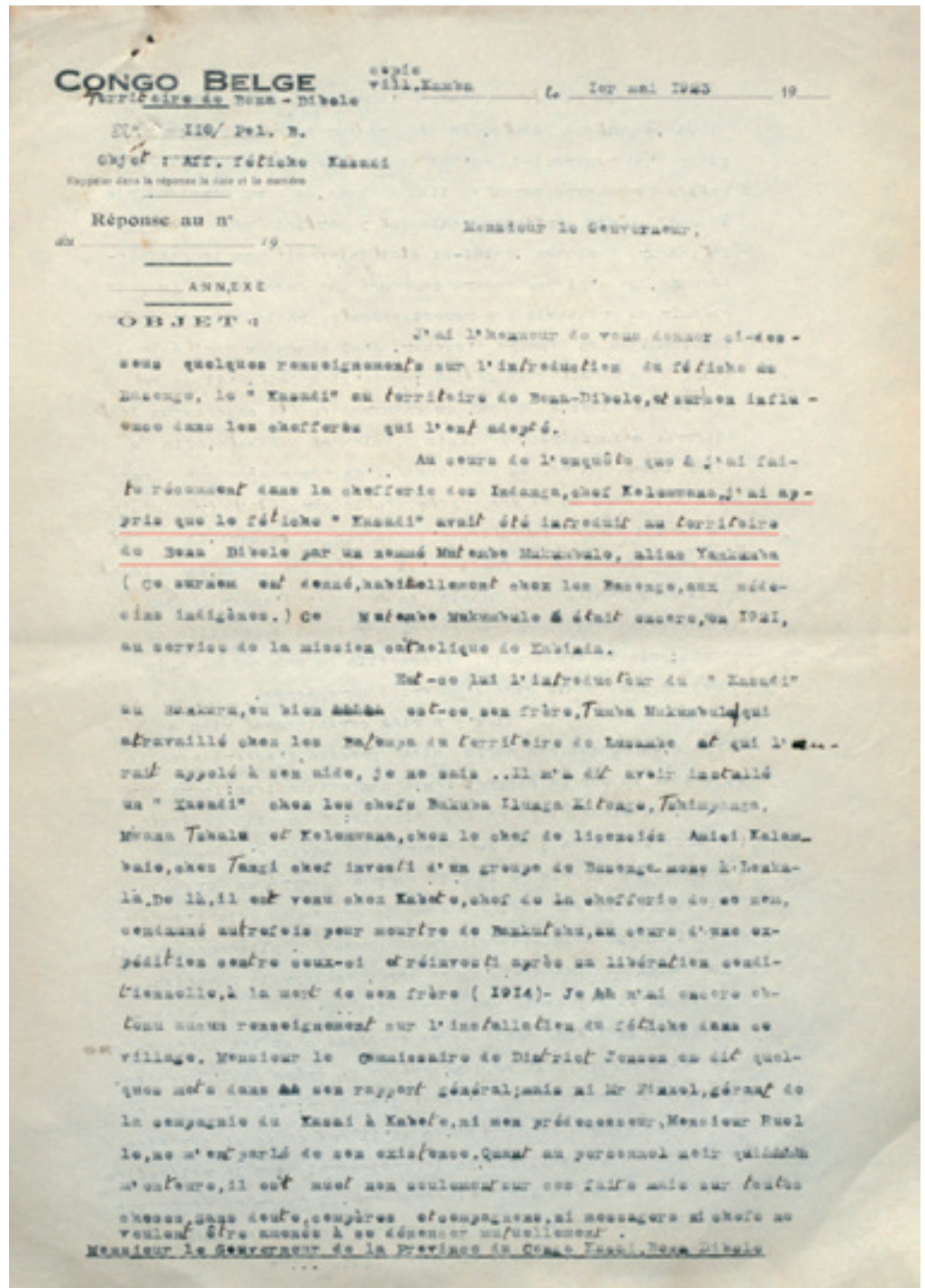
Het document vermeldt dat het beeld toebehoorde aan een zekere Kolemoina [sic], een ‘féticheur’ en ‘chef van de stam van de Bassongo [sic] Meno’, met woongebied aan de linkeroever van de Sankuru. Paul Osterrieth zou het beeld in december 1923 in Lusambo hebben ‘ontvangen’, nadat de chef ter dood veroordeeld was voor de vergiftiging van zeventien personen. De gegevens in dit document waren het vertrekpunt voor verder onderzoek, waarbij twee vragen centraal stonden: wie was Kolemoina? En op welke manier en in welke omstandigheden kwam zijn krachtbeeld in de handen van Paul Osterrieth?

Koloniaal rapport

Een eerste stap was de zoektocht naar een gerechtelijk dossier met betrekking tot de terdoodveroordeling van Kolemoina. In de archieven van de rechtbanken die actief waren in de Onafhankelijke Congostaat en in Belgisch Congo, vandaag bewaard in het Algemeen Rijksarchief in Brussel, was helaas geen relevant dossier te vinden. Dat was wel het geval in het archieffonds van het departement Affaires indigènes et Main-d’œuvre (AIMO). Dit uitgebreide fonds, dat eveneens overgeheveld is naar het Algemeen Rijksarchief, bevat onder andere dossiers opgemaakt door gewestbeambten.¹⁵ Een van die dossiers bleek bijzonder relevant voor het bepalen van de herkomst van het krachtbeeld. In een uitvoerig rapport van 1 mei 1923 gericht aan zijn overste, gouverneur Léon Bureau van de provincie Congo-Kasaï, beschrijft de Belgische koloniale gewestbeheerder van Bena Dibele, Jean Demeur, de opkomst in zijn gewest van een nieuwe (divinatie)praktijk met bijbehorende objecten, genaamd ‘kasadi’ (afb. 27). Het rapport moet gesitueerd worden in een breder moment van algemene nervositeit binnen de koloniale overheid met betrekking tot religieuze bewegingen die mogelijk ‘subversief’

Afb. 27

Rapport van Jean Demeur, gewestbeheerder werkzaam in Bena Dibele, gericht aan de gouverneur van de provincie Congo-Kasaï, 1 mei 1923. ARA, Brussel, AimGG(1632)9187.



konden zijn. Demeur was de 'fétiche' voor het eerst tegengekomen in de hoofdij van Indanga bij de Songo Meno-chef 'Kolemwana' [sic]. Gezien het tijdstip (1923), de naam van de chef, de situering bij de Songo Meno en de uiterlijke beschrijving van het beeld (inclusief verwijzingen naar de drie huiden en de hoorn) kunnen we ervan uitgaan dat dit rapport betrekking heeft op het krachtbeeld dat bewaard wordt in het MAS.

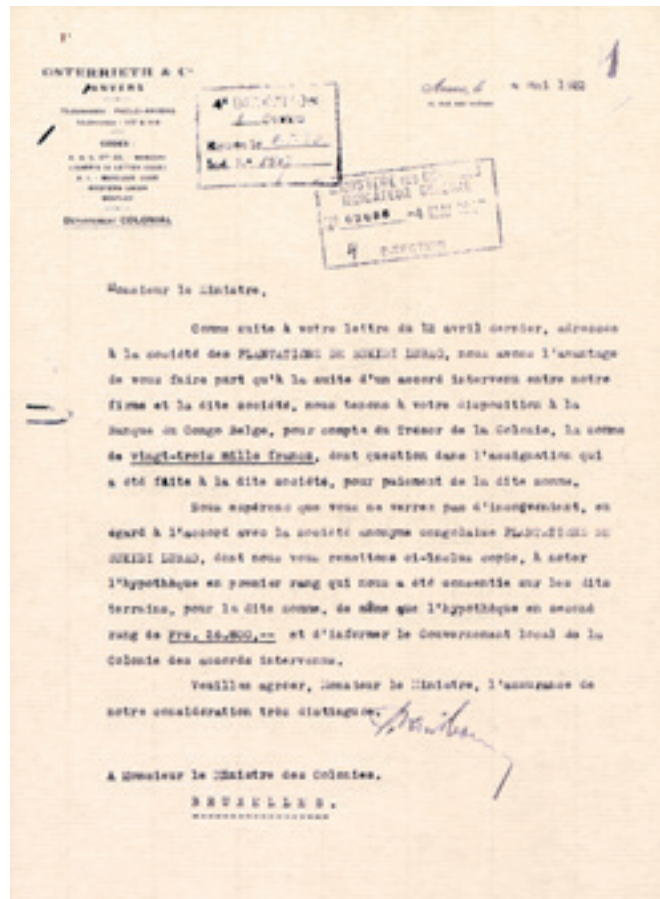
In 1921, twee jaar voor de opmaak van het rapport, werd de koloniale overheid opgeschrikt door een snel verspreidende opstand in het Songo Meno-gebied die tot doel had het koloniale regime omver te werpen. Rituele objecten speelden

een belangrijke rol in deze opstand. Al wie een specifieke ‘talisman’ aanschafte, verbond zich tot verzet tegen de koloniale overheerser, maar zou ook bescherming genieten tegen vervolging. De opstand was een reactie op de zware impact op de gemeenschap van de gedwongen rekrutering van dragers voor handelskaravanen, of militaire en medische campagnes. Pas na een uitgebreide militaire operatie kon de opstand onderdrukt worden.¹⁶ In de daaropvolgende jaren trad de koloniale overheid onmiddellijk repressief op tegen elke religieuze praktijk die als potentieel verzet kon worden gezien. Hoewel gewestbeheerder Demeur in zijn rapport noteerde dat het krachtbeeld in Indanga niet specifiek gericht was tegen de koloniale overheid, nam hij het uit voorzorg in beslag.

Het rapport bevat nog heel wat andere relevante informatie over het krachtbeeld. Volgens Demeur werd het beeld met de bijbehorende *kasadi*-divinatie-rituelen geïntroduceerd door ‘*féticheur*’ Mutumbo Mukumbule, alias Ya Nkumba, een rituele specialist afkomstig uit de streek Kabinda.¹⁷ Dat is de kernregio van de Songye-groep. Mukumbule zou tot in 1921 als catechist hebben gewerkt in een katholieke missiepost. Hij was volgens het rapport ook betrokken bij het maken van het beeld. Of hij het zelf ter plaatse gesneden heeft of meegebracht en enkel geactiveerd door de toevoeging van krachtstoffen, wordt in het rapport niet gespecificeerd. Het is dus via Mukumbule dat een Songye-krachtbeeld in een Songo Meno-dorp terecht kwam.

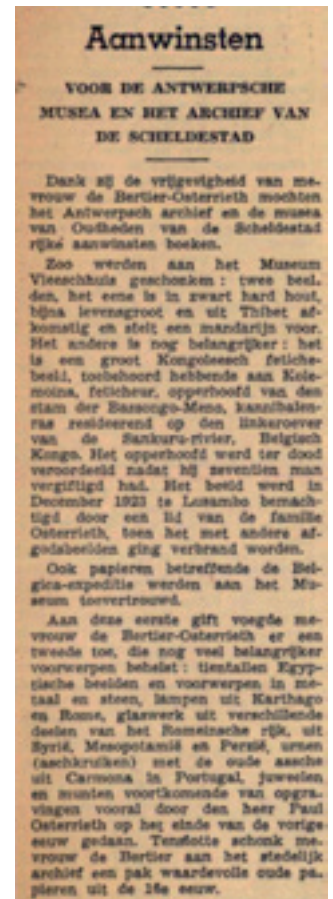
Mukumbule verspreidde de *kasadi*-rituelen en op het moment dat Demeur zijn rapport opmaakte, waren die al in heel wat dorpen in de omgeving in gebruik. Terwijl Mukumbule diensten leverde aan chef Nkolomonyi gebruikte die laatste de rituele specialist om zijn gezag te versterken, en als onderdeel van het ritueel zou de chef alle dorpingen verplicht hebben een door Mukumbule bereid (giftig) brouwsel te drinken. Volgens de informanten van Demeur zou dat niet alleen houtpoeder hebben bevat, maar ook de as van een net overleden gecremeerde persoon die volgens Mukumbule verantwoordelijk was geweest voor problemen in het dorp. Dit brouwsel zou in verband kunnen gebracht worden met de informatie in het overgeleverde document bij het krachtbeeld over de vergiftiging van zeventien personen door chef ‘Kolemoïna’.

Het vervolg van deze zaak is onduidelijk. Terwijl het document in het MAS-objectdossier melding maakt van de terdoodveroordeling van de chef, is daar in het rapport van Demeur geen spoor van. Hij heeft het enkel over de inbeslagname



Afb. 28

Document met betrekking tot de Plantations de Sukidi Lubao van de familie Osterrieth, 1923.
ARA, Brussel, Fonds GG-Justice, GG-JUST 5068: 'Actes de Sociétés'.



Afb. 29

'Aanwinsten voor de Antwerpsche musea en het archief van de Scheldestad', in *Gazet van Antwerpen*, 30 september 1939, p. 4.

van het beeld, zelfs van een arrestatie is geen sprake. In een reactie op het rapport van Demeur van 9 mei 1923 dringt provinciegouverneur Léon Bureau erop aan dat er opgetreden wordt. Hij stelt voor, ook al zijn er geen criminele feiten gebeurd, om alle betrokkenen te verbannen.¹⁸ Of dat gebeurd is en of er eventueel later toch nog een terdoodveroordeling heeft plaatsgevonden, is niet bekend.

Gazet van Antwerpen

De tweede vraag waarop het herkomstonderzoek een antwoord moest bieden, was op welke manier het beeld van Nkolomonyi in het bezit kwam van de Antwerpse ondernemer Paul Osterrieth. Wellicht verkreeg die het beeld via Demeur en zijn oversten. In 1923 reisde hij naar Belgisch-Congo, vermoedelijk in het kader van de oprichting van een nieuwe plantageonderneming, de Plantations de Sukidi Lubao (afb. 28). Die bevond zich ook in de provincie Congo-Kasaï, niet ver van de provinciehoofdstad Lusambo. Volgens een krantenbericht in *Gazet van Antwerpen* (afb. 29) dat naar aanleiding van de schenking van zijn collectie verscheen, zou Osterrieth het beeld daar 'bemachtigd' hebben 'toen het met andere afgodsbeelden ging verbrand worden'.¹⁹ Deze informatie, die vermoedelijk aangeleverd werd door de familie Osterrieth, is in lijn met de grote vrijheid die



Afb. 30
Kaart van de Democratische Republiek Congo, met de ligging van Indanga.

koloniale ambtenaren genoten om met inbeslaggenomen goederen om te gaan. Een besluit uit 1891 verplichtte koloniale ambtenaren om in beslag genomen goederen die artistiek interessant waren bij te houden.²⁰ Alle andere goederen moesten via een openbare verkoop geld opbrengen voor de kas van de koloniale staat. In de praktijk was deze officiële maatregel echter weinig bekend en konden ambtenaren die naar eigen goedgevoelen invullen. Of Osterrieth het beeld van Nkolomonyi effectief van de brandstapel redde of aankocht bij een van die openbare verkopen, is niet duidelijk. In elk geval bevestigt het krantenbericht dat Paul Osterrieth het krachtbeeld van Nkolomonyi rechtstreeks van de koloniale overheid verwierf.

Mondelinge getuigenissen

Om de informatie uit het document te bevestigen en verder aan te vullen, organiseerde onderzoeker Dieudonné Kabutele tussen januari en maart 2023 een interviewproject in Indanga (afb. 31).²¹ De door hem geïnterviewde getuigen herinneren zich Nkolomonyi als hun derde chef. Hij zou in zijn jonge jaren op een rubberplantage in de omgeving van Kabinda hebben gewerkt. Waarschijnlijk leerde hij daar de reputatie van de Songye-krachtbeelden kennen. De getuigen vermelden ook dat de chef in 1923 door de koloniale overheid gearresteerd werd. Dat zou echter niet gebeurd zijn vanwege de introductie van een nieuw, bedreigend ritueel of de vergiftiging van zeventien personen, maar omdat hij een missionaris van de missiecongregatie van het Onbevlekt Hart van Maria (Congregatio Immaculati Cordis Mariae, Scheut), met de lokale bijnaam Kabengele, had vermoord. Uitgebreid onderzoek in de archieven van deze congregatie bracht echter geen enkel geval van een moord op een missionaris aan het licht.



Afb. 31
Dieudonné Kabuetele (midden)
met Congolese informanten
van de Indanga-gemeenschap,
januari 2023.

Volgens de informanten zou Nkolomonyi kort na zijn arrestatie overleden zijn door verdrinking in de rivier Sankuru, ofwel in een vluchtpoging, ofwel nadat hij in het water was gegooid in opdracht van de koloniale overheid. Hoewel er dus over de omstandigheden van zijn overlijden verschillende versies bestaan, die elkaar zelfs tegenspreken, staat het vast dat Nkolomonyi in 1923 stierf na een confrontatie met de koloniale overheid.

De in Indanga geïnterviewde getuigen herkenden op basis van een foto het in het MAS bewaarde beeld als een van de krachtbeelden van chef Nkolomonyi (afb. 31). De mondelinge getuigenissen die in het kader van het project verzameld werden, laten ook toe om het krachtbeeld en de context waarin het functioneerde beter te begrijpen. Zo bieden ze een verklaring voor de verschillende onderdelen van het krachtbeeld. De hoorn van een sterk dier op het hoofd verbeeldt de kracht die een chef nodig heeft om over zijn gemeenschap te waken. Het hoofd is bedekt met een dierenhuid omdat de schedel van een chef niet gezien mag worden. Het is immers daar dat de voorouders hem gezegend hebben door op hem te spuwen. De grote ogen verwijzen naar het feit dat de chef ver vooruit moet kunnen kijken om te weten wat zal komen en zodoende de gemeenschap te beschermen. De open mond toont de chef die niet zwijgt, maar praat, raad geeft, straft. De hals versiert met de veertien rijen kralen geeft aan dat hij over zijn volle macht beschikt. Het kledingstuk in dierenhuid symboliseert leiderschap en kan enkel door notabelen gedragen worden. De twee beeldjes rond het middel zijn vruchtbaarheidssymbolen en verwijzen naar het feit dat de chef via zijn krachtbeeld de hele gemeenschap zal beschermen.²²

Ook de rol van Mutumbo Mukumbule, in het rapport van Demeur vermeld als de rituele specialist die het krachtbeeld bij Nkolomonyi introduceerde, wordt door de getuigen toegelicht – begenadigde rituele specialisten worden wel vaker tot vandaag herinnerd.²³ Hij had aanzien en was met name gespecialiseerd in *kasadi*-praktijken. Hoewel zijn macht, zoals gangbaar, zowel beschermend als destructief kon zijn, werd een *kasadi*-ritueel vooral gebruikt voor negatieve doeleinden: de divinatie kon ingezet worden om aan te vallen, chaos onder tegenstanders te

veroorzaken, te straffen of schade toe te brengen aan personen die zich niet aan de sociale regels hielden. Een van de getuigen meende zelfs dat het werd ingezet om chefs te helpen bij het opleggen van extra boetes. Een chef en zijn notabelen haalden immers hun inkomsten uit de boetes aan onderdanen die de sociale regels niet volgden. Wanneer een chef behoefte had aan extra inkomsten, maar er geen lopende overtredingen waren, kon een *kasadi*-divinatie onrust in het dorp veroorzaken die aanleiding kon geven tot nieuwe boetes.²⁴ Ook Demeur beschreef in zijn rapport van 1923 het *kasadi*-ritueel vooral als een manier om de bevolking af te persen en te dwingen tot het betalen van boetes. Volgens hem zouden de meeste dorpingen dan ook erg tevreden zijn geweest met de inbeslagname van het krachtbeeld.

Hoe het beeld in Antwerpen terecht kon komen, was voor de getuigen een raadsel, maar de woning van Nkolomonyi zou na zijn arrestatie door de koloniale overheid zijn geplunderd en vernietigd. Over de volgorde van de historische feiten (eerst arrestatie, dan plundering; of eerst inbeslagname, dan een eventuele arrestatie) verschillen de geschreven en mondelinge bronnen, maar beide bevestigen wel dat het beeld in 1923 in handen kwam van koloniale ambtenaren.

De teruggave: standpunten

Tijdens de gesprekken met getuigen kwam ook de kwestie van de teruggave van het beeld aan bod. Onderzoeker Dieudonné Kabuetele stelde de vraag of het beeld nog van nut kon zijn voor de gemeenschap en of ze het terug zou willen. Daarop kwam een voorzichtig, maar overwegend positief antwoord. Terwijl sommige geïnterviewden meenden dat het beeld opnieuw een rol zou kunnen spelen in de bescherming van de bevolking, wees een getuige ook op de negatieve invloed ervan in het verleden. Wel voelden de getuigen de verdwijning van het beeld unaniem aan als een verlies voor de gemeenschap. Alhoewel niemand in het dorp op de hoogte was van het feit dat het krachtbeeld zich in het MAS bevond, leeft er toch nog de herinnering aan Nkolomonyi, zijn plotse verdwijning en de rol, ten goede en ten kwade, die hij voor de gemeenschap heeft gespeeld. De dorpingen beschouwen het beeld dan ook als een belangrijk onderdeel van hun erfgoed: 'Nous en avons besoin. Car c'est notre héritage pour les filles et fils d'Indanga.'²⁵ De kwestie van de terugkeer van het beeld naar de gemeenschap hangt samen met deze erfgoedwaarde. Tegelijk bestond bij een minderheid van de gemeenschap

hierrond meer terughoudendheid. Zij beschouwden het beeld als een ‘heidens’ object, dat niet in overeenstemming is met hun religieuze overtuigingen.

Conclusie

Het krachtbeeld van Nkolomonyi is een meesterwerk van de Songye-sculptuur. Dankzij grondig onderzoek op basis van zowel geschreven als mondelinge bronnen kon de context waarin het beeld in Congo werd gebruikt en de manier waarop het uit de kolonie verdwenen is, gereconstrueerd worden. Hoewel het niet mogelijk is gebleken om alle details op te helderen, is het duidelijk dat het verdwijnen van het beeld uit de Songo Meno-gemeenschap van Nkolomonyi heeft plaatsgevonden in een context van fundamenteel machtsonevenwicht en is er dus sprake van roofkunst.

Het herkomstonderzoek heeft aangetoond dat het beeld in beslag werd genomen door gewestbeheerder Jean Demeur. Zelfs indien de verwerving volgens de toen geldende koloniale wetgeving gebeurde, kan hier alleen maar sprake zijn van een gedwongen overhandiging. Daarna kwam het beeld in het bezit van de Antwerpse ondernemer Paul Osterrieth. Die bewaarde het ruim vijftien jaar lang als een pronkstuk in zijn persoonlijke collectie. Dankzij de schenking van zijn collectie door zijn familie kwam het in 1939 terecht in het Antwerpse Museum Vleeshuis.

Met dank aan

Dieudonné Kabuetele en alle getuigen die hem te woord hebben gestaan: kapelaan Raphaël Mpoyi, Paul Nsombo Okambangala, Léonard Eyala Ntole, Jean Ondeka Okalokalo, Isanga Nsase, Lokfudji Lobota, Ngongo Nsase, André Nsase Milunga, Théophile Osango Wembololowa, Emile Belemo Ngumbo, Nsadjambolo Romain Losako, Albert Honoré Mbwambo, Kalombo Lubo, Papa Atati Mbombo, Domingo Ngolo Mapango, Yakasongo Yakasongo Panda Madi.

1. MAS-Archief, Antwerpen, naamdossier Paul Osterrieth. Een eerste stap in het herkomstonderzoek naar dit krachtbeeld werd gezet in Dibwe dia Mwembu 2020a. Zie ook: Dibwe dia Mwembu, Cleys & De Palmenaer 2024.
2. Baeke 2004, p. 24.
3. Dibwe dia Mwembu 2020b, pp. 242–243.
4. Dibwe dia Mwembu 2013.
5. Dibwe dia Mwembu 2020a, p. 90.
6. Emil Torday documenteerde een aantal voorbeelden hiervan in Torday en Joyce 1910, p. 28, fig. 18; p. 29, fig. 19; p. 124, fig. 102.
7. Dibwe dia Mwembu, Cleys & De Palmenaer 2024.
8. Zie over de rijke symboliek van aambeelden in Luba- en Songye-sculpturen Dewey en Roberts 2019.
9. Met dank aan Olivier Pauwels van het Koninklijk Belgisch Instituut voor Natuurwetenschappen in Brussel voor de identificatie.
10. Ondanks doorgedreven DNA-onderzoek door Nathalie Smits van het BopCo-labo in het AfricaMuseum in Tervuren zijn de drie huiden op het moment van publicatie nog niet geïdentificeerd. Het onderzoek wordt bemoeilijkt door de verregaande staat van veroudering van de huiden. Zie Smits 2024.
11. Met dank aan Bea De Cupere van het Koninklijk Belgisch Instituut voor Natuurwetenschappen in Brussel voor de identificatie van de tanden (1 maart 2024).
12. Beelden van deze CT-scan waren te zien op de tentoonstelling '100 × Congo. Een eeuw Congolese kunst in Antwerpen' (MAS, Antwerpen, van 3 oktober 2020 tot 13 september 2021). Zie De Palmenaer & Nsaya 2020, p. 62. Onderzoek van vergelijkbare krachtbeelden heeft aangetoond dat dergelijke doorboringen courant waren en gebeurden met behulp van een hete metalen staaf. Zie bijvoorbeeld Hersak 2013.
13. Hersak 2013.
14. Zie bijvoorbeeld Baeke 2004 en Hersak 2013.
15. een volledige inventaris van dit archieffonds kan geraadpleegd worden via <https://www.arch.be/docs/invent/archives-africaines/AIMO-GG.pdf>.
16. Algemeen Rijksarchief Brussel (ARA), Fonds AIMO GG Affaires indigènes et main d'œuvre: AimoGG(1577)8964, Rapport van adjunct-districtscommissaris Maron, Loto, 10/12/1921; AimoGG(1636)9195, Nota van districtcommissaris Renard: "Tonga tonga" et "Inkunia", Lodja, 30/1/1921. ARA, Fonds Gouvernement-Generaal Justitie (GG JUST): GG JUST 5035, 'Rébellion Basongo Meno'.
17. Nkumba betekent in het KiSongye 'leeuw' en wordt ook gebruikt om een specifiek type Songye-krachtbeelden mee aan te duiden.
18. AimoGG(1632)9187: Brief van gouverneur Bureau aan de districtcommissaris, Bena Dibebe, 9 mei 1923.
19. Dank aan Charlotte Ringoet voor deze vondst.
20. ARA, Fonds Justitie (JUST): JUST 35, Brief van de vice-gouverneur-generaal E. Wangermée aan de staatssecretaris, Boma, 8 mei 1899, waarin het besluit van de gouverneur-generaal wordt geciteerd.
21. Dieudonné Kabuetele voerde onder leiding van de Congolese projectleider professor Donatien Dibwe dia Mwembu twee onderzoeksmissies uit in Indanga: van 26 januari tot 4 februari 2023 en in maart 2023. De resultaten van dit onderzoek werden gebundeld in drie niet-gepubliceerde rapporten: *Rapport d'enquête sur le Basongo Meno et le chef Nkolomonyi à Kole*, *Fiche d'enquête* en *Enquête complémentaire*, maart 2023.
22. Dieudonné Kabuetele, *Rapport d'enquête sur le Basongo Meno et le chef Nkolomonyi à Kole*, niet-gepubliceerd rapport, maart 2023.
23. Dibwe dia Mwembu, Cleys & De Palmenaer 2024.
24. Interview met Yakasongo Yakasongo Panda Madi, Indanga, maart 2023, in Dieudonné Kabuetele, *Enquête complémentaire*, niet-gepubliceerd rapport.
25. Interview met Osango Wembololowa Théophile, Yenga, 29 januari 2023, in Dieudonné Kabuetele, *Enquête complémentaire*, niet-gepubliceerd rapport.

De *nkishi* van chef Nkolomonyi: herkomstonderzoek in situ in de praktijk

Dieudonné Kabuetele Ejiba

In het kader van het herkomstonderzoek van het krachtbeeld van chef Nkolomonyi voerden wij op 26 februari 2023 een onderzoek uit in de provincie Sankuru, grondgebied Kole, bij de Indanga-groep. Daar richtten we ons tot personen van de Songo Meno-gemeenschap om met hen in dialoog te treden over de *nkishi* (krachtbeeld) van chef Nkolomonyi. Voor een goed verloop van het onderzoek maakten we gebruik van een vragenlijst. Die werd op een directe manier voorgelegd, dat betekent dat we de vragen in het Frans voorlezen aan elke persoon die we interviewden. Indien nodig vertaalden we in het Lingala of in het Tetela en intussen noteerden we de antwoorden.

Voor we in Kole aankwamen, hadden we met enkele mensen contact gehad, zodat we goed wisten welke weg we moesten volgen om via de Bena Tshiadi-groep de Indanga-groep van de Songo Meno te bereiken, waar Nkolomonyi aan het begin van de twintigste eeuw regeerde, als de derde chef van de Indanga-gemeenschap.

De getuigen

In Indanga staken we ons licht op bij de mensen van het dorp Yenga om de katholieke parochie te lokaliseren. We stelden onze opdracht voor aan de kapelaan en een dag later aan de parochiepastoor en we omschreven het doel van ons onderzoek.

Eerst bracht kapelaan Raphaël Mpoyi van de parochie Saint-Raphaël in Yenga de parochianen samen om met hen te praten over ons onderzoeksproject en het belang ervan. Na dit moment van sensibilisering kozen de kapelaan en ikzelf de mannen en vrouwen uit die we wilden interviewen. We moesten rekening houden met enkele selectiecriteria en kozen oudere en wijze personen, intellectuelen, parochiepastoors, notabelen en enkele jongeren, in ieder geval mensen die op de hoogte waren van de

Afb. 32

De auteur (rechts) en de oudste informant van de Indanga-groep tijdens een individueel interview, provincie Sankuru, grondgebied Kole, 26 februari 2023.



Afb. 33

Enkele leden van de focusgroep, onder wie notabelen, provincie Sankuru, grondgebied Kole, Indanga-groep, Songo Meno-gemeenschap, 26 februari 2023.

geschiedenis van hun groep, hun gemeenschap en hun chefs. We interviewden twintig mensen: de helft individueel, de andere helft als leden van de focusgroep die we hadden opgericht om betrouwbare gegevens te kunnen verzamelen (afb. 32 en 33).

Bij het begin van ons onderzoek overhandigden we een vragenlijst aan de informanten. De contacten gebeurden individueel, enkel de onderzoeker en de geïnterviewde persoon. De antwoorden werden systematisch genoteerd, sommige riepen andere vragen op die we uit nieuwsgierigheid stelden om zo nog meer informatie te verkrijgen.

De Songo Meno-gemeenschap woont samen met andere gemeenschappen binnen de Indanga-groep. Het gaat hier onder andere om Tetela en Nkutshu. Tijdens het onderzoek gebruikten we drie talen – Frans, Lingala of Tetela – afhankelijk van de taal die de geïnterviewde persoon beheerst. Voor de eerste twee talen waren er geen vertaalproblemen omdat wij beide talen spreken. Voor het Tetela faciliteerde de kapelaan van de parochie de vertaling naar het Frans en vice versa. Belangrijk om weten is dat hij lang in Kabinda heeft gewoond, in Songye-gebied, waar hij de rol van gids en tolk voor Tetela-sprekende informanten speelde. Gezien zijn opleidingsniveau, zijn Tetela afkomst en zijn ervaring twijfelden we geen moment aan de betrouwbaarheid van zijn vertaling. Ons onderzoek werd dus niet verstoord door een taalkundig probleem.

Tijdens onze contacten stelden we vast dat de oudere mensen goed op de hoogte waren van de politieke geschiedenis van hun Songo Meno-gemeenschap, hun verschillende chefs in het algemeen en chef Nkolomonyi in het bijzonder. Bovendien gaven ze een perfecte beschrijving van de *nkishi* van chef Nkolomonyi. Dat was niet zo voor de meeste jongeren, van wie de beschrijving enkele lacunes vertoonde, net zoals hun kennis van de geschiedenis van de Songo Meno of van de rol van de kerken met betrekking tot traditionele religies.

De aard van de individueel verzamelde antwoorden zette ons ertoe aan om de focusgroep samen te brengen en de gegevens die we vergaard hadden tijdens de individuele gesprekken zo met elkaar te vergelijken. Sommige daarvan leken ons weinig geloofwaardig als het ging over de oorsprong van de Songo Meno, het bewind van chef Nkolomonyi, de omstandigheden van zijn dood, de betrokkenheid van de kerken bij de verdwijning van de *mankishi* en andere cultuurvoorwerpen en de tussenkomst van de kolonisatoren en de missionarissen bij de export van die voorwerpen van het grondgebied Kole naar Europa in het algemeen en naar het museum van Antwerpen in het bijzonder, het verblijf van Nkolomonyi in Kabinda en ook zijn relaties met de andere gewoonterechtelijke chefs en de koloniale autoriteiten. Door de focusgroep konden we het agressieve element en de machtshonger herkennen die de afstammelingen van Nkolomonyi kenmerken, want de macht is ook vandaag nog erfelijk. Een van de deelnemers, Emile Belemo, een voormalig landbouwinstructeur en notabele van de Indanga-groep, heeft ons veel geleerd over de mondelinge geschiedenis van Nkolomonyi. Hij fungeerde ook als tolk en hielp kapelaan Raphaël Mpoyi om een goed begrip van onze gesprekken met de andere deelnemers te garanderen.

De reacties

De bevolking van Indanga reageerde op verschillende manieren op de foto van de *nkishi* van chef Nkolomonyi, die al heel lang verdwenen was. De mensen waren nieuwsgierig en verrast door onze aanwezigheid en al zeker toen we hun de foto lieten zien. De getuigen gaven heel precieze toelichtingen bij de foto (zie hoofdstuk 3).

De kwestie van de restitutie

De gemeenschap eiste de restitutie van de *nkishi* op basis van de rol die het beeld speelt in de gemeenschap. Ze vond onze aanwezigheid noodzakelijk en belangrijk omdat ze hierdoor het verleden van de Indanga-groep, van chef Nkolomonyi en van de functie van zijn *nkishi* in de gemeenschap van de Songo Meno kon herbeleven.

Toch was er ook een tegengestelde houding te bespeuren, met name bij diegenen die tot het christendom waren bekeerd en niet langer in die krachtbeelden geloofden. De gemeenschap sprak de wens uit dat het MAS twee projecten voor haar zou realiseren:

de financiering van een onderzoek om zo documentatie over de geschiedenis van chef Nkolomonyi ter beschikking te stellen van de Songo Meno, en de medewerking van het MAS aan de ontwikkeling van de gemeenschap, bijvoorbeeld via de bouw van sociale infrastructuur zoals scholen en dispensaria, milieusanering enz. Om die twee projecten te verwezenlijken zijn teamwerk, financiële middelen en lobbywerk bij de nationale en/of internationale instellingen noodzakelijk.

Aanbevelingen voor toekomstig onderzoek

Voor het verbeteren van de onderzoeken moeten de beschikbare tijd, de financiële middelen en de mensen die de activiteiten op het terrein goed kunnen uitvoeren geoptimaliseerd worden. De kwaliteit van de foto's moet ook verbeteren zodat er een grondigere analyse mogelijk is. Met het oog op de relevantie van het onderzoek zou de ideale tijdsduur voor het veldwerk dertig dagen zijn.

Voor een betere uitvoering van het veldonderzoek is het nuttig om steunpunten op te richten, waarbij opleidingsmomenten helpen om betrouwbare gegevens te verzamelen in lijn met het onderwerp van het onderzoek, en om het nodige communicatiemateriaal beschikbaar te stellen.

Er waren ook enkele obstakels, zoals de slechte berijdbaarheid van de sterk beschadigde weg tussen Kabinda en Indanga, het zwakke communicatienetwerk, de pesterijen van de politie en de talrijke versperringen, maar ook de kwalijke perceptie van het onderzoek door enkele achterdochtige personen voor wie de studie enkel een voorwendsel was waarachter een andere realiteit schuilging.

Uiteindelijk denken we dat we, onder supervisie van professor Donatien Dibwe dia Mwembu, de doelstellingen hebben gehaald: we hebben de oorsprong en de geschiedenis van de Songo Meno beter in kaart gebracht, we hebben de toelichting bij de *nkishi* van chef Nkolomonyi door de leden van de gemeenschap genoteerd en we hebben geprobeerd om de redenen voor zijn terdoodveroordeling vast te stellen (zie hoofdstuk 3). De resultaten van het mondelinge onderzoek als aanvulling op de archiefdocumenten hebben onze kennis over chef Nkolomonyi en zijn *nkishi* vergroot.

Hoofdstuk 4

Casestudy 2: twee staande antropomorfe smeedijzeren Kuba- beeldjes met wenkende handen

**Els De Palmenaer, Bram Cleys
& Donatien Dibwe dia Mwembu**

De twee zeldzame ijzeren beeldjes in deze casestudy (afb. 36 en 37) gaan terug tot de prekoloniale periode van het Kuba-koninkrijk. Volgens mondelinge Kuba-overleveringen werden ze samen met andere menselijke en dierlijke figuren vervaardigd door Myeel, een zeventiende-eeuwse smid. Vanaf 1920 maakten ze deel uit van de Congolese verzameling van het Antwerpse Museum Vleeshuis (zie ook hoofdstuk 1). Voorafgaand aan de resultaten van het herkomstonderzoek schetsen we de geschiedenis van het Kuba-koninkrijk en de samenstelling van de Kuba-verzameling beheerd door het MAS, waarbij we ook stilstaan bij de ambiguïteit van schenkingen door Kuba-koningen aan buitenstaanders.

Het Kuba-koninkrijk

Het multi-etnische en meertalige Kuba-koninkrijk was gelegen in het stroomgebied van de Kasaï, de Sankuru en de Luluwa in de huidige Congolese provincie Kasaï. Het koninkrijk ontstond in de zeventiende eeuw. Na zijn overwinning in een strijd met rivaliserende hoofdiën voegde Shyáám áMbúl aNgoong van de Bushoong-hoofdië rond 1630 diverse volken samen tot één rijk, het Kuba-koninkrijk, waarvan hij de koning (*nyim*, mv. *banyim*) werd en dat een welvarende toekomst tegemoetging. Hij staat bekend als een legendarische koning die grote vernieuwingen introduceerde op het vlak van kunsten en ambachten. Eeuwenlang bleven Bushoong-heersers aan het hoofd van het Kuba-rijk, dat uit een federatie van ruim twintig cultureel verwante volken bestond die relatief autonome hoofdiën vormden. Deze verschillende gemeenschappen erkenden het gezag van de *nyim*, die regeerde vanuit zijn residentie in de centraal gelegen hoofdstad Mushenge, bijgestaan door een kroonraad, talrijke notabelen en gezagsdragers.¹

Halverwege de achttiende eeuw bereikte het rijk zijn grootste omvang.² In 1880 besloeg het een gebied van bijna twee derde van de grootte van België, en telde de bevolking tussen de 120.000 en 160.000 inwoners. Lange tijd konden Kuba-volken buitenstaanders op een afstand van hun gebied houden, maar de externe druk werd vanaf 1890 steeds groter. Militairen van de Onafhankelijke Congostaat vielen binnen, plunderden en voerden razzia's uit in de hoofdstad. Ziektes geïntroduceerd door de Europeanen en uitbuiting op de talrijke in Kasaï gevestigde rubberplantages eisten een hoge menselijke tol. Tegen 1900 was het volledige rijk veroverd en het aantal inwoners gedaald tot minder dan 100.000. Na de onderdrukking van Kuba-revoltes in 1904–05 kwam het koninkrijk als een

Afb. 34

Kortzwaard (*ikul*), Kuba, voor 1920, messing, ijzer, zink en hout, 36,7 × 7,8 × 5 cm. MAS, Antwerpen, inv. AE.0317, aankoop Henri Pareyn, 1920.



bestuurlijke eenheid in 1908 definitief onder het koloniale bewind van Belgisch-Congo.³

De hoogstaande artistieke verfijning van de Kuba-hofkunst en de verscheidenheid aan gebruiksvoorwerpen wekten al vroeg bewondering bij de westerlingen, met als gevolg dat er vanaf het begin van de twintigste eeuw op grote schaal duizenden objecten naar Europa en Amerika verscheept werden. Een van de bekendste verzamelingen was die van de Hongaar Emil Torday, die van 1907 tot 1909 in Kasai op expeditie ging in opdracht van het British Museum. Kuba-kunstwerken en -gebruiksvoorwerpen zijn vandaag nog steeds erg goed vertegenwoordigd in westerse musea en privéverzamelingen. Bovendien blijven ze in de kunsthandel van Congolese cultuurvoorwerpen erg gezocht.

De Kuba-collectie van het MAS

Binnen de Congolese verzameling van het MAS zijn Kuba-cultuurvoorwerpen het best vertegenwoordigd, met zo'n 481 objecten, wat neerkomt op 20,7 procent (zie ook hoofdstuk 2). Ruim de helft van die objecten moet in het begin van de twintigste eeuw naar de Scheldestad zijn verscheept, waar ze terecht kwamen in de collectie van de vroege verzamelaar en handelaar Henri Pareyn (1869–1928). Die verkocht ze in 1920 aan het Antwerpse Museum Vleeshuis.

Het talrijkst binnen de Kuba-collectie van het MAS zijn de ceremoniële voorwerpen die de macht, het prestige en de status van het Kuba-hof en zijn notabelen uitstralen. Daartoe behoren onder meer pronkzwaarden (*ikul*; afb. 34) met houten heft versierd met geïncrusteerde zinken en koperen plaatjes,⁴ houten figuratieve palmwijnbekers, drinkhoorns en pijpen, gordels bezet met kaurischelpen en hoeden in geweven raffia. Het MAS bewaart verder heel wat *velours du Kasai* of raffiafluwelen, die door mannen werden geweven en door vrouwen zijn afgewerkt met borduurwerk en/of diverse applicatietechnieken. Ook de drie belangrijkste koninklijke maskertypes – *bwoom*, *ngady a mwaash* en *mwosh a mbwoy* – zijn vertegenwoordigd.⁵ Verder telt de verzameling heel wat gebruiksvoorwerpen, zoals scheermesjes, haarkammen en versierde cosmeticadozen. Beperkter in aantal zijn de rituele voorwerpen, waaronder houten wrijfakels (*itombwa*) bestemd voor divinatiepraktijken, en prestigieuze traditionele grafgiften (*mboongitwool*, ook bekend als *bongotol*). Die laatste waren

Afb. 35

Museumfiche uit 1941-47 van de Kuba-beeldjes (inv. AE.0773).
MAS-Archief, Antwerpen.

Nr. : A.L. 773	Voorwerp : <u>Metaalplastiek</u>	gewicht : <u>+ 840 gram</u> L. : cm B. : 10,5 cm H. : 19,5 cm D. : cm
STAD ANTWERPEN OUDHEIDKUNDIGE MUSEA Ethnografisch Museum Herkomst : Afrika Geslacht : Centraal Streek : Congo (Kinshasa) Stam : BUSHONGO Lokaliteit : Datering : ± 1515 Auteur : Refer. :	Beschrijving : Smeedijzeren statuet, met sporen van rood tukula-poeder. Driehoekig gelaat met smalle neus, kleine mond, lagervipige ogen, grote ver naar achter staande oren, haartooi met scherpe horizontale rand achteraan, bovenaan eindigend in een doorboord topje. Plat lichaam op rechte benen met kleine platte voeten (tussen de benen een restant van een ijzeren pin). Getorseerd touwvormig ornament over linkerschouder. Lange armen; linker arm naar boven geplooid, met grote platte hand met omgeploide vingers; rechter arm schuin rechts vooruitgestoken, met vertikaal-platte hand, waaraan 3 horizontaal-gebogen vingers (overige vingers afgebroken). Van Tine Wisemann 1991: profiel toont grote overeenkomst met goudsoortetijlen van het Kuba-gebied. A.G. Elserhout : Afrikaanse kunst, plt. 2: (AF/C.224)	
Doe. naam ☐ Foto ☒ Neg. ☒ Doe. Nr. ☒ Disp. ☒ Tekstong. ☒ Drukpl. ☒	Verwijzingen : ofr. AE.774 Diatheet : dia AE.1217+ 255B (met 774), 256(detail) Kunst von Schwarz-Afrika (AF/S.334) blz. 304, V.8. Literatuur : - Torday & Joyce: Notes ethnographiques sur ... Les Bushongo: blz.25, no.86 (ofr. ook blz.37); blz. 195,3e par. - F.M.Olbrecht : Plastiek van Kongo, pl.210 - Torday: Note... Int Man, XXIV, 1924, par.13.	
Verwerving : Aankoop PAREYN Datum : 13 april 1920 Paraaf :	Toestand : Behandeling :	

gemaakt van een pasta van *tukula* (gemalen roodhoutpoeder van de *Pterocarpus* vermengd met palmolie) en hadden een belangrijke funeraire functie.⁶ Het meest uniek en dé blikvangers uit de Kuba-verzameling afkomstig van Henri Pareyn zijn ongetwijfeld de twee hier besproken smeedijzeren Kuba-beeldjes, waarop diepgaander herkomstonderzoek is uitgevoerd.

Objectgegevens

- > Twee staande smeedijzeren Kuba-beeldjes met wenkende handen
- > Bewaarplaats: MAS, Antwerpen, inv. AE.0773 en AE.0774
- > Materiaal: gesmeed ijzer met sporen van roodhoutpoeder van de *Pterocarpus*
- > Afmetingen: 19,5 × 10,5 × 8 cm (inv. AE.0773) en 18,7 × 6,4 × 6,5 cm (inv. AE.0774)
- > Gewicht: 810 g (inv. AE.0773) en 510 g (inv. AE.0774)

Volgens metaaldeskundigen zijn de beeldjes gesmeed met een complexe techniek, waarbij gebruikgemaakt werd van een ijzeren hamer en een aambeeld. Voor het uitgloeien van het ijzer waren zeer hoge temperaturen vereist, variërend van 1200 tot 1250 graden Celsius. De benen en lange armen zijn afzonderlijk vastgesmeed aan de romp, en de vingers aan de grote wenkende handen. Op de linkerschouder van het exemplaar met inventarisnummer AE.0773 is een getorste metalen draad gehecht, die eindigt tussen elleboog en romp. Het oppervlak van de beide beeldjes vertoont duidelijke sporen van roodhoutpoeder of *tukula*.⁷ De schedel van elk van de hoofdjes steekt aan de zijkanten lichtjes uit en vertoont een driehoekige uitsparing ter hoogte van de slapen, verwijzend naar Kuba-haardrachten en -hoofdtoeien. De hoofdtooi van elk beeldje is bovenaan



Afb. 36 en 37

Twee staande menselijke Kuba-beeldjes met wenkende handen op een houten sokkel, 17e eeuw (?), gesmeed ijzer met sporen van roodhoutpoeder van de *Pterocarpus*, 18,7 × 6,4 × 6,5 cm (links) en 19,5 × 10,5 × 8 cm (rechts). MAS, Antwerpen, inv. AE.0774 (links) en AE.0773 (rechts), aankoop Henri Pareyn, 1920.

doorboord. De wenkbrauwbogen en ovale oogranden en mond zijn in licht reliëf weergegeven. Van het kleinste exemplaar (afb. 36) ontbreken enkele vingers van de rechterhand. De romp loopt onderaan uit op een balkvormig steuntje dat bij het grotere exemplaar grotendeels is afgebroken en bij het kleinere een centimeter langer is dan de benen.

Geschreven bronnen

Emil Torday

De hogervermelde Hongaar Emil Torday (1875–1931) werkte in 1905–06 voor de Compagnie du Kasaï. Dit koloniale bedrijf exploiteerde en verhandelde grondstoffen als rubber en ivoor en had een kwalijke reputatie bij de lokale bevolking. Agenten in dienst van het winstgevende bedrijf waren betrokken bij de uitvoer van talrijke Kuba-voorwerpen.⁸ Terwijl Torday nauwe banden bleef onderhouden met het bedrijf, ging hij van 1907 tot 1909 in opdracht van het British Museum op expeditie en kwam hij in contact met koning Kwete Peshanga Kena, ook bekend als koning Kot áPe, geboren rond 1873 (afb. 38).⁹ Die volgde twee kort na elkaar overleden



Afb. 38

Norman Hardy, *Kuba-koning Kwete Peshanga Kena, alias Kot áPe, in ceremoniële klederdracht*, tekening in Torday & Joyce 1910, pl. II.

koningen op en regeerde van 1902 tot 1916. Gebruikmakend van de politieke crisis waarin het Kuba-koninkrijk verkeerde, slaagde Torday erin om duizenden cultuurvoorwerpen te bemachtigen en ze naar Europa te verscheppen.¹⁰

De oudst bekende Europese bron die de Kuba-beeldjes van het MAS vermeldt, is *Notes ethnographiques sur les peuples communément appelés Bakuba, ainsi que sur les peuplades apparentées. Les Bushongo* uit 1910, samengesteld door Torday met de medewerking van Thomas Athol Joyce (1878–1942), conservator in het British Museum. Het boek bevat relevante mondelinge getuigenissen over de Kuba-beeldjes. Die dateren de beeldjes rond 1515 en prijzen de hoge perfectiegraad van de Kuba-smeedkunst en in het bijzonder van de maker van de beeldjes, de smid Miele of Myeel.¹¹ Ze onthullen ook iets over hoe de beeldjes uit het Kuba-hof verdwenen. In een historisch overzicht van de Kuba-chefs schrijven de auteurs het volgende:

‘N° 86. MIELE. – Deze chef was een beroemde smid en onder zijn heerschappij bereikte de kunst van het bewerken van ijzer een zeer hoge graad van perfectie. Er wordt gezegd dat er menselijke en dierlijke figuren in ijzer werden gesmeed, waarvan sommige wel 18 duim lang waren. We hebben er geen enkele kunnen vinden; de laatste exemplaren, volgens bepaalde bronnen de laatste tien, werden door de huidige chef aan een officier gegeven.’¹²

Afb. 39

Hoofdtooi (*laket*) van een Kuba-notabele, voor 1920, gevlochten vezels (de metalen pin met een belletje ontbreekt), raffia, 12,5 × diam. 17 cm. MAS, Antwerpen, inv. AE.0765, schenking Louis Franck, 1920.



Afb. 40

Mbakam Kwete Sham Degré, huidige Tshik'Il (hoogstaande Kuba-notabele) en raadgever van de Kuba-koning, met een *laket*. Hij is een van de informanten die door Philippe Mikobi Pongo in 2023 in Mweka werd geïnterviewd.



In 1924 was Torday in Antwerpen, waar hij de beeldjes herkende. Hij schreef daarover dat ze door de toenmalige chef [Kot áPe] waren geschonken aan een Belgische koloniale officier: 'In het Antwerpse Museum Vleeshuis vond ik interessante beeldjes. Ze bereikten het museum met een collectie objecten uit Congo en zijn waarschijnlijk de – of twee van de – figuren die volgens de chef gegeven zijn aan een Belgische officier.'¹³

De studie van andere geschreven bronnen en van mondelinge getuigenissen verzameld in Congo in 2023 geeft aan dat Torday als vroege bron met omzichtigheid moet worden gelezen met betrekking tot de datering van de beeldjes en de identificatie van een Kuba-koning als vervaardiger. Zo weerlegt Kuba-specialist Jan Vansina Torday's datering van de beeldjes en situeert hij Myeel in de zeventiende eeuw.¹⁴ Hoewel het Kuba-rijk toen een bloei kende, zag Vansina hierin geen direct bewijs dat Myeel de beeldjes zelf maakte.¹⁵ Wel bepaalde de kunst van het smeden de macht van de Bushoong-heersers en waren alle mannen van een koninklijke lijn er in zekere mate in opgeleid. Ten minste één koning – Mbop Pelyeeng of Mbope Pelenge I, – die aan het einde van de achttiende eeuw regeerde, zou smid zijn geweest.¹⁶ Volgens historicus Matthieu Bope was Myeel een *bweemy* (prins-troonopvolger) van koning Moy Mope uit de zeventiende eeuw. Hij zou niet alleen ijzeren beeldjes vervaardigd hebben, maar bedacht ook de *ndwoong laket*, een speld die nog steeds gebruikt wordt om een Kuba-hoofddekse (*laket*) vast te hechten aan het haar (afb. 39 en 40).¹⁷ De nauwe relatie tussen smeedkunsten en het koningschap

Afb. 41

Beeld van een hond door een Kuba/Bushoong-kunstenaar, late 17e eeuw (?), ijzer, lengte 44,8 cm.

The Donald & Adele Hall Collection of African Art, Kansas, 2015, inv. HC.10.02, voormalige verzamelingen pater Théo Verwilghen, Brussel, via een lid van de koninklijke Bushoong-familie, 1956; Galerie Bernard Dulon, Parijs, jaren 1960 (?); Marc Leo Felix, Brussel, 2010.

**Afb. 42**

De twee smeedijzeren Kuba-beeldjes, met in het midden een Songye-beeldje, illustraties in Olbrechts & Maesen 1946, XLI, pl. 210–212.



bestond overigens ook elders in Midden-Afrika. Voor het smeden en smelten van ijzererts is immers water, vuur, aarde en wind nodig, de vier elementen. Ijzererts werd dus op een ‘magische’ manier gesmolten en ongevormd tot onmisbare werktuigen en kunstvoorwerpen.

Frans Olbrechts

Zoals eerder vermeld zijn er wereldwijd amper drie smeedijzeren Kuba-sculpturen bekend: de twee uit het MAS en een beeldje van een hond in een Amerikaanse collectie (afb. 41). Die zeldzaamheid benadrukt de Belgische onderzoeker Frans Olbrechts (1899–1958) in de catalogi bij de tentoonstellingen *Kongo-Kunst* (1937) en *Plastiek van Kongo* (1946). Voor de eerste tentoonstelling selecteerde hij niet minder dan 1500 Congolese cultuurvoorwerpen, waaronder de twee Kuba-beeldjes. In de catalogus brengt hij ze samen met andere objecten uit de Kasaï onder in het Kuba-stijlgebied en uit hij zijn grote bewondering voor het ‘merkwaardige Songye- en Kuba-kunstsmeedwerk’ (afb. 42). Over de twee Kuba-beeldjes schrijft hij dat er ‘nergens, in geene enkele museum, in geen enkele verzameling, nog andere specimens voorhanden zijn. De Hongaarse etnoloog Torday, schrijft ze toe aan Bakuba-koning [sic] die het bedrijf van smid als tijdverdrijf uitoefende, en die zou geleefd hebben in de zestiende eeuw’.¹⁸ Ondertussen weten we dat Torday het bij het verkeerde eind had.



Afb. 43
Kaart van de Democratische
Republiek Congo, met de
ligging van Mushenge

Adriaen Claerhout

De eerste Belgische kunsthistoricus die diepgaander onderzoek verrichtte naar de herkomst en de sociale en culturele betekenis van de beeldjes is Adriaen Claerhout (1926–2000). Als adjunct-conservator van het Etnografisch Museum van Antwerpen lanceerde hij ruim veertig jaar na de aankoop bij Henri Pareyn (zie hoofdstuk 1) in *Current Anthropology*, een academisch tijdschrift uitgegeven door de University of Chicago Press, een oproep. Hij wilde weten of andere musea vergelijkbare menselijke en dierlijke beeldjes uit smeedijzer in hun collecties bewaarden. Alle informatie was welkom, maar een jaar later bleek de enquête niets te hebben opgeleverd.¹⁹ Later bundelde Claerhout de toen beschikbare gegevens in het *Bulletin van de Vrienden van het Etnografisch Museum* (1975) en het vaktijdschrift *African Arts* (1976).²⁰ Daarbij maakte hij ook gebruik van zijn briefwisseling met Jan Vansina.²¹ In die bijdragen situeert Claerhout de beeldjes in de zeventiende eeuw en volgt hij niet langer Torday's datering van omstreeks 1515. Opvallend is dat noch Claerhout, noch Vansina melding maken van de naam van de schenker, Kuba-koning Kot áPe.

Mondelinge getuigenissen

Over voorstelling, maker en betekenis

Aansluitend op de studie van de geschreven bronnen en om beter te doorgronden hoe de opmerkelijke beeldjes uit het Kuba-rijk verdwenen, verzamelde onderzoeker Philippe Mikobi Pongo, verbonden aan het nationaal museum van Lubumbashi, mondelinge getuigenissen in de Kuba-hoofdstad Mushenge, in het territorium Mweka (provincie Kasai, afb. 43). Hij interviewde mannen en vrouwen, onder wie leden van de koninklijke familie, notabelen, gewoonterechtelijke chefs, kunstenaars en metaalbewerkers. De resultaten van Mikobi's veldwerk zijn hieronder in grote lijnen samengevat.²²

Uit de gesprekken bleek dat geen enkele informant – zelfs niet de leden van de koninklijke familie – de beeldjes echt kende, er foto's van had gezien of wist dat ze vandaag in het MAS worden bewaard. Diepgaande kennis over de beeldjes hadden de ondervraagden niet en ze spraken er vaak in algemene bewoordingen over. De reden daarvoor was vermoedelijk dat het om een ver verleden ging. Velen waren er ook van overtuigd dat de beeldjes al lang geleden naar andere streken waren meegenomen.

Op de vraag of de beeldjes daadwerkelijk als authentieke Kuba-kunstwerken konden worden beschouwd, was het antwoord unaniem bevestigend. Die identificatie berustte op morfologische kenmerken die specifiek zijn voor Kuba-kunst: de zorgvuldige uitwerking van de hoofdjes en in het bijzonder de kenmerkende driehoekige uitsparing in de kapsels ter hoogte van de slapen. Zelfs de eerder atypische kenmerken, zoals de opvallend grote handen, beschouwden de getuigen als een uiting van de persoonlijke creativiteit van de Kuba-kunstenaar die ze maakte. Over de maker van de beeldjes wisten de meesten amper iets. Ze zijn immers in een te ver verleden vervaardigd, waardoor de naam in het collectieve geheugen van de Kuba-gemeenschap verloren ging. Dat heeft ook te maken met het feit dat sommige regalia uniek waren en speciaal voor de koning vervaardigd, en dat ze een specifieke rol vervulden binnen het koninklijke hof, waardoor slechts enkele ingewijden ze kenden en niet de hele gemeenschap.

Wel waren velen bekend met de naam Myeel. Zowel leden van de koninklijke familie als notabelen en metaalbewerkers weten vandaag, vooral dankzij lange orale overlevering, nog steeds wie hij is. Ze herinneren hem als een groot kunstenaar en 'smid-koning', die zijn kennis aan zijn nakomelingen doorgaf en voor hedendaagse smeden nog steeds een inspiratiebron is. Die laatsten noemen hem '*nyim batudy*' of '*nyim biin*', wat zoveel betekent als 'koning van de smeden'. De koningstitel onder meer door Torday toegekend aan Myeel, dient dus eerder metaforisch te worden opgevat.

Verder wezen de informanten op de nauwe band tussen Myeel en de legendarische koning Shyáám áMbúl aNgoong, die rond 1630 regeerde. Volgens de koninklijke afstammingslijn was Myeel een *bweemy* (troonopvolger) van koning Mboong áLeeng, zelf vanaf omstreeks 1640 de opvolger van Shyáám áMbúl aNgoong.²³ Myeel was kennelijk de tweede troonopvolger, maar is nooit zelf aan de macht

gekomen. Door zijn hechte vriendschap met Shyáám áMbúl aNgoong was hij nauw verbonden met het hof en kon hij er als kunstenaar prestigeobjecten in ijzer vervaardigden.

Hoewel veel door Myeel vervaardigde objecten mogelijk verloren gingen, zijn ze bewaard gebleven in het collectieve geheugen. De bekendste daarvan zijn ijzeren regalia uit Shyááms regeringsperiode, zoals een ijzeren prauw (*ntek*) en een peddel. Het meest sacrale prestigeobject – een metalen aambeeld dat teruggaat tot de oorsprong van de macht van de Bushoong-dynastie en eveneens aan Myeel wordt toegeschreven – bevindt zich volgens de informanten al geruime tijd niet meer binnen de gemeenschap. Het kwam in 1970 immers terecht in het Institut des Musées nationaux du Zaïre (IMNZ), vandaag IMNC.²⁴ Een voorwerp dat vandaag nog wel deel uitmaakt van de gemeenschap, is een ijzeren kalebas versierd met kaurischelpen, die door Shyáám áMbúl werd geïntroduceerd voor het vervoer van palmwijn.

Deze regalia uit ijzer, bij de Kuba symbool van kracht en macht, zouden met hun bemiddelende en divinatorische kracht de *nyim* in staat stellen om contact te maken met de wereld van de geesten. Ze zouden het koninkrijk behoeden voor rampspoed, demonen en slechte geesten verdrijven, de koninklijke familie beschermen tegen ziektes en de vruchtbaarheid van de koning bevorderen. Het roodhoutpoeder (*tukula* of *twool*) aangebracht op het oppervlak van de beeldjes is voor de Kuba een vitale kleurstof en een vehikel om deze levenskrachten doeltreffend over te brengen.

Sommige getuigen interpreteerden de beeldjes ten onrechte als een mannelijk en een vrouwelijk exemplaar op basis van het uitsteeksel onder de romp. De intacte, langere steun van object AE.0774 (afb. 36) zou het mannelijk geslachtsdeel voorstellen, het kortere, maar afgebroken van object AE.0773 (afb. 37) het vrouwelijke. Volgens sommige geschreven bronnen dienden deze steunen mogelijk om de beeldjes ergens in vast te zetten, bijvoorbeeld in een miniatuurprauw of bovenaan op een staf, of wezen de geboorde openingen op de kruin op het gebruik als hanger en droegen de koning of bepaalde gezanten van het Kuba-hof ze als sieraad.²⁵ De betekenis van de opvallend grote, wenkende handen – een atypisch kenmerk voor de Kuba-kunst – blijft voor de getuigen een mysterie. Betreft het een ritueel gebaar met een onbekende iconografische betekenis, of is het mogelijk dat de beeldjes ooit een voorwerp vasthielden dat inmiddels is verdwenen?

Over koninklijke schenkingen

Zoals eerder vermeld werden de beeldjes volgens Emil Torday door Kot áPe (afb. 38) geschonken aan een vooralsnog onbekende Belgische officier.²⁶ Omdat Kot áPe regeerde vanaf 1902 en Torday aan het Kuba-hof verbleef in 1908, kunnen we ervan uitgaan dat ze uit de schatkamer zijn verdwenen tussen 1902 en 1908. Voor sommige van onze informanten is het echter ondenkbaar dat een *nyim* persoonlijke rituele objecten als deze smeedijzeren beeldjes die tot de eeuwenoude hofkunst behoren, zou hebben weggeschonken of verkocht aan een buitenstaander. Waarom zou een koning zich ontdoen van prestigeobjecten die hem en zijn rijk net moesten beschermen en zijn vruchtbaarheid verhogen? Anderzijds is het kennelijk zo dat er in het verleden wel degelijk geschenken met buitenstaanders zijn uitgewisseld.²⁷

Om die paradox te begrijpen is het interessant om de historische context te schetsen van andere schenkingen door Kot áPe aan buitenstaanders. Tot de duizenden objecten die Torday onrechtmatig in zijn bezit kreeg, hoorden ook drie koningsbeelden (*ndop*), die de belichaming vormden van de legitimiteit van de koninklijke macht. Hij wist in 1908 *nyim* Kot áPe ervan te overtuigen dat ze beter beschermd en veiliger zouden zijn in het British Museum indien de hoofdstad Mushenge opnieuw overvallen of verwoest zou worden.²⁸ Kort erna ontmoette Kot áPe de Belgische minister van Koloniën, Jules Renkin, die toen een inspectiereis maakte door Congo. Hij schonk hem 'uit vriendschap' ook een *ndop* om op die manier zijn alliantie met de koloniale machthebbers te versterken en hun bescherming te genieten.²⁹

Dit tegenstrijdige genereuze gebaar van de *nyim* is enkel te begrijpen tegen de achtergrond van de ongelijke machtsverhoudingen, de gewelddadige razzia's en de slachtpartijen die plaatsvonden als onderdeel van de koloniale veroveringspolitiek, die erop gericht was het oude Kuba-koninkrijk te onderwerpen. Vansina voegt hieraan toe: 'Aangezien de geschenken die tijdens de koloniale periode werden gegeven een commerciële waarde hadden, konden ze worden geïnterpreteerd als steekpenningen. We moeten echter ook rekening houden met de Kuba-cultuur van geschenken en tegengeschenken, waarbij het tegengeschenk luxueuzer moet zijn dan het geschenk om de superioriteit van de koning aan te tonen en waarbij geschenken helpen om patronaatsrelaties tot stand te brengen.'³⁰

Over de smeedkunst

Aan hedendaagse smeden werden specifieke vragen gesteld over het gebruikte ijzer. Onderzoeker Philippe Mikobi Pongo verkende in die context enkele oude ijzerertssites³¹ op 15 kilometer van de hoofdstad Mushenge. Uit zijn onderzoek blijkt dat er vroeger talrijke plekken voor ijzerontginning bestonden. In het bijzonder de Ibwoon-clan, die nabij het Ngwoong-volk woonde, was in het verleden zeer bedrijvig in het exploiteren van ijzererts langs het Bikash-meer en de Kump Ildiip-rivier. Men omschreef ze daarom als '*bashi ibwoon labol aten Ngwoong kiengl*', of 'de ijzerclan die stroomopwaarts van het Ngwoong-volk leeft waar metaal wordt verwerkt'. Myeel zou in deze regio ijzererts hebben uitgebaat. Vandaag zijn die sites volledig uitgeput, en er zijn dus ook geen ijzersmelterijen meer. De huidige metaalbewerkers, erfgenamen van de gerenommeerde smid *nyim batudy*, recupereren ijzer uit het schroot van allerlei metalen voorwerpen, dat ze vervolgens omvormen tot andere werktuigen zoals hakken, machetes en beugels.

De teruggave: standpunten

Onderzoeker Philippe Mikobi Pongo wierp tijdens de gesprekken de vraag op met betrekking tot een mogelijke terugkeer van de beeldjes naar Mushenge. Zouden ze vandaag nog van betekenis zijn en nut hebben indien de huidige eigenaar zou beslissen om ze terug te geven? Zou de Kuba-gemeenschap het aanbod aanvaarden of afwijzen? De meningen hierover lopen uiteen.

Vrouwelijke informanten wilden hieromtrent geen positie innemen, omdat kennelijk enkel mannen kunnen vertellen welke specifieke rol de mystieke beeldjes hebben gespeeld. Diegenen die de beeldjes opnieuw wilden verwelkomen in de Kuba-gemeenschap wezen er uitdrukkelijk op dat ze de functie ervan niet kenden en vroegen zich af op welke manier de beeldjes een nieuwe rol zouden kunnen spelen in het belang van de hele gemeenschap. Tegenstanders van de teruggave meenden dat er geen veilige bewaarplaats bestond en waren eerder terughoudend omdat de exacte functie ervan niet langer bekend is. Waarom zouden ze de beeldjes terugnemen als ze niet meer weten hoe ze in te zetten?

Uit die actuele standpunten blijkt de grote waarde die nog steeds wordt gehecht aan de spirituele en verbindende rol van sacrale en prestigieuze Kuba-cultuurvoorwerpen die in een ver verleden uit de gemeenschap zijn ontvreemd.

Informant Kwete Patshiele formuleerde het als volgt: ‘Als we de beeldjes opnieuw zouden opnemen in onze gemeenschap, dan moeten we toch de betekenis ervan kennen? Ik denk dat er veel zaken geëvolueerd zijn, en dus ook de redenen waarom ze gemaakt zijn. Ik zie niet hoe we ze vandaag in onze gemeenschap op dezelfde manier als vroeger zouden kunnen inzetten. Ze zullen dus anders moeten worden gebruikt’.³²

Conclusie

De herkomstgeschiedenis van de twee smeedijzeren figuurtjes die vandaag in het MAS bewaard worden, kon op basis van geschreven en mondelinge bronnen gedeeltelijk worden gereconstrueerd. In 1920 verkocht handelaar Henry Pareyn ze zonder herkomstgegevens aan het Antwerpse Museum Vleeshuis. Ze zouden van de hand zijn van Myeel, een zeventiende-eeuwse Kuba-smid en *bweemy* en kunnen op basis daarvan tot de oudste bewaarde metalen figuratieve beelden uit Centraal-Afrika worden gerekend. Hoewel er geen opheldering is gekomen over hun precieze functie, kan op basis van de beschikbare kennis bevestigd worden dat ze deel uitmaakten van de schatkamer van het Kuba-hof.

Indien de informatie van verzamelaar en onderzoeker Emil Torday – de oudste geschreven bron over de beeldjes – waarheidsgetrouw is, verdwenen ze tussen 1902 en 1908 uit het hof. Hij stelt immers dat ze al voor zijn aankomst door de toenmalige *nyim* Kot áPé zouden geschonken zijn aan een niet bij naam genoemde Belgische koloniale officier. Voor de vandaag geïnterviewde getuigen waren de beeldjes onbekend, waardoor er ook geen verdere verduidelijking is over hoe ze destijds verdwenen zijn. Dat ze geen deel meer uitmaken van het collectieve geheugen kan verklaard worden door de lange tijdsspanne sinds hun ontvreemding (meer dan een eeuw), maar ook als gevolg van de sacrale eigenschappen van regalia, die voorbehouden waren aan Kuba-koningen en -ingewijden. Zijn de beeldjes daadwerkelijk door de Kuba-koning Kot áPe geschonken aan een koloniale gezaghebber, dan kunnen ze in verband gebracht worden met andere gedocumenteerde geschenken van waardevolle voorwerpen uit de hofkunst. Het uitwisselen van giften was voor Kuba-koningen in de twintigste eeuw een veel voorkomende, met wisselend succes toegepaste strategie om het overleven van het koninkrijk en zijn (relatieve) autonomie in een snel veranderende politieke context veilig te stellen. Tegelijk bestaat de

mogelijkheid dat ze niet zijn weggeschonken maar geroofd. In elk geval dient hun verdwijning uit het Kuba-koninkrijk geplaast te worden tegen de achtergrond van de ongelijke machtsverhoudingen, de druk en het koloniale geweld waarmee het Kuba-koninkrijk aan het begin van de twintigste eeuw geconfronteerd werd. Bijkomend onderzoek naar de identiteit van de betrokken Belgische officier die destijds in Kasaï werkzaam was, is noodzakelijk om de precieze context van deze twijfelachtige schenking van de Kuba-koning te achterhalen.

Het gecombineerde onderzoek van geschreven en mondelinge bronnen bracht tegelijk nieuwe informatie naar boven. Op basis van oude overleveringen binnen de Kuba-gemeenschap blijkt dat de legendarische smid Myeel tot op vandaag een inspiratiebron is en dat hij wordt beschouwd als een *nyim batudy* of koning van de smeden. Verder werd duidelijk dat er rondom de hoofdstad vandaag geen ijzerwinningsgebieden meer bestaan. Ook al kon niet worden opgehelderd wie of wat de beeldjes voorstellen, en wat de betekenis is van hun gebaren en hun grote handen, ze waren met zekerheid voorbehouden aan Kuba-koningen.

Met dank aan

Onderzoeker Philippe Mikobi Pongo, verbonden aan het Musée national de Lubumbashi, en alle Kuba-inwoners van Mushenge, onder wie leden van de koninklijke familie, notabelen, gezagsdragers, smeden en kunstenaars: Kyeen a Mbweky, Simon Mbope, Véronique Bulapey, Bushabu Kwete, Sylvestre Mbope Kien, Mbakam Kwete Sham Degré, Kwete Kwete Mbweky, Pwoong a Mbo Mabintshi, Gaspard Mpobey Kum, Mikobi Cwaal, Ngolo Kwete, Mingashanga Jonas, Mbokashanga Kwete, Ernestine Mbulaminga, Mbulambo Kumba, Agnes Pelenge, Mbope Patshiele, Angélique Mbawota, Bulape Tshibula, Carol Mbakam, Kweten Kwete, Mabintshi Mwal Luop, Ngolo Minga Bashabu, Mingashanga Tuta, Tathy Bope, Simon Kwetul, Jean-Paul Lwop La Mbo, Kweten Aloss, Kwete Patshiele.

1. Vansina 1992, pp. 79–80; Etambala 2020, pp. 26–27.
2. LaGamma 2011, pp. 156, 164; Vansina 1992, pp. 79–80.
3. Vansina 1992, pp. 80–84; Vansina 2010; Bope 2020, pp. 213–214; Etambala 2020, pp. 26, 28, 37, 62, 131.
4. De kleine zinken plaatjes werden gerecupereerd uit geïmporteerde Europese kisten, de koperen lamellen uit patroonhulzen van jachtgeweren. Zie Etambala 2020, p. 97.
5. Voor afbeeldingen van deze Kuba-maskers en andere voorwerpen, zie Bope 2020, pp. 224–227.
6. Zie Corbey 2024.
7. Claerhout 1975.
8. Het AfricaMuseum in Tervuren bewaart een honderdtal Congolese objecten die in 1913 door de Compagnie du Kasai werden geschonken, waaronder een *ndop* of Kuba-koningsbeeld (EO.0.0.15256).
9. Torday & Joyce 1910, pl. II.
10. Etambala 2020, pp. 93, 105; Sheppard 2017.
11. Torday & Joyce 1910, pp. 37, 195.
12. Torday & Joyce 1910, p. 25.
13. Citaat verschenen in *Man*, 24, februari 1924, p. 17, overgenomen in Claerhout 1975, pp. 3–5.
14. Vansina is ook kritisch over Torday's chronologie van de Kuba-dynastie, die zich beperkt tot de opsomming van 121 koningen die voor 1910 hebben geregeerd. Deze koningslijst bevat volgens hem fouten: namen zijn verkeerd vertaald, staan tweemaal vermeld maar anders gespeld, zijn plaatsnamen en geen persoonsnamen of verwijzen naar personen die nooit koning zijn geweest. 'La fameuse liste de 121 rois n'est que le résultat d'une comédie d'erreurs', meende Vansina. Zie Vansina 2007, pp. 10 en 16, noot 18. Voor een lijst van de Kuba-koningen, zie LaGamma 2011, p. 165, en https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_kings_of_Kuba.
15. Vansina 1963, geciteerd door Claerhout 1975, p. 5.
16. Kriger 2019, pp. 358–359.
17. Bope 2020, pp. 218–219.
18. Olbrechts 1937, pp. 31 en 87, cats. 268 en 269; Olbrechts & Maesen 1946, afb. 210 en 212.
19. Claerhout 1961, p. 62.
20. Claerhout 1975 en Claerhout 1976.
21. De correspondentie tussen Claerhout en Vansina wordt bewaard in het MAS-Archief, Antwerpen, objectdossier AE.0773 en AE.0774.
22. In 2023 was nog niet bekend dat de beeldjes door koning Kot áPe zouden zijn weggeschonken aan een Belgisch officier. Dit feit kwam pas na grondiger onderzoek van de publicatie van Torday aan het licht. Bijgevolg konden we de informanten hierover geen vragen stellen.
23. Zie hiervoor de door Vansina opgestelde koningslijst van de Kuba in LaGamma 2011, pp. 164–165.
24. Na de onafhankelijkheid van Congo kwam dit aambeeld in het tumult ontstaan na het overlijden in 1969 van koning Mbope Mabintshi ma Kyeen (ook bekend als Mbope Mábínc ma Mbeeky) terecht in het IMNZ. John Powis de Tenbossche, medewerker van president Mobutu, kocht het van de opvolger van de koning, Kot áMbweeky III, voor het IMNZ. Die laatste vroeg het veertien jaar later terug, maar tevergeefs. Voor bijkomende informatie over deze interne vraag tot restitutie vanwege de Kuba-koning aan het IMNZ en de complexe aankoopgeschiedenis, zie Van Beurden 2015, pp. 199, 201–205.
25. Zie ook Kriger 2019, pp. 358–359.
26. Torday & Joyce, 1910, p. 25.
27. Het is bekend dat de Kuba-koning na 1960 objecten te koop aanbood aan meerdere Europese en Amerikaanse musea. Zo wilde hij rond het jaar 2000 een koninklijk Kuba-zwaard verkopen aan het Etnografisch Museum van Antwerpen. Om ethische redenen heeft het museum toen de aankoop geweigerd.
28. De drie koningsbeelden bevinden zich nog steeds in het British Museum, Londen, inv. Af1909.1210.1, Af1909.513.1 en Af1909.513.2.
29. Vansina 2007, pp. 11 en 16. Het *ndop*-beeld uit de privéverzameling van Renkin bevindt zich vandaag in het Brooklyn Museum in New York, inv. 61.33.
30. Vansina 2007, pp. 17–18.
31. Volgens Jan Vansina (geciteerd in Etambala 2020, p. 27) ontgonnen de Kuba ijzererts 'in de bedding van beken [en werd het] omgesmeed tot wapens en hakken'.
32. Getuigenis van Kwete Patshiele, februari 2023.

Hoofdstuk 5

Casestudy 3: staande mannelijke Hemba-figuur (*singiti*)

Els De Palmenaer, Bram Cleys
& Donatien Dibwe dia Mwembu



Afb. 44

Twee Hemba-beelden, door Frans Olbrechts gecatalogiseerd als Luba, illustraties in Olbrechts & Maesen 1946, XXIX, pl. 138 en 139. Het exemplaar uit het MAS (links) bevond zich toen in het Museum Vleeshuis, het exemplaar rechts in het Museum für Völkerkunde, Berlijn.

Dit herdenkingsbeeld (afb. 45) van een voorouderlijke leidersfiguur is afkomstig van de Niembo, een clan binnen de Hemba, in het zuidoosten van de huidige Democratische Republiek Congo. In 1931 kocht de stad Antwerpen het voor het Museum Vleeshuis van Béla Dezső Hein, een in Parijs gevestigde verzamelaar, die het volgens mondelinge bronnen op zijn beurt had gekocht bij de handelaar-verzamelaar Henri Pareyn.¹

Samen met een in Berlijn bewaard Hemba-voorouderbeeld (afb. 44), dat in 1897 in het Luba-rijk in handen kwam van Hans S. von Ramsay, een Pruisische koloniale officier,² hoort het tot de vroegste beelden van dit type in Europese verzamelingen.³ Pas in het midden van de jaren 1970 werd dit beeld en vele soortgelijke beelden die eerst toegeschreven waren aan de Luba met de Hemba in verband gebracht.

Na een beschrijving van de Hemba-collectie en van de stilistische kenmerken en de betekenis van dit beeld voor de Hemba-gemeenschap, gaan we dieper in op de resultaten van het allereerste herkomstonderzoek uitgevoerd op dit wereldberoemde beeld, dat geldt als een meesterwerk van de Afrikaanse kunst.

De Hemba-collectie van het MAS

Naast het voorouderbeeld dat in dit hoofdstuk aan bod komt, bewaart het MAS een zeventigtal andere cultuurvoorwerpen die geregistreerd werden als objecten vervaardigd door de Luba, een aan de Hemba cultureel verwant volk. De kunstwerken van beide volken vertonen vergelijkbare stijlkenmerken. Zeven Luba-

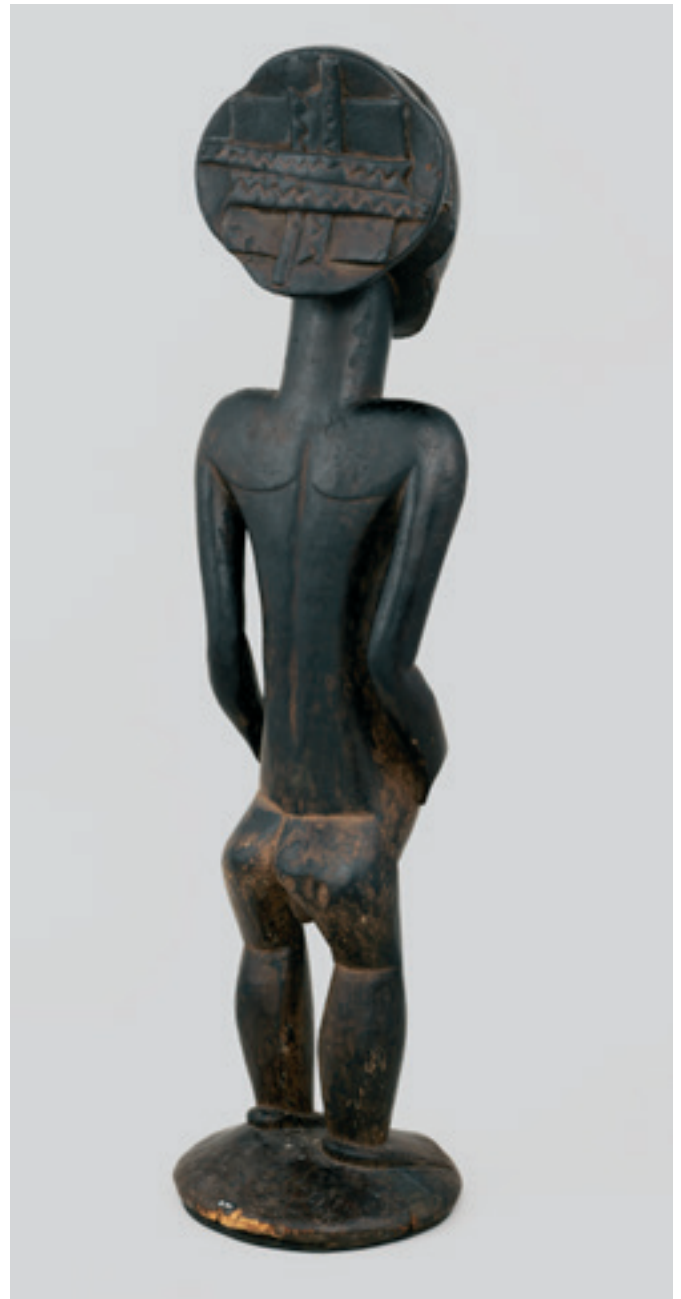
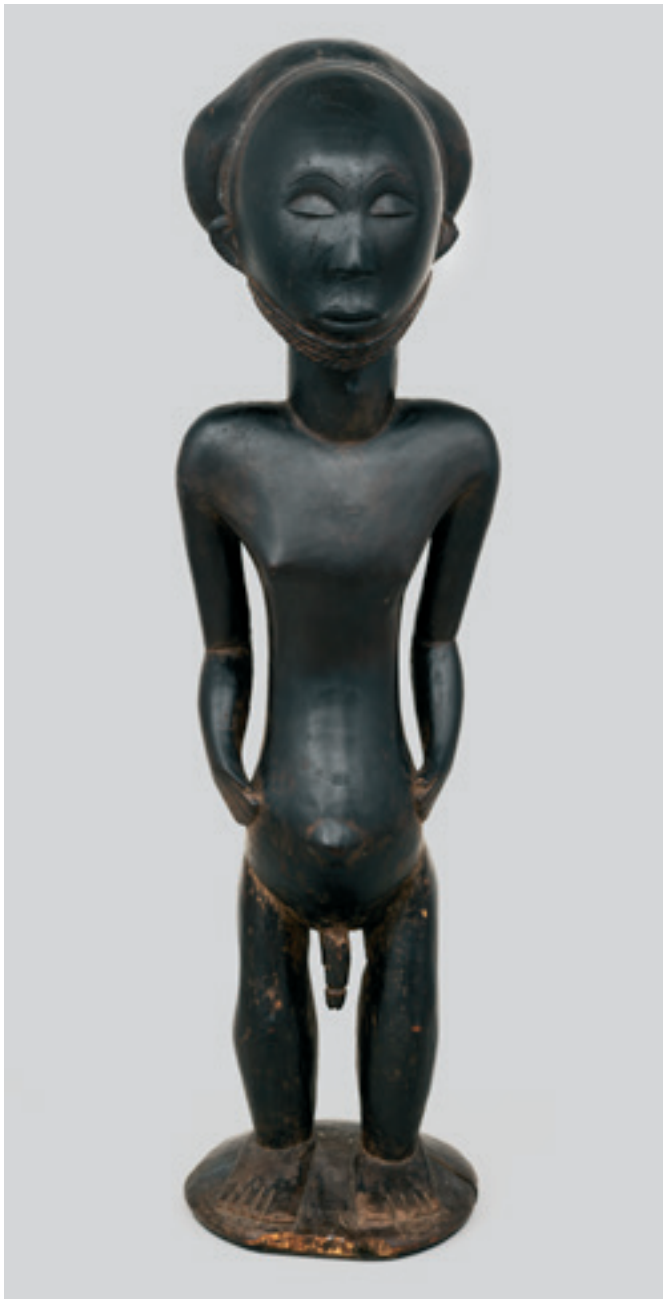
stukken kregen ondertussen een juistere omschrijving als Hemba, en vier daarvan zijn verworven voor 1960. Het betreft het hier besproken voorouderbeeld en een ritueel beeld van een zittende vrouwelijke figuur (inv. AE.0506). Verder is er een beeld van een knielende vrouw met kalebas (*kabila*).⁴ Een dergelijke zogeheten schaaldraagster (zie afb. 71) vervulde een belangrijke rol zowel bij de inwijding van Luba- en Hemba-heersers en -hoofdmannen als bij waarzeggingsrituelen. Tot slot is er een ceremoniële hoofdmanstaf of *kibango kya bulopwe* (inv. AE.0155), een pronkobject en erfstuk dat de macht en positie van leidersfiguren en hoogwaardigheidsbekleders symboliseerde en een belangrijke rol speelde tijdens prekoloniale inwijdingsprocedures. De vrouwelijke figuur en de hoofdmanstaf maakten deel uit van de 2816 voorwerpen die het Museum Vleeshuis in 1920 kocht van handelaar Henri Pareyn. De knielende vrouw met kalebas was een schenking van Willy Jambers in 1958, kort voor de onafhankelijkheid van Congo.⁵

Objectgegevens

- > Staande mannelijke Hemba-figuur (*singiti*)
- > Bewaarplaats: MAS, Antwerpen, inv. AE.0864
- > Materiaal: hout met oliepatina
- > Afmetingen: 89 × 22,5 × 22 cm

De Hemba-hoofdmannen lieten staande houten voorouderbeelden maken, *lusingiti*, om de verdiensten van hun mannelijke voorouders te herdenken en te eren. Het zijn dragers van de geesten van die voorouders, waarmee de gemeenschap een directe en blijvende band onderhoudt. In de vooroudercultus fungeren ze als bemiddelaars tussen de heersende clanleider en zijn voorgangers. De beelden zijn geïdealiseerde voorstellingen van specifieke Hemba-chefs, geen levensechte portretten gesneden op basis van fysieke kenmerken.

Het bovenlichaam vertoont natuurlijke menselijke proporties. Het ronde, symmetrische gelaat straalt rust en sereniteit uit. De gesloten ogen verwijzen naar een andere wereld, van waaruit het beeld over zijn nakomelingen waakt. Het hoofd en de lange ranke hals waarop het steunt, verleent het beeld een grote elegantie. De ogen, de gesloten mond met dunne lippen en de kleine neus zijn erg verfijnd uitgesneden. Een CT-scan van het beeld, uitgevoerd in 2012, toonde de restauratie van de neus die in 1989 plaatsvond.⁶ De ringbaard en de haartooi met kruisvormige



Afb. 45

Staande mannelijke Hemba-figuur (*singiti*), 19e eeuw (?), hout met oliepatina, 89 × 22,5 × 22 cm.

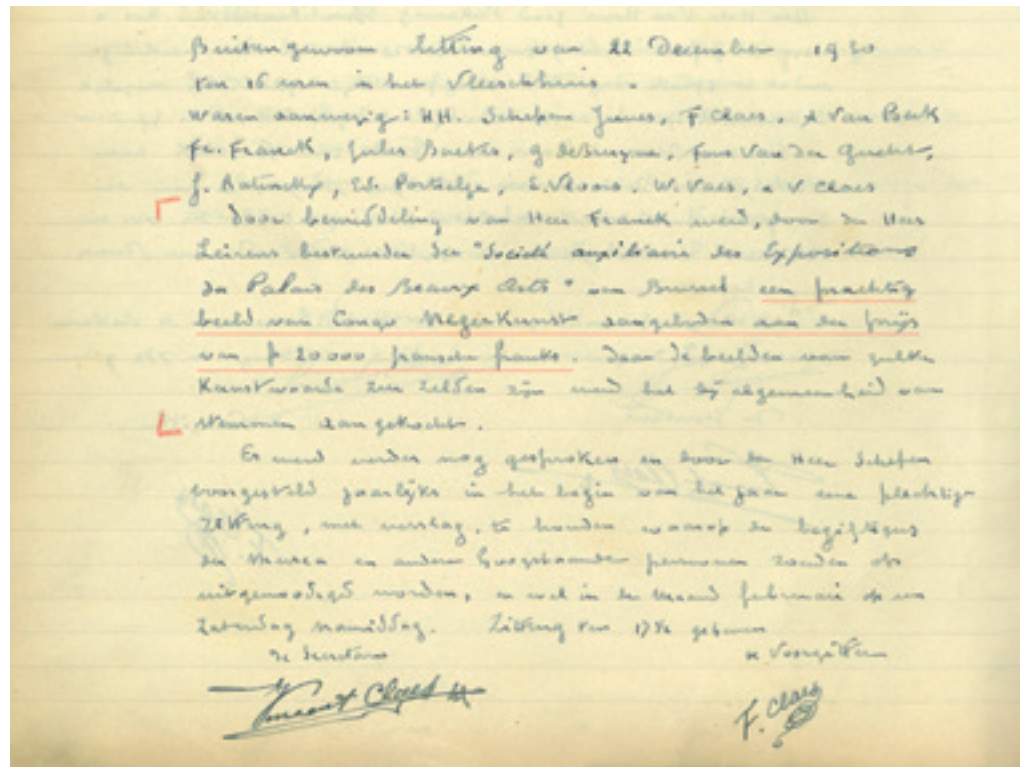
MAS Antwerpen, inv. AE.0864, aankoop Béla Dezső Hein, 1931, voormalige collectie Henri Pareyn.

vlechten zijn onderscheidingstekens van een hogere rang.⁷ Vlechten zoals deze droegen zowel Hemba- als Luba-mannen.⁸

De handen op de licht gezwollen buik verwijzen naar het idee van de schoot, van een nageslacht geboren uit die schoot. Ze bevinden zich aan weerszijden van de licht uitstekende navel, symbool van verwantschap, broederschap, afstamming en voorgeslacht. Met deze houding van de handen omhelst, streelt, verzorgt, reinigt en zegent de voorouder al zijn kleinkinderen die nog geboren zullen worden, en dat van generatie op generatie tot in de eeuwigheid.⁹ Het gebaar van de handen ter hoogte van de navel benadrukt de band tussen voorouders en levenden en

Afb. 46

Pagina uit het inkomboek van het Museum Vleeshuis met de goedkeuring voor de aankoop van een 'prachtig beeld uit Congo'. Verslag zitting Raadgevende Commissie, 22 december 1930. MAS-Archief, Antwerpen, inv. VHA.6.VC4, p. 328.

**Afb. 47**

Opstelling van vier Hemba-beelden, waaronder het exemplaar uit de collectie Béla Dezső Hein (rechts), op de tentoonstelling 'Art nègre. Arts anciens de l'Afrique noire', Palais voor Schone Kunsten, Brussel, 1930.



symboliseert het idee dat de mensheid bij de navel begint. Het mannelijk geslacht, dat traditioneel werd besneden, verwijst naar mannelijke verwekkende kracht.¹⁰

De proportie van de licht gebogen en te korte benen tot het hele lichaam is minder natuurgetrouw. Daarbij dient vermeld dat het geslacht en de onderste ledematen oorspronkelijk verborgen waren achter een lendendoek, die niet bewaard is gebleven (zie afb. 48).

Afb. 48

Museumfiche uit 1941–47 van de Hemba-figuur (inv. AE.0864), met de foutieve verwijzing naar de aankoop bij Charles Leirens, directeur van het Paleis voor Schone Kunsten, Brussel. MAS-Archief, Antwerpen.

Nr. : A.E. 864	Voorwerp : <u>Houtplastiek:</u> <u>beeld</u>	L. : cm B. : cm A. : <u>84</u> cm D. : cm
STAD ANTWERPEN OUDHEIDKUNDEGE MUSEA Etnografisch Museum		
Berkomst : <u>Afrika</u>		
Gebied : <u>Centraal</u>		
Streek : <u>Congo (Kinshasa)</u>		
Stam : <u>LUBA-HEMBA</u>		
Style Niembo <u>traditionnel de</u> Lokalest : <u>type classique</u>		
Datering :		
Auteur :		
Refer. : <u>François Neyt.</u>		
Doc. naam ☐ Foto ☒ Neg. ☐		
Doc. Nr. ☒ Etap. ☒ <u>okl</u>		
Tentoonst. ☒ Drakpl. ☒		
Verwerving : <u>Aankoop LEIRENS,</u> <u>(Paleis Sch. Kunsten,</u> <u>Datum : Brussel, 20.000 FF.)</u> Paraaf : <u>13.1.1931</u>		
Beschrijving : <u>Houten staande mannenfiguur met zwarte glanzende</u> <u>korstpatina: de platte voeten op een rond voetstuk; de benen</u> <u>zeer licht gebogen, met brede kuit en puntige knieën; het</u> <u>lange lichaam rechtop, met uitpringende nates, grote afhan-</u> <u>gende genitalia, vooruitstekende buik met gehypertrofieerde</u> <u>navel, brede gewelfde borst, de rug afgeplat met een centrale</u> <u>uitgediepte lijn en op de schouderbladen twee horizontale</u> <u>boogvormige lijnen; dunne, korte, los van het lichaam afhan-</u> <u>gende lichtgebogen armen, de kleine handen rustend aan veers-</u> <u>zijden van de buik; lange cilindervormige hals met licht-</u> <u>uitspringende adamsappel; groot hoofd met ovaal gelaat (hoog</u> <u>gewelfd voorhoofd, dubbele gebogen wenkbrauwlijn, gesloten</u> <u>ogen, platte neus, de mond iets afhangend, licht-geopend,</u> <u>met gegroefde bovenlip, korte inspringende kin, onderaan af-</u> <u>geplat en met aan de rand een aangesneden viervoudige .../...</u> Verwijzingen : <u>dis's: AE.276, AE.277, AE.278, AE.785</u> <u>(AF/C.194)R. Wassings: L'art de l'Afrique Noire, t.254, cat.46.</u> Literatuur : <u>Malraux, Le musée imaginaire; R. Gaffé, La sculpture</u> <u>au Congo Belge; F. Olbrechts, Plastiek van Kongo, pl.138 en</u> <u>pl.150; Openbaar kunstbezit in Vlaanderen, 1964-7.</u> F. Neyt : <u>La grande statuaire Hemba du Congo (AF/C.300) t.1, p. 61</u> Toestand : <u>Nuuspunt gerestaureerd. Barsten links en rechts in</u> <u>voetstuk (rechts een ingezet stuk). Afbokkelingen aan</u> Behandeling : <u>linker grote teen en linker oor. Aangevreten</u> <u>door insecten (onderszijde, penis). Korstpatina</u> <u>plaatselijk afgebrokkeld. Staat op houten ring</u> Nuswerd in 1967 gerestaureerd (zie nr. dossier)		

In zijn studie uit 1977 over de Luba- en Hemba-kunstenaars identificeerde François Neyt de individuele hand van enkele meesters en onderscheidde hij elf stijlgebieden. Het exemplaar uit het MAS is een van de klassieke voorbeelden in de zogeheten zuidelijke Niembo-stijl, meer bepaald uit het gebied ten oosten van de stad Kongolo in de huidige provincie Tanganyika.¹¹ Het beeld dateert mogelijk uit de eerste helft van de negentiende eeuw en is bijgevolg een van de vroegst bekende voorbeelden in zijn soort.¹²

Geschreven bronnen

Hein, het Paleis voor Schone Kunsten en het Museum Vleeshuis

Volgens de inventarisboeken van het Antwerpse Museum Vleeshuis werd het Hemba-beeld in 1930 met unanieme goedkeuring van alle leden van de Raadgevende Commissie gekocht voor 20.000 Franse frank van Béla Dezső Hein (1883–1931) (afb. 46). Deze in 1910 naar Parijs uitgeweken verzamelaar uit Slovakije – toen in het Oostenrijks-Hongaarse Rijk – had nauwe banden met het milieu van de Franse avant-garde, onder wie de kunstschilder André Derain. Met de medewerking van handelaar-verzamelaar Henri Pareyn was Hein erin geslaagd een grote verzameling Afrikaanse kunst op te bouwen. Het is bij Pareyn zelf dat hij het hier besproken Hemba-beeld kocht.¹³ In 1930 gaf hij het in bruikleen voor de tentoonstelling ‘Art nègre. Arts anciens de l’Afrique noire’ in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten (afb. 47).¹⁴ Daar waren honderden kunstwerken uit musea en privéverzamelingen te zien, afkomstig uit de toenmalige Afrikaanse kolonies van Frankrijk, Portugal, Groot-Brittannië, Duitsland en België. De grootschalige tentoonstelling werd georganiseerd in het kader van de culturele propaganda voor de Belgische kolonie Congo en wilde bij Europese avant-gardekunstenaars en

Afb. 49

Affiche van de tentoonstelling 'Kongo Kunst' in de Stadsfeestzaal Antwerpen, 24 december 1937 tot 16 januari 1938, ontworpen door Jean Van Noten.
MAS, Antwerpen, inv.
AE.2004.0001.0011.



verzamelaars meer erkenning en waardering losweken voor de Afrikaanse kunst als kunst. In de bijbehorende catalogus werd het beeld uit Heins privéverzameling zonder foto opgenomen als een voorouderbeeld van de Warua.¹⁵

Op een oude museumsteekkaart van het beeld uit de jaren 1940 staan verkeerdelijk drie vorige eigenaars vermeld: Charles Leirens, Béla Dezső Hein en Henri Pareyn (afb. 48). Uit bijkomend onderzoek in de archieven van het Paleis voor Schone Kunsten bleek dat het beeld niet in het bezit was geweest van Charles Leirens, maar dat die als directeur van het Paleis voor Schone Kunsten bemiddeld had tussen Hein en het Museum Vleeshuis.¹⁶ Zoals hoger vermeld betaalde de stad Antwerpen voor het beeld 20.000 Franse frank. Het Paleis voor Schone Kunsten streek een commissie van 10 procent op en de toenmalige eigenaar en verzamelaar Hein ontving 18.000 Franse frank. Het jaar daarop, op 29 juli 1931, overleed Hein in Parijs.

Sinds 1930 is het beeld talloze malen in bruikleen gegeven voor binnen- en buitenlandse tentoonstellingen. De Franse schrijver André Malraux selecteerde het zelfs voor zijn Musée imaginaire de la Sculpture mondiale in 1952, een denkbeeldig museum waarin de kunst van de wereld aan de hand van foto's getoond wordt.¹⁷

Frans Olbrechts

Net zoals de twee ijzeren Kuba-beeldjes (zie hoofdstuk 4) stond de Hemba-figuur in 1937–38 op de baanbrekende tentoonstelling 'Kongo-Kunst' in de Antwerpse Stadsfeestzaal en prijkte ze zelfs op de bijbehorende affiche (afb. 49). De curator Frans Olbrechts toonde er zowat 1500 kunst- en gebruiksvoorwerpen uit de Belgische kolonie. Ze waren afkomstig uit het Museum Vleeshuis, het toenmalige Museum van Belgisch-Congo in Tervuren en talrijke privéverzamelingen van Belgische politici, zakenlui en missiecongregaties. De tentoonstelling, gerealiseerd in opdracht van het Antwerpse stadsbestuur, was opnieuw een propagandamiddel voor de Belgische kolonisatie van Congo. Toch vertolkte Olbrechts' aanpak voor die tijd enkele vooruitstrevende ideeën. Hij maakte van de gelegenheid gebruik om Afrikaanse kunst op een innovatieve manier aan het publiek te presenteren. Zo werden de cultuurvoorwerpen vooral als kunst tentoongesteld, en ging er tegelijk aandacht uit naar de betekenis van de voorwerpen in het socio-culturele leven



Afb. 50
Kaart van de Democratische Republiek Congo, met de ligging van Kongolo.

van de Congolese volken. Het parcours bood de bezoeker tevens een inzicht in de diverse stijlgebieden binnen Congo.

Olbrechts classificeerde de hier besproken Hemba-figuur toen als een stuk uit een van de Luba-substijlgebieden.¹⁸ Het was pas in het midden van de jaren 1970 dat dit en vele andere soortgelijke beelden met de Hemba in verband zijn gebracht.¹⁹

Mondelinge getuigenissen

Vanaf zijn aankomst in België genoot dit Hemba-beeld internationale erkenning en belangstelling in vakkringen en daarbuiten. De focus lag daarbij telkens op de stilistische kenmerken, de iconografische betekenis en de functie van dit zogenoemde voorouderbeeld (*singiti*). Pas in 2022, met de opstart van het herkomstonderzoeksproject van het MAS vanuit een Belgisch-Congolees perspectief, zijn voor het eerst grondiger studies uitgevoerd naar de manier waarop het Hemba-beeld, dat toebehoorde aan een Niembo-clanhoofd, uit hun gemeenschap is verdwenen.

Om dat na te gaan verzamelde onderzoeker Constantin Kasongo Kitenge mondelinge getuigenissen bij de Niembo, die verspreid leven in de regio van Kongolo, meer bepaald in zes dorpen: Ponda, Kilenge, Kangunga, Matata, Kapalay en Kayanza (afb. 50).

Over de Niembo

Volgens de getuigen zijn de Niembo afstammelingen van Niembo Kibamba Muyumba.²⁰ Die was afkomstig uit Lwama-Lulindi in de provincie Maniema, ten noorden van de provincie Tanganyika. Dit volk van landbouwers en vissers emigreerde al vijf eeuwen geleden uit het stroomgebied van de Lulindi naar het zuiden en vestigde zich uiteindelijk vooral in het gewest Kongolo.²¹

Het voorouderbeeld zorgde er volgens de informanten voor dat de gemeenschap in goede gezondheid verkeerde en het hielp de clan of het dorp met het overwinnen van moeilijkheden op tal van domeinen, zoals de landbouw- en veeteeltproductie, bevallingen en droogte.

Verder herinneren ze zich dat hun voorouderbeelden altijd bewaard werden door de chef van de clan of het dorp. Die informatie sluit aan bij het onderzoek van François Neyt waaruit blijkt dat elke belangrijke familie over meerdere beelden beschikte, waarmee ze de herinnering aan de stamboom in stand hield.

Over de benaming

De informanten uit de zes dorpsgemeenschappen wisten niet wanneer het beeld vervaardigd was en hoe het was ontvreemd, maar ze konden wel meer vertellen over de gangbare termen waarmee Hemba- of Niembo-voorouderbeelden doorgaans werden en nog steeds worden aangeduid. Zo noemden de inwoners van de dorpen Ponda en Mbulala het beeld '*singiti*', wat ze in het Frans vertaalden als '*pilier pour soutenir*' (letterlijk: steunpilaar). Volgens hun informatie moest het beeld het welzijn en de gezondheid van de clan of het dorp bewaken. In het dorp Kapalay was de benaming voor het voorouderbeeld '*kabusu*' en werden er bovennatuurlijke mystieke krachten aan toegekend. Wanneer het beeld buiten werd geplaatst, vielen alle honden die er voorbijkwamen ter plekke dood. Het bewoog zichzelf voort door de lommer te volgen. In het dorp Buyovu noemden ze het beeld '*kabusu songo*'.

Dankzij de informatie van de inwoners van de dorpen Ponda en Mbulala weten we voor het eerst dat de term *singiti* 'steunpilaar' betekent. Bijgevolg reist de vraag of de benaming *kabusu songo* misschien ook een betekenis heeft, dan wel of die verwijst naar de persoonsnaam van een chef die nog steeds in de herinnering voortleeft.²² In slechts enkele gevallen immers is de naam van een chef die met een *singiti*-beeld wordt geassocieerd bekend. Dat is bijvoorbeeld het geval voor het Hemba/Niembo-beeld (afb. 44 rechts) dat wordt geïdentificeerd met Sanamu en in 1897 in handen kwam van de hogergenoemde Pruisische officier Von Ramsay. Andere namen waarmee *lusingiti*-beelden geassocieerd worden, zijn onder meer Kasongo, Menga, Alubi, Kalala, Lea en Sumbulanga.²³

Afb. 51

Hoofdtooi (Luba/Hemba) van een Hemba-chef of notabele, eerste helft 20e eeuw, veren, raffia, kralen, 24 × 36 cm. MAS, Antwerpen, inv. AE.1941.0005.0001, schenking van Willem Claes, zoon van Frans Claes, 1941.



Uit de gesprekken blijkt verder dat de clanchef het voorouderbeeld bewaarde in zijn eigen woning of in een speciaal gebouwtje voor zijn woning en dat het soms buiten werd geplaatst. Dat betekent dat de beelden op een niet-publieke plek stonden, zoals vroegere Europese getuigen ook hadden gesignaleerd.²⁴ Deze bronnen vermelden dat de beelden die een chef erfde, geplaatst werden in een donkere ruimte van een speciaal bouwwerk of schrijn, centraal gelegen in de dorpsgemeenschap naast zijn woning. De beelden waren dan wel meesterlijk gesneden, in het verleden hadden alleen hun bewakers en de voorouders er toegang toe. Soms bevatten deze donkere vrijstaande gebouwtjes ook de stoffelijke resten (fragmenten van schedels en botten) van de chefs die via de beelden werden herdacht. Slechts uitzonderlijk en ter gelegenheid van bepaalde rituelen werden de beelden uit hun (ook tegen diefstal) beschermend schrijn gehaald. Dat betekent dat de belangrijkste toeschouwers van het beeld de geesten uit de bovennatuurlijke wereld waren.²⁴ Het verklaart mogelijk de reden waarom er geen negentiende-eeuwse tekeningen of latere veldfoto's van vroege Hemba-beelden in situ bekend zijn.

Over de tooi van het beeld

Bij de meeste Hemba-beelden die in westerse musea belandden, ontbreken doorgaans de verenhoofdtooi (afb. 51), de kralenhalsnoeren, de raffialendendoek of de belangrijke gordel in nijlpaardenleder die een chef van zijn voorganger erfde als machtsembleem.²⁶ Ook de lendendoek van het MAS-beeld is verloren gegaan (afb. 52). Bij het bekijken van de foto's van het naakte beeld gaven de informanten uitdrukkelijk aan dat een voorouderbeeld opgesteld in het schrijn van de chef altijd respectvol was aangekleed met een cache-sexe, een raffialendendoek. Uit deze getuigenis blijkt de vraag naar aandacht voor een respectvollere omkadering van ongeklede Hemba-beelden in alle publieke museale opstellingen. Daarom zetten Congolese vrouwen zich aan het weven van een raffiadoek. De aankleding van het Hemba-beeld vindt plaats in november 2025.²⁷



Afb. 52

Museumfiche van de Hemba-figuur (inv. AE.0864), met de vermelding van het verdwenen 'klein rokje' en een tekening van de haartooi met kruisvormige vlechten.

Over de ontvreemding

Sommige informanten meenden dat het beeld onmogelijk verkocht kon zijn geweest aan een buitenstaander en vermoedden dat het op een frauduleuze manier uit hun gemeenschap verdween. Ze zijn ervan overtuigd dat de katholieke kerk hierbij een rol heeft gespeeld. Missionarissen spoorden Congolese bekeerlingen immers aan om zich te ontdoen van hun zogenoemde 'fetisjen', hun heidense afgodsbeelden. Dat vertelde getuige Lwamba Mashangao, die werd bijgestaan door vier wijzen:

'Mulete mizumu tulunguze, mubatzwe, ju misikose kwenda mbinguni.'

(Geef je 'fetisjen' zodat ze verbrand kunnen worden, anders mis je het hemelse koninkrijk.)

Hier wordt specifiek verwezen naar de witte paters, die in 1910 een eerste missiepost hadden in Sola, in de buurt van Nkuvu.²⁸ Van daaruit verspreidden ze het christendom over het hele Hemba-gebied. Vanuit het christelijke geloof veroordeelden de missionarissen de vooroudercultus en vernietigden ze zelfs, met de zegen van het koloniale bestuur, de voorouderlijke beelden. Of ook het Hemba-beeld na 1910 is verdwenen als gevolg van de missionering kan echter niet worden bevestigd omdat de exacte datum van de verdwijning niet bekend is.

Afb. 53

Toelichting over het herkomstonderzoek van de Congolese collectie van het MAS door Bram Cleys, Lubumbashi, 4 september 2024.



Als gevolg van de koloniale bezetting veranderde de traditionele rol en het lokaal sterk gevestigde gezag van de Hemba en Niembo-chefs, die verantwoordelijk waren voor het in ere houden van de voorouders en het respecteren van hun autoriteit.²⁹ Die wijziging en de grootschalige kerstening van de Congolese gemeenschappen leidden tot een daling van het geloof in de spirituele krachten van de Hemba-beelden als voorouderlijke bemiddelaars en steun in de rechtspraak, de politiek, de gezondheid en het welzijn van bevolking.³⁰ Aangezien de verdwijning van het Hemba-beeld niet precies te dateren is, weten we ook niet duidelijk of die in deze context begrepen kan worden.

De teruggave: standpunten

Tijdens de gesprekken in 2023 rees de vraag welke betekenis het voorouderbeeld vandaag voor de Hemba en Niembo-gemeenschappen heeft en kwam de kwestie aan bod van een mogelijke terugkeer van het beeld. Die vragen riepen bij de informanten van de zes Hemba en Niembo-dorpsgemeenschappen grote emoties op. Ze getuigden eensgezind over het onrecht dat de koloniale machthebber hun had aangedaan en over de plunderingen die de Hemba hadden meegemaakt, zowel op intellectueel, sociaal en menselijk vlak, als wat betreft hun rijkdommen (mineralen, ivoor en luipaardhuiden) en hun waardevolle cultuurvoorwerpen.

Het onvreemde voorouderbeeld is voor de gemeenschap een groot gemis, aangezien het een kunstwerk betreft met een belangrijke culturele en sociale waarde. Door zijn afwezigheid zijn de spirituele betekenis en de bovennatuurlijke kracht ervan verdwenen en zijn de communicatiekanalen met de voorouders verbroken. Indien het beeld naar de eigen Hemba-gemeenschap zou terugkeren en er bewaard worden, dan kan dat betekenisvol zijn voor de bescherming van de gemeenschap en vooral voor het reconstrueren van de Hemba-geschiedenis voor toekomstige generaties. De getuigen gaven aan het beeld terug te willen eisen van diegene die het hen afgenomen had, maar ze wisten niet tot wie ze zich moesten richten en welke procedures en voorwaarden daarbij golden.



Afb. 54

Groepsfoto van alle deelnemers tijdens de bijeenkomst van het onderzoeksteam (Els De Palmenaer, Bram Cleys en Donatien Dibwe dia Mwembu), de medewerkers van het kunstencentrum Waza, drummers en dansers van het Mbudiyé-genootschap en vertegenwoordigers van de socio-culturele vereniging Twibunge in Lubumbashi, 4 september 2024.

Aansluitend op de interviews afgenomen in 2023 hadden MAS-medewerkers tijdens een werkbezoek in 2024 een ontmoeting met de Hemba-gemeenschap in Lubumbashi (afb. 53). Voorafgaand aan dit bezoek had het kunstencentrum Waza, onder leiding van projectleider Donatien Dibwe dia Mwembu, in maart van dat jaar workshops georganiseerd om de Congolese belanghebbenden te informeren over het Congolese erfgoed bewaard in het MAS en over het herkomstonderzoek uitgevoerd op het Hemba-beeld, waarvan de oorsprong in het Niembo-gebied wordt gesitueerd.

De bijeenkomst met de MAS-medewerkers vond plaats op de zetel van Twibunge, de socio-culturele kring die de nationale belangen van de Hemba-gemeenschap vertegenwoordigt, in aanwezigheid van zijn voorzitter, enkele huidige Hemba/Niembo-clancheefs en een ruim publiek van mannen, vrouwen en kinderen (afb. 54). Ze werd opgeluisterd door muzikanten en dansers van het Mbudiyé-genootschap (afb. 55). Onder het mandaat van Twibunge werd een geschreven memorandum met klachten en grieven overhandigd aan de MAS-medewerkers. Daarin staat dat het wegnemen van kunstwerken met voorouderlijke en beschermende krachten de Hemba-gemeenschap, waarvan het leven sterk verbonden is met de vooroudercultus, veel schade heeft toegebracht. Bijgevolg beschouwt de Hemba-gemeenschap het verdwenen erfgoed (opnieuw) als haar eigendom en vraagt ze herstel door een financiële vergoeding voor de bewaring en het tentoonstellen van het beeld in het MAS in Antwerpen en door de oprichting van een cultureel centrum voor de promotie van de Hemba-cultuur.

Afb. 55

Muzikanten met
gleuftrommen en dansers van
het Mbudiyé-genootschap,
Lubumbashi, 4 september
2024.



Conclusie

Zoals voor heel wat objecten die gedurende de kolonisatie via privéverzamelingen of de kunsthandel in verschillende instellingen en uiteindelijk in het MAS beland zijn, leidde het gecombineerde onderzoek van geschreven en mondelinge bronnen met betrekking tot het meesterlijk gesneden voorouderbeeld niet tot nauwkeurige informatie over hoe het beeld een eeuw geleden uit de Hemba-gemeenschap is verdwenen. Een diepgaander reconstructie van de omstandigheden waarin het beeld is weggehaald, werd gehinderd door het ontbreken van details over het tijdstip ervan en door het feit dat het Niembo-dorp in geschreven bronnen niet voorkomt. Zo konden de getuigen geen relevante informatie geven over de persoon die effectief bij de ontvreemding betrokken is geweest. Velen zijn ervan overtuigd dat die verdwijning gebeurde in een context van fundamenteel koloniaal machtsoverwicht, dat gepaard ging met de vernietiging van de vooroudercultussen waarop de Hemba-gemeenschap politiek en sociaal was gestoeld.

Zoals Donatien Dibwe dia Mwembu in dat opzicht opmerkt, dwongen missionarissen Congolese bekeerlingen om afstand te nemen van hun 'fetisjen' en voorouderbeelden en te kiezen voor het kruis van Jezus. Daarbij zijn de gekerstende Congolezen zowel te beschouwen als slachtoffers, omdat ze gedwongen en tegen hun wil de objecten weggaven, maar ook als daders, omdat ze accepteerden dat de beelden hun grondgebied verlieten. Sommige beelden belandden op die manier als 'satanische' objecten op de brandstapel, andere werden door koloniale en missionarissen meegenomen naar België voor wetenschappelijk onderzoek of voor educatieve doeleinden in het kader van de koloniale propaganda en de missionering. Dat geldt ook voor het geconfisqueerde krachtbeeld van chef Nkolomonyi, dat van de brandstapel zou zijn gered (zie hoofdstuk 3).

Hoewel het niet mogelijk was om de context van de verdwijning uit de gemeenschap helemaal op te helderen, leverde het herkomstonderzoek toch nieuwe kennis op. Zo werd voor het eerst de betekenis van het woord *singiti* (steunpilaar) achterhaald en werden foute gegevens in de objectregistratie rechtgezet. Het herkomstproject met aandacht voor transparante kennisdeling met de brongemeenschap leidde tot nieuwe inzichten over de meningen van de Hemba in het restitutedebat en een eerste geschreven memorandum met klachten en verzoeken tot het herstel van het onrecht. Tot op vandaag beschouwen de Hemba het voorouderbeeld als een belangrijk onderdeel van hun erfgoed, ook voor toekomstige generaties.

Met dank aan

Onderzoeker Constantin Kasongo Kitenge en alle Bena Niembo-informanten van de zes betrokken Hemba-dorpsgemeenschappen Ponda, Kilenge, Kangunga, Matata, Kapalay en Kayanza in de huidige regio van Kongolo. Oprechte dank aan de informanten Muhiya Tambwe, Ramazani Mbayo, Lumba Kitambala en Lwamba Mashangao, die werden bijgestaan door vier wijzen. Onze erkenning gaat ook uit naar professor Kalunga Mawazo Ga Ngombe, nationale voorzitter, en Dédé Tambwe Bin Messo, secretaris-generaal van de socio-culturele kring Twibunge (Lubumbashi).

-
1. Neyt 1977, p. 61.
 2. Dit Hemba-beeld, gemaakt door een Niembo-kunstenaar en nog voorzien van een lendendoek, wordt bewaard in het Ethnologisches Museum van de Staatliche Museen zu Berlin (inv. III E 5200 a-c).
 3. Ook het AfricaMuseum in Tervuren bewaart enkele Hemba-objecten die in het bezit waren gekomen van de Belgische generaal Emile Storms tijdens zijn expeditie van 1882-85 in Centraal-Afrika. LaGamma 2011, p. 232.
 4. Voor de betekenis van *kabila ka vidye*, of *kabila* van de opperste geest, zie Lukanda Lwa Malale Ndeke 2020, p. 262.
 5. Volledigheidshalve vermelden we ook de drie objecten die na 1960 zijn opgenomen in de collectie: een paradebijl of kasolwa, geschonken door Margriet Olbrechts-Maurissens, de weduwe van Frans Olbrechts (inv. AE.1974.0025.0009), een lepel aangekocht bij haar (inv. AE.1977.0037.0221), en een janusfiguur of *kabeja* met een zeer grote waarde binnen de Hemba-gemeenschap, geschonken door de Vrienden van het Etnografisch Museum Antwerpen (inv. AE.1994.0008).
 6. De restauratie gebeurde door Georges De Wispelaere, gespecialiseerd in Afrikaanse houten voorwerpen; de CT-scans werden gemaakt door Marc Ghysels van Scantix – Radiological Analysis of Sculptures.
 7. Lukanda Lwa Malale Ndeke 2020, p. 264, cat. 160.
 8. Petridis 2001, cat. 66.
 9. Lukanda Lwa Malale Ndeke 2020, p. 264, cat. 160.

10. Lukanda Lwa Malale Ndeke 2020, p. 264, cat. 160.
11. Neyt 1977, pp. 61 en 436.
12. Brief van Jan Vansina gericht aan Frank Herreman, 13 juli 1981, MAS-Archief, Antwerpen, nummerdossier AE.0864.
13. Neyt 1977, p. 61.
14. De toen zo genoemde 'art nègre', vandaag als kwetsend ervaren, was een overkoepelende term voor kunstvoorwerpen uit zowel Afrika, Oceanië als Australië.
15. Zie Maes & Lavachery 1930, cat. 447: 'Statue d'ancêtre, Warua, collection Béla Dezső Hein'.
16. Met dank aan Agnès Lacaille, herkomstonderzoeker verbonden aan het AfricaMuseum in Tervuren, voor de doorverwijzing naar de archieven van het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel (inv. Expo193031, 15.11-31.12).
17. Malraux 1952, nr. 416.
18. Olbrechts 1937, cat. 46; Olbrechts 1946, pp. 64-67, afb. 138.
19. Petridis 2001, cat. 66.
20. Volgens informant Lwamba Mashangao noemen ze zichzelf 'Bena Ba Niembo', wat 'zoon van Niembo' betekent, in het Swahili worden ze 'Bena Niembo' genoemd.
21. Voor meer informatie over de orale overleveringen, zie Lukanda 2020, p. 260.
22. We gaan er niet van uit dat Kabusu Songo in het beeld van het MAS is geïncarneerd.
23. Spina & Petridis 2017, p. 135.
24. Zoals Emile Storms en Pierre Colle. Die laatste, een pater, was werkzaam in het Luba-gebied tussen 1899 en 1908 en is de auteur van het boek *Les Baluba (Congo Belge)*, 1913. Zie LaGamma 2011, p. 266.
25. De Strycker 1974, p. 124; Spina & Petridis 2017, p. 135.
26. LaGamma 2011, p. 232.
27. Met dank aan Bren Heymans, Germaine Kady, Helene Loa (futur.velours.com) en Yves Sambu voor de realisatie van de wikkeldoek.
28. Helaas kon de mogelijke rol van de witte paters die actief waren in het Kongolo-gebied in de archieven niet achterhaald worden: het KADOC (Leuven) bewaart enkel de foto's en films gemaakt door de witte paters, en het archief van de congregatie zelf is momenteel niet toegankelijk.
29. Mulumbati 1975, pp. 163-164, 169, geciteerd in: LaGamma 2011, eindnoten 80-87, p. 281.
30. Zeker tot in de jaren 1970 bevonden er zich nog talrijke voorouderbeelden in de dorpsgemeenschappen. De belangstelling van kunsthistorici, wetenschappers, musea en westerse verzamelaars voor de eigentijdse en oude voorouderbeelden leidde tot een postkoloniale verzameldrang en een sterke uitvoergolf. Sommigen beweren dat deze plotselinge en massale export van Hembra-beelden naar Europa en de Verenigde Staten ook werd veroorzaakt door de politieke onrust en de economische crisis in het jonge onafhankelijke Zaïre tijdens de militaire dictatuur en de kleptocratie van de toenmalige president Mobutu Sese Seko in het begin van de jaren 1970 (Spina & Petridis 2017, p. 126).



Deel III

Presenteren en interpreteren vandaag

Hoofdstuk 6

Onderzoek in de kijker in Antwerpen en in Lubumbashi

Els De Palmenaer



Afb. 56

Het Museum aan de Stroom (MAS), gelegen aan een oud havendok op het Eilandje, opende in 2011.

Het Kijkdepot

In mei 2011 opende het MAS officieel zijn deuren (afb. 56). Het negen verdiepingen tellende museumgebouw, gelegen vlak bij de Schelde, was de gloednieuwe locatie van de uiteenlopende collecties van vier autonome Antwerpse musea (het Nationaal Scheepvaartmuseum, het Etnografisch Museum, het Volkskundemuseum en deelverzamelingen van het Museum Vleeshuis).

In tijdelijke en semipermanente tentoonstellingen verspreid over zes zalen is sindsdien een selectie van objecten uit deze verscheiden verzamelingen te zien. Vanwege de grote omvang van de MAS-collectie (vandaag ruim zeshonderdduizend objecten) wordt een groot deel ervan buiten het oog van bezoekers in meerdere depots bewaard en is slechts een fractie te zien in de tentoonstellingszalen. Daarom werd al van bij het ontwerp van het MAS geopteerd voor de inrichting van een gratis toegankelijk open kijkdepot op de tweede verdieping, waar bezoekers een blik achter de schermen kunnen werpen, langs de depotkasten wandelen

en er wisselende tentoonstellingen bekijken.¹ Op die tweede verdieping bevindt zich ook een gesloten depot, dat voorbehouden is aan museummedewerkers en waar de objecten optimaal bewaard worden op hoge stapelrekken afgesloten met traliewerk.

In de eerste tentoonstelling in het Kijkdepot, 'Over verzamelen en verzamelaars' (2011), lag de focus op personen die objecten hadden verkocht of geschonken aan de stad Antwerpen en die aan de basis lagen van de diverse MAS-verzamelingen.² Een van de spilfiguren was Henri Pareyn (1869–1928), een pionier-handelaar en -verzamelaar in Congolese kunst, die aan het begin van de twintigste eeuw mee de grondslag legde van de Afrikaanse verzameling van de stad Antwerpen. Met een kritische blik op de activiteiten van Pareyn duidde de expo wel de Belgische kant van de verwervingsgeschiedenis van de Afrikaanse collectie, maar er was geen aandacht voor de herkomstgeschiedenis van de stukken, noch voor de koloniale context waarin de cultuurvoorwerpen uit het land van herkomst waren ontvreemd. Bovendien werd het concept van de tentoonstelling evenals de selectie van de getoonde voorwerpen volledig bepaald door museumprofessionals, met name de curatoren en publiekswerkers van het MAS.³

Diverse blikken op de diverse MAS-verzameling

Tijdens het voorbije decennium ontwikkelden talrijke Europese musea en erfgoedinstellingen nieuwe initiatieven en praktijken waarbij inclusiviteit, meerstemmigheid en (publieks)participatie sterker aan bod kwamen. In dat kader werd het netwerk rondom het MAS verruimd, met als doel op langere termijn een intensievere betrokkenheid van het brede publiek en van erfgoedgemeenschappen te stimuleren.⁴ Een recent voorbeeld hiervan is de Kijkdepottentoonstelling 'Blikvangers' (2023–24), die in samenwerking met inwoners van de stad Antwerpen werd gerealiseerd. Zestien Antwerpenaren met uiteenlopende achtergronden kregen de kans om in de museumdepots te snuisteren en op zoek te gaan naar blikvangers, stukken die hen ontroerden of die ze mooi vonden. Van elk van hen werd het favoriete cultuurvoorwerp – gekozen uit de deelcollecties 'Wereldculturen', 'Stad Antwerpen', 'Haven' – tentoongesteld in een afzonderlijke vitrine.⁵

Met de tentoonstelling 'Een blik op onderzoek' (van 27 mei tot 13 oktober 2024) zette het MAS in het Kijkdepot het lopende herkomstonderzoek van de Congolese

verzameling in de schijnwerpers. Het was een gelegenheid om opnieuw met Antwerpenaren samen te werken, onder wie personen met Congolese roots, en hen te betrekken bij het tentoonstellen van Congolese cultuurvoorwerpen.

Hoe een beladen geschiedenis en een complex herkomstonderzoek presenteren?

Vanwege de beperkte beschikbare tentoonstellingsruimte in het Kijkdepot, meer bepaald vier vaste vitrines en twee mobiele tafelkasten aangevuld met vier mediaschermen, was het voor de curatoren zaak om een bondige en krachtige verhaallijn uit te werken. Het streefdoel was om op een transparante manier te communiceren over de tussentijdse resultaten van het collectie- en verzamelaarsgericht onderzoek en de gehanteerde methodologie. Daarnaast werd gezocht naar een manier om de stem van inwoners van Antwerpen en de artistieke reflecties van Congolese kunstenaars over het verleden en de toekomst van de Congolese verzameling te integreren. Voor de uitwerking van de verhaallijn werden diverse vragen gesteld (hierna een selectie). Het antwoord op deze vragen vormde een leidraad voor het uitschrijven van het inhoudelijke concept, dat ontsloten werd op basis van de zaalteksten.⁶

- > In welke mate hebben potentiële bezoekers kennis van het Belgische koloniale verleden?
- > Is het ruime publiek ervan op de hoogte dat het MAS in Antwerpen (net zoals het bekendere AfricaMuseum in Tervuren) historisch en cultureel gevoelig erfgoed beheert en bewaart uit de Democratische Republiek Congo, meer bepaald een verzameling (ruim 3813 objecten), waarvan het merendeel in het bezit kwam van de stad Antwerpen tijdens de periode van de Onafhankelijke Congostaat (1885–1908) en van Belgisch-Congo (1908–60)?
- > Hoe vertrouwd is het publiek met herkomstonderzoek, een eerder recent studiedomein dat vooral bekendheid geniet onder academici, museumprofessionals en – in dit geval – activisten uit de Congolese diaspora, dat zich toespitst op het zo zorgvuldig en volledig mogelijk achterhalen van de geschiedenis van museumobjecten?
- > Hoe zal het publiek het herkomstonderzoek van de Congolese verzameling percipiëren? Herkomstonderzoek wordt vaak in één adem genoemd met restitutie, de teruggave van in koloniale context verworven erfgoed in Europese



musea aan de landen van herkomst. Het schept enerzijds hoge verwachtingen bij het brede publiek en in het bijzonder bij de Belgisch-Congolese diaspora, anderzijds wekt dergelijk onderzoek bij een deel van de museumbezoekers en zelfs bij enkele Congolezen ook weerstand op.

- > Hoe gaat het MAS om met kwetsend en racistisch woordgebruik dat in de tentoongestelde koloniale archiefstukken en primaire bronnen voorkomt en dat eigen is aan de koloniale context?⁷
- > Hoe kan rekening worden gehouden met de verschillende standpunten, reacties en emoties van bezoekers?

Het resultaat, een presentatie in vier luiken

Hierna volgt een samenvatting van de verhaallijn, ontwikkeld in vier luiken.⁸

In het eerste luik stonden de drie Congolese sleutelstukken of casestudy's van het herkomstonderzoek centraal, met name het krachtbeeld (*nkishi*) dat toebehoorde aan Songo Meno-chef Nkolomonyi (afb. 57), het paar unieke smeedijzeren Kuba-beeldjes (afb. 58) en de staande mannelijke Hemba-figuur (*singiti*) (afb. 59). Bij elke casestudy werd de bezoeker geïnformeerd over de museale verwervingswijze, namelijk wanneer en op welke manier (aankoop, schenking) het Congolese cultuurvoorwerp terecht kwam in een Antwerps museum. Behalve de lange weg die een cultuurvoorwerp heeft afgelegd tot de opname ervan in een museumcollectie, werd ook de functie en het gebruik ervan vooraleer het uit de Congolese gemeenschap verdween toegelicht. Bij elk sleutelstuk ging ook aandacht naar het communiceren over het tussentijdse resultaat van het herkomstonderzoek, gebaseerd op zowel primaire bronnen als op nieuw verzamelde mondelinge getuigenissen. Elk sleutelstuk was voorzien van een citaat van een Congolese



Afb. 57, 58 en 59

Opstelling van het Songye-kraftbeeld van chef Nkolomonyi, de Kuba-beeldjes en het Hemba-beeld in de tentoonstelling 'Een blik op onderzoek' in het Kijkdepot van het MAS, 2024.

getuige over de impact van het verdwijnen van een cultuurvoorwerp uit hun gemeenschap.

In het tweede luik lag de focus op het verzamelaarsgericht onderzoek, meer bepaald naar het Antwerpse netwerk van personen die als schenker of verkoper betrokken waren bij de opbouw van de Congolese verzameling. Om dat te illustreren belichtten we één spilfiguur uit het Antwerpse netwerk, met name de toenmalige minister van Koloniën, Louis Franck (1868–1937), die in 1920 een inspectiereis maakte naar Belgisch-Congo en bij zijn thuiskomst tweeëntachtig Congolese kunst- en gebruiksvoorwerpen aan de stad Antwerpen schonk.

Het derde luik belichtte de methodologie van het bilateraal uitgevoerde herkomstonderzoek, gebaseerd op historisch archiefonderzoek in België, in combinatie met de verzameling van nieuwe mondelinge getuigenissen in Congo. Bezoekers maakten hier kennis met een selectie van het bronnenmateriaal waarop het Belgisch-Congolees onderzoek was gebaseerd, zoals originele documenten uit het MAS-archief (briefwisseling, oude registratiefiches en foto's van de objecten ...), enkele 'ethnografische' publicaties, koloniale krantenberichten en postkaarten, alsook een kopie van één pagina uit het in het Afrika-archief in Brussel bewaarde verslag uit 1923 van de koloniale gewestbeheerder Jean Demeur met referenties naar het kraftbeeld van chef Nkolomonyi (zie hoofdstuk 3). Ook te zien: foto's van het team van Congolese onderzoekers die nieuwe mondelinge getuigenissen over de drie casestudy's in kaart brachten.

Het vierde luik – verleden, heden en toekomst verbinden – werd uitgewerkt aan de hand van multimedia-installaties. Op groot scherm kon het publiek een fragment uit de theatervoorstelling *Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale* bekijken en beluisteren (zie hoofdstuk 7). In dat fragment zingt de zanger een loflied op chef



Afb. 60

Groepsfoto van de deelnemende sprekers en organisatoren van de studiedag Herkomstonderzoek georganiseerd door het MAS en FARO, Antwerpen, 27 mei 2024.



Afb. 61

Els De Palmaer, Donatien Dibwe dia Mwembu en Bram Cleys tijdens de studiedag Herkomstonderzoek georganiseerd door het MAS en FARO, Antwerpen, 27 mei 2024.

Nkolomonyi. Hij richt zich in het KiSongye tot zijn chef, vertelt dat Congolezen niet wisten dat het beeld in het MAS wordt bewaard en vraagt de terugkeer ervan. Ze missen het. In de tweede video, getiteld *Reflecties over herkomst en bestemming*, nemen vier Antwerpenaren het woord.⁹ Bren Heymans, Yves Kibi Puati Nelen, Judith Elseviers en Willy Musitu Lufungula werpen daarin hun blik op de Congolese MAS-verzameling en de drie sleutelstukken die centraal stonden. Ze bekijken die elk vanuit een andere invalshoek.

De presentatie ‘Een blik op onderzoek’ was slechts één facet van een ruimere ontsluitingscampagne om het publiek, het erfgoedveld en de betrokken gemeenschappen (zowel in België als in de Democratische Republiek Congo) actief te informeren over het herkomstonderzoek. Het project werd van bij de start bekendgemaakt op de website van het MAS.¹⁰ Een belangrijk sleutelmoment voor een transparante kennisdeling en open dialoog over het onderwerp was de studiedag georganiseerd op 27 mei 2024 door het MAS en partnerinstelling FARO rond de vraag ‘Waar staan we vandaag met het herkomstonderzoek over Congolese cultuurvoorwerpen verworven in koloniale context?’ (afb. 60 en 61).¹¹

Ondertussen in Lubumbashi

Gelijktijdig met de Belgische ontsluiting vonden in de Democratische Republiek Congo publieksgerichte artistieke activiteiten plaats. Onder leiding van directeur Patrick Mudekereza van het kunstencentrum Waza in Lubumbashi werden de resultaten van het herkomstonderzoek van de drie sleutelstukken bekendgemaakt. Op basis daarvan realiseerden Congolese kunstenaars betrokken bij het project op eigen initiatief enkele projecten (afb. 64):

- > De theatervoorstelling *Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale*. De première ervan vond plaats in Lubumbashi tijdens de conferentie van de African



Afb. 62
Voorstelling van *Le Crocodile des Musées*, uitgevoerd in het kunstencentrum Waza, Lubumbashi, 30 augustus 2024.



Afb. 63
Voorstelling van *Le Crocodile des Musées* door Les Marionnettes du Congo, uitgevoerd op de bijeenkomst met de socio-culturele Hemba-vereniging Twibunge, Lubumbashi, 30 augustus 2024.

Studies Association of Africa in 2023 (zie hoofdstuk 7).

- > De solotentoonstelling van kunstenaar Marcel Assumani Nonda, 'Recours à Singiti'. De kunstenaar inspireerde zich op de drie sleutelstukken van het herkomstonderzoek en maakte een schilderij van het Songye-beeld. Het meest in het oog springende werk is de kartonnen uitvergroting van het hoofd van het Hemba-voorouderbeeld (*singiti*) uit het MAS. Met dit werk verbindt hij het verleden en de toekomst van het beeld. Voor meer informatie, zie hoofdstuk 8.
- > Het spektakel *Le Crocodile des Musées*, opgevoerd door het gezelschap Les Marionnettes du Congo (afb. 62 en 63). Deze voorstelling, bekroond met de gouden medaille op de Jeux de la Francophonie in Kinshasa in 2023, werd op 30 augustus 2024 opnieuw opgevoerd in het kunstencentrum Waza en nogmaals op 4 september 2024, ditmaal voor vertegenwoordigers van de vereniging Twibunge in aanwezigheid van meerdere Hemba-chefs.¹² Het script, geschreven door Dorient Kaly en Jenovic Mwanza, vertelt hoe de inwoners van een Hemba-dorp zich inspannen om hun voorouderbeeld te redden van de allesverslindende krokodil, een metafoor voor westerse musea.

Met 'Een blik op onderzoek' streefden we ernaar om het publiek aan te zetten tot reflectie en debat over de diverse facetten en de complexiteit van het Belgisch-Congolese herkomstonderzoek, en brachten we de tussentijdse resultaten van het onderzoek rond drie Congolese sleutelstukken, van hun creatie in het land van herkomst, over de opname ervan bijna een eeuw geleden in een Antwerps stedelijk museum, tot de toekomst ervan. We hadden het tevens over zowel de kansen als de beperkingen van het onderzoeksproject. Hoewel er voor de drie sleutelstukken, en in het bijzonder voor het beeld van chef Nkolomonyi, doorbraken zijn gerealiseerd, zal herkomstonderzoek voor het merendeel van de 3813 objecten geen resultaten opleveren. Bij deze 'stille objecten' zijn de sporen naar hun herkomst in de beschikbare Belgische archieven en in de mondelinge getuigenissen verzameld in Congo verdwenen.



Afb. 64

Flyer met de aankondiging van de opening van de solotentoonstelling van Marcel Assumani Nonda en de opvoering van *Le Crocodile des Musées* door Les Marionnettes du Congo, 30 augustus 2024, in het kunstencentrum Waza, Lubumbashi.

1. Het concept van het open kijkdepot was in België een pilootproject. Een van de eerste Europese musea met een open depot was het Musée du Quai Branly – Jacques Chirac in Parijs, dat in 2006 de deuren opende.
2. Zie 'Kijkdepot. Over verzamelen en verzamelaars', in Beyers 2011, pp. 11–24.
3. Steinbock & Dibbitts 2023 was een inspirerende publicatie voor deze bijdrage.
4. 'Een erfgoedgemeenschap bestaat uit mensen die waarde hechten aan bepaalde aspecten van cultureel erfgoed die zij, binnen het kader van publieke actie, willen behouden en aan toekomstige generaties willen overdragen.' Zie <https://www.vlaanderen.be/cjm/nl/cultuur/internationaal-cultuurbeleid/cultuur-de-raad-van-europa/faro-conventie>.
5. De verzamelingen uit Afrika, Oceanië, Azië en Amerika zijn gegroepeerd onder de noemer 'Wereldculturen'.
6. Zie Deutscher Museumsbund 2021, pp. 55–57, voor richtlijnen met betrekking tot het tentoonstellen van in koloniale context verworven objecten.
7. Koloniale historische documenten zijn omstreden omdat ze woorden bevatten die als kwetsend ervaren worden. Omdat het MAS zich hiervan distantieert, werden in de zaaltteksten racistische of beladen woorden doorstreept of tussen aanhalingstekens gezet. We baseerden ons hiervoor op de tentoonstelling 'Recaptioning Congo' in het FOMU, Antwerpen, en de bijbehorende publicatie Colard 2022, p. 18.
8. Zie <https://mas.be/nl/content/100-x-congo>.
9. Voor het [loflied op Nkolomonyi](#) en de [video met getuigenissen](#) gerealiseerd door studio Keen (Antwerpen), zie de website van het MAS.
10. Zie <https://mas.be/nl/herkomstonderzoek-congocollectie>.
11. Zie <https://faro.be/blogs/katrijn-dhamers/terugblik-studiedag-herkomstonderzoek-over-erfgoed-uit-koloniale-context>.
12. Bram Cleys en Els De Palmaer hadden het voorrecht om deze voorstelling samen met Donatien Dibwe dia Mwembu bij te wonen tijdens hun werkbezoek aan Lubumbashi (27 augustus tot 7 september 2024).

Hoofdstuk 7

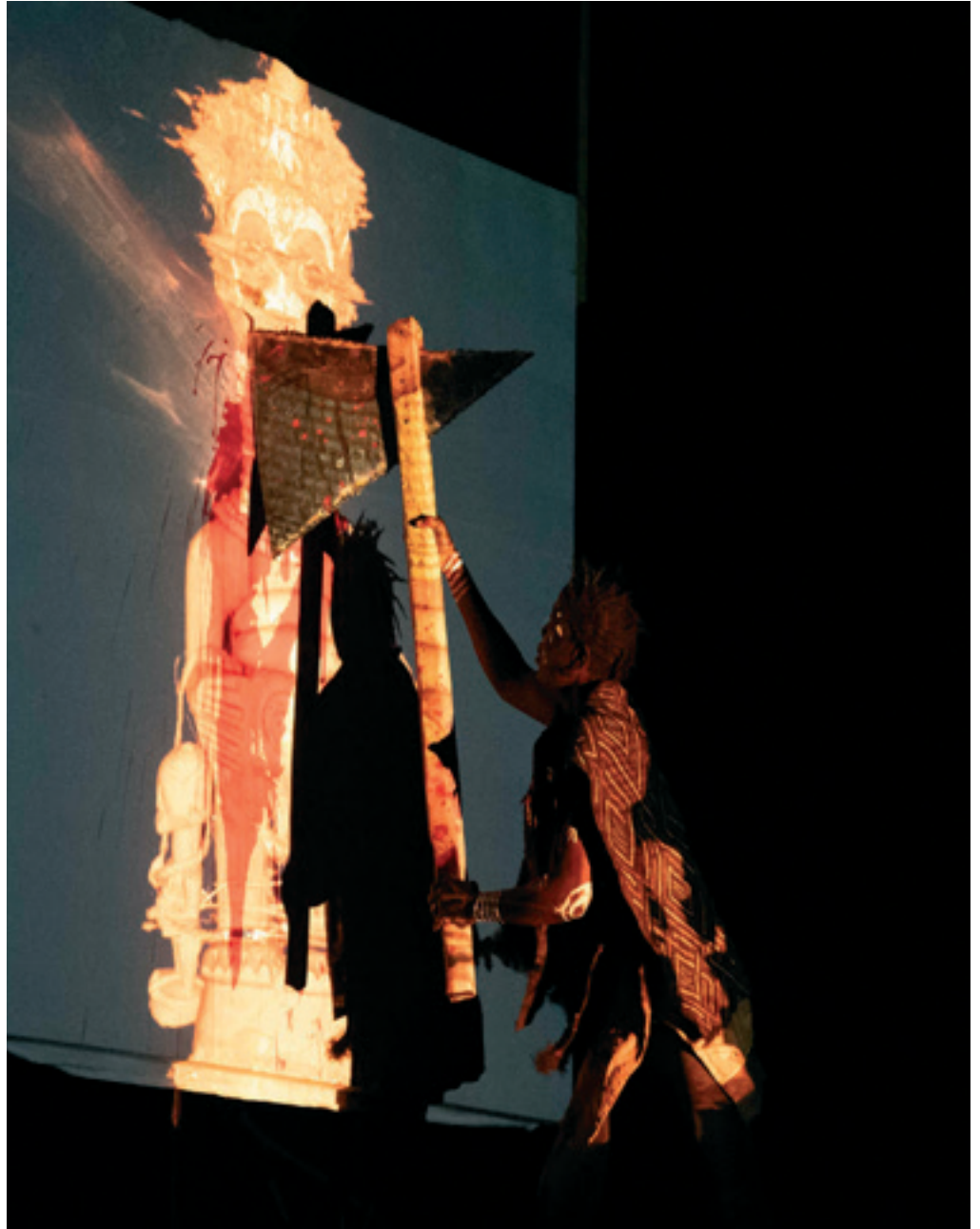
***Nkishi a Nkolomonyi, une
prosopopée ancestrale***

**Een artistiek pleidooi voor
een relevante terugkeer
van geroofde Afrikaanse
cultuurgoederen**

Fernand Nouwligbèto

Afb. 65

Slotscène van de podiumvoorstelling *Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale*, opgevoerd tijdens de conferentie van de African Studies Association of Africa, Lubumbashi, 2023.



Op het grijzige scherm lijkt het alsof er door de bijl bloed druipt uit de keel van het geprojecteerde Songye-beeld (afb. 65). En toch blijft de blik van dit beeld van hout, ijzer en koper, met de dikke wenkbrauwen, de platte neus en de met glaskralen omsloten nek, verrassend sereen. Het is het laatste en zeer symbolische beeld van *Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale*, een voorstelling die de kunstenaars van het kunstencentrum Waza op de avond van 25 oktober 2023 speelden in het Bâtiment du 30 juin in Lubumbashi (Democratische Republiek Congo).

Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale is een podiumvoorstelling die zowel theater, pantomime als choreografie omvat. Ze werd voor de eerste keer opgevoerd op de avond van 25 oktober 2023, bij de opening van het internationale colloquium 'Rapatrier l'Afrique. Problématiques anciennes et perspectives critiques', georganiseerd door de African Studies Association of Africa (ASAA).

Afb. 66

Masker (*kifwebe*), Songye,
eind 19e–begin 20e eeuw,
hout,
42 × 26 × 14 cm.
MAS, Antwerpen, inv. AE.0334,
aankoop Henri Pareyn, 1920.

**Eén stuk, vier bewegingen**

Het stuk wordt vertolkt door vier kunstenaars uit de DRC: Gaëtan Kolombo, Christian Diur, Rita Mukebo en Lambick Meli. Het is een productie van het kunstencentrum Waza, een privéorganisatie voor artistieke en culturele promotie in Lubumbashi, die mogelijk is gemaakt dankzij de financiële steun van het MAS in Antwerpen. *Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale* is een artistieke voorstelling van dertig minuten rond de problematiek van de teruggave van de Afrikaanse cultuur- en cultusvoorwerpen die tijdens de koloniale periode door Europeanen zijn geroofd en nu in meerdere westerse musea worden bewaard. Het verhaal dat wordt opgevoerd speelt zich grotendeels af in een westers museum, waar een geleerde discussie tussen Europese onderzoekers plaatsvindt over het krachtbeeld – of *nkishi* – dat oorspronkelijk aan chef Nkolomonyi van de Congolese bevolkingsgroep Songo Meno toebehoorde. De discussie leidt tot een continue reeks reacties van de beschermgeesten die dit cultusvoorwerp vergezellen en beschermen. De geïncarneerde geesten zijn buiten zichzelf, ze breken een Songye-masker (van het *kifwebe*-type; afb. 66) en vernietigen de onderzoekers symbolisch. Via Afrikaanse dansen en traditionele rituelen gaan ze op zoek naar de daders van de plunderingen van het Congolese erfgoed, organiseren ze een begrafenis met de fragmenten van het gebroken masker en slagen ze erin om met de geest van chef Nkolomonyi terug te keren naar Congo.

De voorstelling bestaat uit vier bewegingen en kan omschreven worden als een multiartistieke uitvoering of performance die ‘onbevooroordeeld beeldende kunst, theater, dans, muziek, video, poëzie en film combineert’¹ en ‘niet in theaters, maar in musea of kunstgalerieën plaatsvindt’.² De eerste vier minuten vormen het eerste deel van de voorstelling, met daarin de pseudowetenschappelijke en etnocentrische gesprekken tussen de Europese onderzoekers over het Songye-krachtbeeld. De tweede sequentie, gedurende de vier volgende minuten, draait rond de vernietiging van het Songye-masker en de loftuiting van de sacrale kunst van de Songye-gemeenschap door de geestendansers (afb. 6.2). De volgende twintig minuten, die we ‘het rituele onderzoek, het kisten van het gebroken masker en de terugkeer van de geest van Nkolomonyi’ kunnen noemen, vormen het derde en langste deel. In de vierde en laatste beweging, de kortste, wordt de geprojecteerde foto van het *nkishi*-beeld op het scherm symbolisch gedood.

Het resultaat van een Belgisch-Congolees onderzoeksproject

De voorstelling onder regie van Lambick Meli is een van de resultaten van een onderzoeksproject van een Belgisch-Congolees team. Het doel was de herkomst te onderzoeken van de objecten uit de Congolese collectie beheerd door het MAS die werden verworven tijdens de kolonisatie van Congo, dat betekent tussen 1885 en 1960, het jaar van de onafhankelijkheid. Onder de zowat 3813 Congolese objecten in het Antwerpse stadsmuseum bevindt zich een Songye-*nkishi*, een krachtbeeld dat eigendom was van Nkolomnyi, chef van de Songo Meno, een volk dat we vooral in het zuidoosten van de DRC aantreffen. Dit beeld zou krachten bezitten en hebben toebehoord aan Nkolomnyi, een zeer gerespecteerde krijgsheer. Nkolomnyi werd ervan beschuldigd in opstand te zijn gekomen tegen de koloniale macht en hij werd aangehouden en daarna ter dood veroordeeld. Vast staat dat hij in 1923 stierf in onduidelijke omstandigheden. Zijn beeld werd gestolen en in 1939 in België teruggevonden. Onder welke voorwaarden zullen deze sculptuur en andere geroofde Congolese cultuurgoederen aan de gemeenschappen van herkomst worden teruggegeven? En samen met Rita Mukebo, de enige actrice van de vier vertolkers die bij het stuk betrokken zijn, kunnen we ons nog een andere vraag stellen: zal het beeld, wanneer terugkeert naar de DRC, nog een plaats hebben in de samenleving? Het kunstencentrum deed een beroep op een groep kunstenaars om aan de slag te gaan met dit delicate onderwerp met als doel: 'het woord poëtisch terug te geven aan de chef [Nkolomnyi] en de spirituele betekenis te onderzoeken van een eventuele restitutie van een voorwerp dat zo misschien veel meer wordt dan een kunstwerk'.

Discours van het stuk rond de herkomst van cultuurgoederen

In het stuk bestaat er geen enkele twijfel over de Afrikaanse en Congolese oorsprong van het *nkishi*-beeld. Op de voice-overs van de Europese personages Div en Miriam na praten de vier vertolkers weliswaar bijna niet. De korte toespraak van Rita Mukebo tot het publiek op de elfde minuut van de voorstelling is vooral informatief, om de context van de creatie van het stuk te schetsen. Anderzijds kunnen we spreken over drie soorten discours: een scenografisch discours dat te maken heeft met het decor, de objecten en de toneelattributen, een voice-overdiscours in het begin van het stuk door de eerste twee stemmen in absentia, en een dansdiscours, gezien het belang van de choreografie in het werk.

De scenografie aan het begin van de voorstelling verwijst net zoals de eerste twee voice-overs naar de herkomst van de Congolese cultuurgoederen. Het publiek van vooral academici en onderzoekers uit alle hoeken van de wereld merkte meteen de aanwezigheid op van twee houten leunstoelen aan de twee uiteinden van het podium. In elke stoel bevindt zich een menselijke gedaante, met de grove trekken van een pop gemaakt van op elkaar gestapelde boeken. Tussen de twee stoelen, op de middellijn en iets meer naar achteren, staat een derde stoel waarop een houten beeldhouwwerk prijkt in de vorm van een masker dat een mannenhoofd weergeeft, met drie grote holten die de ogen en neus voorstellen. Daarnaast staat een acteur met gebogen hoofd en de kuit omwikkeld met plukjes raffia. Zijn gezicht is niet te zien, het zit verborgen achter een sluier van plantenvezels die ook over zijn torso valt. Het is een geest die hier woont, op deze plek die eruitziet als een museum. Achter hem staat een installatie op wieltjes met daarop een langwerpig scherm met de projectie van het *nkishi*-beeld van Nkolomonyi, met een hoorn op het hoofd. Behalve de specifieke terminologie (*nkishi*, Songye, Nkolomonyi ...), verwijzen ook de materialen die voor het beeld zijn gebruikt duidelijk naar de Afrikaanse oorsprong: 'hout, raffia, dierlijke pels, reptielenhuid, hoorn, vezels, ijzer, koper, glaskralen en slangenhuid'.³ Onder de leunstoelen en achter het scherm onderscheiden we vaag drie andere menselijke vormen die lijken te wachten op een teken om uit hun schuilplaats tevoorschijn te springen ...

In dat decor weerklinkt de eerste voice-over, die van een man. De stem van Papa Albert Kibila Kasongo richt zich in het Frans in de vorm van een prosopopoeia – een stijlmiddel waarbij een afwezige of overleden persoon wordt aangesproken of aan het woord wordt gelaten – tot de overleden Nkolomonyi. Ze verwijst naar het belang van de restitutie van de Afrikaanse cultuurgoederen die tijdens de kolonisatie zijn gestolen en heeft het specifiek over het Songye-beeld, zijn eigenaar chef Nkolomonyi en de geschiedenis van de Songo Meno. Daarna begint een andere, vrouwelijke voice-over ook te praten met de charismatische chef van de Songo Meno. Ze weidt uit over de persoonlijkheid van de Songo Meno en de kosmogonie van deze gemeenschap. Meteen daarna ontspint er zich een geleerd gesprek met de allures van een ingehouden polemiek tussen die twee Europese personages, Div en Miriam. Tijdens die dialectische discussie, waarin de standpunten over de relevantie van verschillende benaderingen om de Songye-bevolking te bestuderen met elkaar botsen en zich uiteindelijk verzoenen, beseft de toeschouwer dat het debat plaatsvindt zonder dat de belangrijkste betrokkenen

Afb. 67

Scène uit de podiumvoorstelling *Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale*, met links en rechts twee uit gestapelde boeken bestaande poppen in een stoel, en in het midden een Songye-masker voor de projectie van een CT-scan van het krachtbeeld van Nkolomonyi.



worden gehoord, de Songo Meno. Uit de plechtige sfeer op het podium leid je af dat Div en Miriam hun stemmen lenen aan de twee uit boeken gemaakte poppen die tegenover elkaar op het podium verstarde in hun houten leunstoelen zitten (afb. 67). Deze scenografische installatie staat duidelijk voor de westerse cultuur, waar de intellectuelen, de bezitters van boekenwijsheid, graag pseudowetenschappelijke discussies voeren over andere volkeren, terwijl ze hen uitsluiten van de agora. Wat zullen hun reacties zijn als ze hun recht van spreken doen gelden of, om Jean-Paul Sartre te parafraseren, ze de prop verwijderen die hun zwarte monden afsloot?⁴

De eerste gemaskerde man, die rechtop staat op het podium, maakt zijn standpunt kenbaar via een stilzwijgend maar gewelddadig protest. Met indrukwekkende geluidseffecten op de achtergrond grijpt hij het masker op de derde leunstoel, hij tilt het op, gooit het op de grond, waarna het in brokstukken uiteenvalt. Dit contrastrijke gebaar – optillen / laten vallen – staat symbool voor het niet-authentiek zijn van dit cultuurvoorwerp en is een veroordeling van de holle woordenvloed van Div en Miriam over het culturele erfgoed van de Songo Meno. Het is dan ook niet te verwonderen dat deze vertolker het gezelschap krijgt van de twee andere, naar hun raffiamaskers te oordelen mannelijke geesten. Ze springen tevoorschijn van onder de leunstoelen en maken verschillende rondjes rond de verspreide stukken masker. Daarna stappen ze achter elkaar strijdlustig af op de poppen die ze woedend vernietigen door de boeken in het rond te strooien en hun stoelen omver te werpen, tekenen van hun macht die ter discussie wordt gesteld. Voortaan moeten we hulde brengen aan de ‘maskers met vier punten van waaruit de geest blaast’.⁵ De voorouderlijke kennis wordt opgedolven en uitvergroot, zoals expliciet blijkt uit de poëtische declamatie met achtergrondgeluiden die de dansgebaren van de drie acteurs begeleidt:

Eeuw van Songye-kunst, schat van onbetaalbare waarde, rijke en bestendige oogst [...].
Songye-koninkrijk, onder de sterrenhemel, Bewind van Nkolomonyi, heilige wijsheid.
Mysterieus gezicht, verborgen onder een gebeeldhouwd masker, kifwebe, symbool van macht, omhuld geheim.
Groeven op het hout, vertelde oude geschiedenis, vruchtbare aarde, volle maan.
Zwart, wit, rood, ze dansen ritmisch, gezang, lofzangen op het leven, de dood, het bestaan.
Agressief, onvoorspelbaar mannelijk masker. Aanmoediging, conformiteit, onbetwistbare orde.
Zacht, beheerst vrouwelijk masker. Stimulerend, vruchtbaarheid, geboren worden, hoop, geopenbaarde liefde.

Die voorgedragen lofzang is de aanleiding voor rituelen en het verloop daarvan laat de ideale visie op de restitutie van de cultuurgoederen doorschemeren zoals de regisseur ze schetst.

Discours van het stuk over de restitutie van de cultuurgoederen

Het eerste ritueel is de *londola*. Regisseur Lambick Meli legt uit: ‘Je gebruikt het om wie schuldig is aan de moord op een persoon te identificeren. Na het overlijden van die persoon graaft de doodskist zichzelf op, ze begint rond te lopen en blijft stilstaan voor de deur van het huis van de moordenaar.’⁶ Wie heeft dus het masker gedood? De westerse wereld natuurlijk: zij doodde het om het te verkrijgen, door het te kopen aan een lage prijs, door het te stelen of door het te ontfutselen aan de wettige eigenaar; ze doodde het ook omdat ze een kostbaar en onschatbaar bezit, een symbool en bron van vitale kracht voor een hele gemeenschap, reduceerde tot een exotisch product. Dit ritueel begint met de drie geesten die zich naar de ruimte achter het scherm verplaatsen. Als ze terugkomen dragen ze een doodskist van transparant glas. Op dat moment begrijp je de dualiteit van het ruimtelijke kader: de ruimte voor het scherm staat voor het museum en de westerse cultuur, maar achter het scherm – ondergedompeld in een passende duisternis – verheft zich de Afrikaanse en Congolese wereld, waar zich nog altijd positieve spirituele energieën bevinden die in staat zijn om nieuw leven te blazen in wat een deel van zijn essentie heeft verloren. De drie geesten, die nog altijd

de doodskist dragen, komen ook aan in het museum en ze dwalen in een pijnlijke gedanste zoektocht van de ene hoek naar de andere voor ze hun vracht neerzetten, niet ver van de brokstukken van het masker.

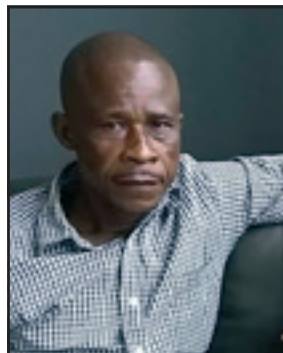
Het eerste ritueel vervolgt met het kisten: behoedzaam verzamelen de drie dansers de brokstukken en plaatsen ze in de glazen doodskist. We kunnen hierin zeker een symbolische poging zien om de begrafenis van dit erfgoed te organiseren, maar het is ook en vooral een ritueel om een element uit het Congolese erfgoed dat vroeger werd gedesacraliseerd opnieuw tot leven te wekken en opnieuw te sacraliseren. De positieve energieën stromen, met op de achtergrond instrumentale muziek die wordt onderbroken door kreten buiten ons gezichtsveld, terwijl de drie geesten in trance raken. In dit schouwspel is de dans ‘geen ongecontroleerd gebarenspeel’⁷, maar een ‘fontein van leven, een opwelling van energie’⁸. De muziek (geluidseffecten, harmonieuze klanken ...) neemt in deze performance een essentiële dramaturgische rol op zich: ze begeleidt en suggereert de dramatische handeling en is een geheugensteuntje voor de kunstenaars op het podium. Ze creëert tegelijkertijd ook een echt ‘geluidsdecor’ door via haar klanken de ‘plaats van actie’⁹ en een ‘openvolging van sferen’¹⁰ die geschikt zijn voor het verloop van het begrafenisritueel te situeren. Die betekenissen worden nog versterkt door het licht, dat varieert van helder tot donker.

Het tweede ritueel is de *mwanabuwa*. Volgens Lambick Meli wordt dit ritueel beoefend door vrouwen om te achterhalen wie verantwoordelijk is voor een of andere diefstal of misdaad: ‘Ze gieten hun menstruatiebloed in het midden van het dorp en formuleren bezweringen terwijl ze een dans met machetes uitvoeren’, zegt hij. ‘Onder invloed van de bezwering geeft de schuldige zichzelf uiteindelijk aan, tenzij hij uit de buik van een vrouw kwam, zoals in deze performance het geval is.’ Hier verklaren de drie geesten door deze rituele dans te gebruiken ‘de terugkeer van hun erfenis naar het land van de voorouders’. ‘Met andere woorden’, voegt hij daar nog aan toe, ‘de geest Nkolomonyi reïncarneert in de dansers die de *mwanabuwa* uitvoeren.’ Aangezien het lot van het masker bekend is, rest er niets anders meer dan te beslissen over het lot van de projectie van de *nkishi*. Rita Mukebo stapt op de sculptuur af en besmeurt die met bloed, terwijl op de achtergrond en buiten ons gezichtsveld een toespraak wordt gehouden in het KiSongye door een man die een oproep doet tot de voorouders om hem kracht te geven en oplossingen te vinden voor de actuele problemen. Vervolgens zwaait de

performer met de bijl, ze steekt hem in de keel van de sculptuur en veroordeelt zo een werk waarvan er alleen maar een fletse en gedevitaliseerde afbeelding bestaat, een soort levenloze virtuele ansichtkaart, tot de irrelevantie.

Kortom, de kunstenaars op wie het kunstencentrum Waza een beroep deed namen geen genoegen met het stellen van vragen. Op een toon waarin geen enkele aanmaning weerklinkt reiken ze ook mogelijke oplossingen aan, waarvan er drie de aandacht trekken. De eerste is dat de restitutie van de cultuurgoederen die tijdens de kolonisatie werden geroofd een vereiste is op ethisch, sociocultureel, politiek en diplomatiek vlak. De tweede aanbeveling is om Afrikanen, in dit geval de Congolezen, te betrekken bij het uitdenken en implementeren van het proces voor de restitutie van de stukken uit hun culturele erfgoed. De derde en laatste geschetste oplossing is de noodzaak om de cultuur- en cultusvoorwerpen hun semantiek terug te geven zodat ze, in de ogen van de beroofde lokale gemeenschappen, hun oorspronkelijke betekenis uit de prekoloniale samenlevingen volledig of gedeeltelijk terugkrijgen. Die bijzonder pregnante boodschappen maken echter van *Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale* absoluut geen banaal didactisch stuk, integendeel. Esthetisch gezien is het een echt juweeltje dat sterk gewaardeerd wordt, zoals bleek uit de staande ovaties van het publiek bij het vallen van het doek. We kunnen de kunstenaars natuurlijk een zeker hermetisme verwijten, omdat hun werk zo diep geworteld is in de traditionele Songye-rituelen, naar het voorbeeld van de rituele theaterproducties van Marie-José Hourantier en Werewere Liking. We kunnen ook terughoudend staan tegenover hun overdreven lofzang op het voorouderlijke verleden. Komt het er vandaag op aan om dit verleden uit te vergroten en de indruk te geven een soort terugkeer naar de bronnen te bepleiten – een oud cliché en een erfenis van de negritude – of gaat het er eerder om te praten over het teruggrijpen naar elementen van het culturele erfgoed die nog relevant zijn? Blijft echter dat *Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale* een stuk van een zeldzame schoonheid is. Het zou heel verhelderend zijn om, vanuit dit perspectief, deze voorstelling te vergelijken met *Incinérés*, een toneelstuk van Jérôme-Michel Tossavi in regie van Alougbine Dine, beiden uit Benin, dat gaat over dezelfde problematiek van de restitutie van de Afrikaanse cultuurgoederen.

1. Pavis 2019, p. 79.
2. Idem.
3. '64. Krachtbeeld (*nkishi*) van Nkolomonyi', in De Palmenaer & Nsai 2020, p. 64.
4. Sartre 1948, p. IX.
5. Senghor 1990, p. 23.
6. Lambick Meli, online en schriftelijk interview, 16 april 2024.
7. Nouwligbèto 2020, p. 242.
8. Idem.
9. Pavis 2011, p. 133.
10. Idem.



IN MEMORIAM

Papa Albert Kibila Kasongo
12/08/1969 – 19/08/2024

Antropoloog en medewerker van het Observatoire du Changement Urbain (Universiteit van Lubumbashi). Hij schreef samen met maker Lambick Meli het lied voor Nkolomonyi en sprak het in.

Hoofdstuk 8

**‘Recours à Singiti’ van
Marcel Assumani
Nonda**

Prodige Tumba Makonga

Afb. 68
 Marcel Assumani
 Nonda doorbladert de
 tentoonstellingscatalogus
Luba. Aux sources du Zaïre
 (Musée Dapper, 1993–94) van
 François Neyt, Lubumbashi,
 atelier van de kunstenaar,
 29 augustus 2024.



Marcel Assumani Nonda werd geboren op 3 maart 2002 en groeide op in het bruisende Lubumbashi, hoofdstad van Katanga, een streek die bekendstaat voor haar kopermijnen (afb. 68).¹ Al op heel jonge leeftijd verslond hij manga's en ontwikkelde hij een echte passie voor het tekenen. Toen hij negen jaar was diversifieerde hij zijn interesses, want hij voelde zich onweerstaanbaar aangetrokken tot de kunst, een liefde waar zijn ouders weinig begrip voor hadden. Hij zakte meerdere malen voor het staatsexamen, wat zijn vastberadenheid alleen maar groter maakte. Hij bleef niet bij de pakken zitten, maar putte uit zijn persoonlijke strijd om een bijzondere artistieke identiteit uit te bouwen. Parallel met zijn passie volgde hij les aan de Academie voor Schone Kunsten van Lubumbashi, waar hij zich specialiseerde in keramiek. Om zich dan – ondanks zijn gebrek aan ervaring – stoutmoedig als schilder te lanceren.

In 2023 nam hij in de Halle de l'Étoile in Lubumbashi deel aan een groepstentoonstelling met als thema recycling. In zijn zoektocht naar verpersoonlijking en artistieke perfectionering legt Nonda zich toe op de hedendaagse kunst. Zijn creaties zijn een mix van sculptuur, bricolage, collage en recycling. Voor zijn vernieuwende techniek gebruikt hij minerale poeders afkomstig van malachiet of kalksteen.

De 'emotionele circuits' die in zijn oeuvre aanwezig zijn weerspiegelen de bruisende realiteit van Lubumbashi. In die circuits van gerecycleerd koper zitten

Afb. 69

Marcel Assumani Nonda bij zijn interpretatie van het *singiti*-beeld uit het MAS, Lubumbashi, 29 augustus 2024.



heel wat emoties vervat: woede en droefheid, maar ook hoop en veerkracht. Door op een gedurfde manier de draden die hem herinneren aan de spelletjes uit zijn kindertijd samen te smelten met vibrerende acrylverf zet Nonda de negatieve boodschappen stuk voor stuk om in positieve bekrachtigingen en in een metafoor voor de voorouderlijke communicatiemiddelen. Dit creatieve proces overstijgt de taalbarrières maar ook de culturele barrières, en brengt zo hulde aan de rijkdom van uitwisselingen tussen mensen.

In maart 2024 nam hij deel aan workshops die het kunstencentrum Waza organiseerde in het kader van het herkomstonderzoek van de Congolese collectie in het MAS. Hij plaatste drie van de sleutelstukken waarrond werd gewerkt op de voorgrond: de Kuba-beeldjes van smeedijzer, het krachtbeeld of de *nkishi* van Nkolomonyi en het Hemba-voorouderbeeld (*singiti*). De workshop werd geleid door professor Donatien Dibwe dia Mwemba in aanwezigheid van personen uit Songye-, Hemba- en Kuba-gemeenschappen en werd digitaal bijgewoond door Bram Cleys, de Belgische projectverantwoordelijke. Na afloop van de workshop werd Nonda geselecteerd als artist in residence voor een solotentoonstelling in het kunstencentrum Waza en gaf hij zo blijk van zijn engagement om een nieuwe definitie te geven aan het concept culturele restitutie.

Zijn expo 'Recours à Singiti' in Lubumbashi opende de deuren op 30 augustus 2024, met een selectie van dertien werken. Dit event vestigde de aandacht op de diepgang van de collectieve tradities en herinneringen. Via zijn werk onderzoekt Nonda de onzichtbare banden tussen generaties en brengt hij tegelijkertijd een eerbetoon

Afb. 70

Schetsen van het hoofd van het Hemba-beeld (*singiti*) door Marcel Assumani Nonda. Atelier van de kunstenaar, Belair, Lubumbashi, 29 augustus 2024.



aan zijn Hemba-/Songye-roots. Zo schilderde hij het Songye-beeld dat door een CT-scanner gaat.² Het werk dat alle blikken naar zich toe trekt is zonder enige twijfel het grote hoofd van zwart karton dat op het *singiti*-beeld uit het MAS is geïnspireerd (afb. 69). ‘Recours à Singiti’ is op die manier meer dan een tentoonstelling, het is een uitnodiging om opnieuw aan te knopen bij Hemba-tradities en om het eigen erfgoed via de kunst te herontdekken. Door in dialoog te treden met het verleden spoort Nonda zijn gemeenschap aan om een toekomst voor ogen te houden waarin de verhalen van die gemeenschap blijven leven en weerklinken.

Tijdens ons interview met hem had hij het achtereenvolgens over de context van zijn werk en zijn inspiratie, zijn artistieke werkwijze, zijn thema's en denkbeelden, de receptie van zijn werk en de richtingen die hij in de toekomst uit wil gaan.

Welke indrukken lieten de workshops van het MAS/Waza bij u na? Wat hebt u geleerd of ont-leerd over ons collectieve geheugen tijdens die uitwisselingen?

- > Voor mij was het een moment om mijn eigen Congolese cultuur te herontdekken en dat liet me toe om meer kennis en ervaringen op te doen waarmee ik mijn kunst kan voeden.

Wat vertegenwoordigt het Hemba-beeld (*singiti*) volgens u?

- > Het *singiti*-beeld is een typisch Hemba-embleem, het is een pijler van de gemeenschap en vervult meerdere rollen: spiritueel, fysiek, moreel ... Het beeld is voor mij een inspiratiebron geworden, eenvoudigweg om me te helpen om mijn eigen afkomst terug te vinden.

Welke thema's of boodschappen wilt u overbrengen via 'Recours à Singiti'?

- > Aan de hand van deze reeks wil ik de huidige generatie sensibiliseren, die niet voldoende rekening meer houdt met haar eigen cultuur en meent andere culturen te moeten kopiëren die ons al vanaf het begin hebben vernietigd. Ik wil hen doen inzien dat 'Afrikaans leven' geen risico is, maar een prioriteit.

Hoe weerspiegelt dit project de vragen die u stelt bij identiteit en erfgoed?

- > Door het over *singiti* te hebben zet ik mijzelf aan om mijn Songye-/Hemba-afkomst, die ik lang heb genegeerd, te ontdekken en het feit dat ik dit werk voor mijn voorouders heb gemaakt te integreren. Via dit beeld moest ik een object begrijpen en terugvinden, maar ook de spiritualiteit die bij mijn cultuur hoort. 'Recours à Singiti' zette me aan tot diep nadenken om zo beter te weten wie ik ben, waar ik naartoe ga en welke voordelen het heeft om authentiek te zijn.

Kunt u uw creatieve proces tijdens het maken van deze reeks beschrijven?

- > Deze reeks was voor mij een lange reis en een heel mooi onderzoeksavontuur. Ik ben mijn creatieproces gestart in een schetsboekje (afb. 70), voor ik de nodige materialen ging zoeken en voor ik een ontmoeting had met de schrijnwerker die mijn frames zou voorbereiden. Het creatieproces van het werk heeft twee maanden in beslag genomen.

Hoe verzoent u traditionele Hemba-cultuurelementen en de hedendaagse kunstpraktijken met elkaar?

- > Mijn aanpak bestaat erin om dezelfde stijl te kopiëren en te proberen om de Afrikaanse kunst in zekere zin te 'verbeteren' en daarbij een vrije en open geest te behouden.

Wilt u graag specifieke emoties opwekken bij de toeschouwers?

- > Als ik het over mijn werk heb, wil ik altijd eerst mijn eigen geweten overtuigen en vervolgens het gemoed van de toeschouwers aanspreken. Ik hoop dat ik daar met deze reeks in geslaagd ben.

Hoe hebben de recensenten en het publiek uw werk onthaald?

- > Ik heb het gevoel dat er niet echt negatieve kritiek is geweest, maar eerder uitwisselingen en opmerkingen die mijn kennis over hoe ik mijn eigen cultuur benader hebben verrijkt.

Wat hoop je te kunnen bijdragen aan de dialoog over Afrikaanse kunst en cultuur?

- > Ik hoop dat mijn werk op een dag in één adem wordt genoemd met de werken van de grote kunstenaars die mij zijn voorafgegaan in het maken van kunst rond restitutie en dat het wordt tentoongesteld in Afrikaanse musea voor hedendaagse kunst.

Hebt u al nieuwe thema's voor ogen die u in uw toekomstige werk wil onderzoeken?

- > Ja, natuurlijk! Maar we moeten de Afrikaanse restitutie en de Afrikaanse cultuur in gedachten houden en diverse thema's aansnijden waardoor zoveel mogelijk mensen begrijpen dat we daadwerkelijk de restitutie van ons erfgoed moeten eisen. Het gaat om ons erfgoed.

Hoe ziet u de ontwikkeling van uw eigen artistieke praktijk?

- > 'Recours à Singiti' was een lang traject en telkens als ik probeer om ernaar terug te keren, laat het me andere artistieke richtingen ontdekken die mijn aanpak kunnen verruimen.

Welke tips hebt u voor opkomende kunstenaars die het culturele erfgoed in hun werk willen integreren?

- > Ze moeten eenvoudigweg meer kennis opdoen over hun afkomst en houden van hun erfgoed.

-
1. Deze bijdrage is geïnspireerd op *Mawasiliano. L'art du tissage des destins* van Didier Besongo en op flyers die het kunstencentrum Waza verspreidde in het kader van de tentoonstelling 'Recours à Singiti'.
 2. Het MAS kocht in 2024 dit schilderij op doek aan (inv. MAS. 0560).



Deel IV

De toekomst van de Congolese collectie

Hoofdstuk 9

**De Congolese collectie
beheerd door het MAS in
het kader van het debat
over de restitutie**

Marie-Sophie de Clippele

De restitutie van de koloniale collecties in België, een debat met verschillende snelheden

De debatten over de restitutie ontstonden in België vooral in het maatschappelijke middenveld, dat, onder impuls van Black Lives Matter, diverse eisen voor dekolonisatie en restitutie formuleerde.¹ In het kielzog van die sociale bewegingen kwamen er meer gerichte acties, zoals die van de groep onafhankelijke experts die de *Ethische richtlijnen voor het beheer en de restitutie van koloniale collecties*² in België opstelden, een rapport dat in juni 2021 werd ingediend.³ In februari 2022 overhandigde de bevoegde staatssecretaris, Thomas Dermine, een inventaris van 83.200 voorwerpen van het AfricaMuseum aan de Congolese eerste minister Jean-Michel Sama Lukonde tijdens zijn bezoek aan Tervuren. Begin 2022 lanceerde hij voor een periode van vier jaar een programma van het Federaal Wetenschapsbeleid rond herkomstonderzoek, PROCHE, eveneens in het AfricaMuseum.⁴ Na deze politieke en sociale aanzet werd op 3 juli 2022 op federaal niveau een wet goedgekeurd met betrekking tot de restitutie van de koloniale collecties. Deze tekst maakte het mogelijk om naar een hogere versnelling te schakelen, ook al is het nog altijd wachten op de concrete toepassing van de tekst (zie verder). Tijdens de meer algemene parlementaire discussies over het koloniale verleden begon de motor te sputteren, maar toch is het belangrijk dat België zijn eigen tempo niet oplegt, want zoals we zullen zien is de temporaliteit van de landen van herkomst essentieel om een rechtvaardig restitutiebeleid uit te werken. Die contextuele elementen laten toe om de uitdagingen van restituties op veeleer lokaal vlak te begrijpen, zoals de restituties die het MAS zou kunnen uitvoeren.

De Belgische restitutiewet van 2022: naar een hogere versnelling?

In juli 2022 was België een voorganger onder de vroegere Europese kolonisatoren op het vlak van restitutie door de goedkeuring van een algemene wet die een kader vastlegt voor de restitutie van roerend goed dat gelinkt is aan het koloniale verleden van België en dat deel uitmaakt van een federale museumcollectie.⁵ Het gaat hier niet om specifieke maatregelen van de regering of de wetgever in verband met specifieke objecten – zoals in sommige buurlanden – en ook niet om een overheidsbeleid dat door een minister werd uitgewerkt. De wet drukt wel de wens uit om, met de democratische goedkeuring van het Parlement, op een algemene en abstracte manier te kunnen ingrijpen in de kwestie van de restitutie en de teruggave van voorwerpen die verband houden met het koloniale

verleden van België.⁶ Het vastgelegde kader is eenvoudig en op sommige punten origineel. Zo maakt de wet een onderscheid mogelijk tussen juridische restitutie van eigendom met een materiële teruggave van het voorwerp, wat later kan plaatsvinden. De wet is gekoppeld aan het sluiten van een bilateraal verdrag voor de wetenschappelijke en culturele samenwerking tussen twee staten die, indien van toepassing, de procedure en modaliteiten van de restitutie zullen vastleggen. De wet bepaalt evenwel dat er ten minste een wetenschappelijk onderzoek naar het onrechtmatige karakter van de verwerving van het goed moet gebeuren om te beslissen of het goed ‘restitueerbaar’ is.⁷

Het voordeel van deze wet is dat hij vertrekt van een omvattende aanpak, maar tegelijkertijd is hij zowel materieel, temporeel als ruimtelijk beperkt.⁸ Strikt genomen heeft hij dan ook geen betrekking op de collecties van het MAS. Op materieel vlak gaat de wet immers enkel over roerend goed ‘dat behoort tot een museumcollectie van een federale wetenschappelijke instelling en dat eigendom is van de Belgische Staat, met uitzondering van menselijke resten en archieven.’⁹ Het betreft alle roerende goederen die deel uitmaken van de culturele collecties maar ook van de natuurlijke collecties van de verschillende federale wetenschappelijke instellingen, zoals duizenden specimens van fauna en flora.¹⁰ De roerende goederen van andere niet-federale museumcollecties – gewestelijke, gemeenschapsgebonden, provinciale of stedelijke, zoals de collecties van het MAS – en ook privéverzamelingen vallen dus niet onder het toepassingsdomein van de wet.

De ‘voorouderlijke resten’, die in de wet vervat zijn in de term ‘menselijke resten’, zijn net zoals de archieven expliciet uitgesloten. De rechtvaardiging daarvoor is niet echt overtuigend: de wetgever is van mening dat voor deze categorieën ‘een rechtstreekse restitutie of lening in onderhandeling met de staten van herkomst of bepaalde instellingen van de staten van herkomst’ mogelijk is.¹¹ De restitutie van de archieven is essentieel en zou niet aan de kant mogen worden geschoven door ze van het toepassingsdomein van de wet uit te sluiten. Ze draagt bij tot de restitutie van de kennis (*knowledge restitution*), die even fundamenteel is – of zelfs nog meer – als die van de voorwerpen: de geschiedenis achter bepaalde voorwerpen kennen, of ook de bredere geschiedenis van bepaalde episodes van het verzamelen en verwerven van voorwerpen draagt bij tot een reconstructieproces van een culturele identiteit.¹² We wijzen er evenwel op dat er sinds 2023 een digitaal platform bestaat voor het delen van de archieven tussen België, Rwanda, de DRC en Burundi.¹³

De uitsluiting van voorouderlijke resten uit de wettekst roept ook vragen op. Dat kan eventueel gerechtvaardigd zijn als het de bedoeling is een rechtstreekse restitutie te doen aan families of gemeenschappen van herkomst zonder tussenkomst van de staat van herkomst, zoals voor de roerende goederen in de wet van 2022. Maar dat lijkt niet het geval te zijn. Op 18 april 2024 werd in het Federaal Parlement door vijf Franstalige socialistische parlementsleden een wetsvoorstel ingediend. De tekst ervan is ontworpen naar de Belgische wet van 2022 in die zin dat de restitutie plaatsvindt tussen twee staten, ook al kan het verzoek worden ingediend door de staat 'die desgevallend optreedt in naam van een groep mensen die nog steeds op zijn grondgebied aanwezig is en waarvan de cultuur en tradities nog levend zijn'.¹⁴ Het wetsvoorstel is evenwel niet van toepassing op de voorouderlijke resten die deel uitmaken van een cultuurgoed.¹⁵ We wijzen erop dat die niet door de wet van 2022 zouden kunnen worden gerecupereerd, omdat die alle menselijke resten uitsluit, of ze nu al dan niet in een cultuurgoed zijn geïncorporeerd. Als het voorstel van 18 april 2024 opnieuw zou worden ingediend onder de nieuwe legislatuur, dan zou dat een aantal voorouderlijke resten uitsluiten waarvoor een verzoek tot restitutie niet mogelijk zou zijn op basis van dit voorstel, en a fortiori ook niet op basis van de wet van 2022.

Wat de ruimte en de temporaliteit betreft blijft de wet van 2022 beperkt tot de drie voormalige landen die door België werden gekoloniseerd – vandaag zijn dat de Democratische Republiek Congo, Rwanda en Burundi – en dit tijdens de periode van 'politieke en administratieve' overheersing, dat wil zeggen vanaf 1885 of 1919 tot 1960 of 1962.¹⁶ We stellen vast dat de wet een zekere flexibiliteit toelaat door te erkennen dat de goederen die voor 1885 werden verworven maar later in de museumcollecties terechtkwamen ook onder het toepassingsdomein mogen vallen.

De wet maakte het mogelijk om naar een hogere versnelling te schakelen en zo in een nieuw tijdperk binnen te treden voor de restitutie van de koloniale collecties. Dit eerste hoogtepunt moet niettemin worden afgestemd op andere temporaliteiten in het restitutedebat.

Het tij is gekeerd, maar de motor sputtert

De chronologie hierna visualiseert enkele hoogtepunten en laat zo zien hoe complex de evolutie van de situatie is, vooral op juridisch vlak. Ze kan nog aanzienlijk worden aangevuld, onder andere door de juridische ontwikkelingen

in verband met de restitutie op internationaal vlak, zoals de internationale rechtspraak inzake culturele rechten, maar ook de Verklaring van Dakar van 27 april 2023, ondertekend door zestig musea, en de Verklaring van de ministers van Cultuur van de G20 van 26 augustus 2023. We zouden er ook de goedkeuring van overheidsbeleidsmaatregelen en nationale wetgevingen in het buitenland aan kunnen toevoegen of de verschillende programma's en projecten rond herkomstonderzoek die in België en het buitenland steeds talrijker worden. Al die elementen dragen bij tot een paradigmashift in het debat over de restituties: het tij is gekeerd en de vraag van het 'thuishoren' – of *belonging* – van de museumcollecties wordt nu in de meeste instellingen onomwonden gesteld.¹⁷

> **Juni 2021**

Ethische richtlijnen voor het beheer en de restitutie van de koloniale collecties in België.

> **3 juli 2022**

Wet voor de restitutie van de koloniale collecties.

> **November 2022**

Mislukking van de Bijzondere Commissie 'Koloniaal Verleden' van de Kamer van Volksvertegenwoordigers.

> **20 februari 2023**

Oprichting in de DRC van een 'nationale commissie belast met de repatriëring van de cultuurgoederen, archieven en resten van menselijke lichamen die uit het Congolese culturele erfgoed zijn onvreemd'.

> **18 april 2024**

Indiening van een wetsvoorstel inzake de restitutie van de menselijke resten.

Ondanks die recente ontwikkelingen die rekening houden met de uitdaging van de restitutie van collecties, is het overzicht vandaag nog altijd onvolledig, in ieder geval in België.

Na de versnelling die de wet van 2022 teweegbracht is de motor immers beginnen te sputteren tijdens de bredere discussies over het koloniale verleden in het Federaal Parlement.¹⁸ In november 2022 slaagde de Bijzondere Commissie 'Koloniaal Verleden' er niet in om tot een akkoord te komen over de *Aanbevelingen* die voorzitter Wouter De Vriendt, voormalig fractieleider van de partij Groen, had voorgesteld, meer specifiek over de excuses.¹⁹ Sommige politieke partijen, zoals de liberalen en de CD&V, verwierpen elke

vermelding van excuses uit schrik voor aansprakelijkheidsclaims met het oog op financiële vergoedingen. Andere partijen, zoals de PS en Ecolo/Groen, wilden niets goedkeuren zolang dit kardinale punt afwezig was.²⁰ Het politieke onvermogen om tot een overeenkomst te komen over het koloniale verleden werpt een schaduw op de gesprekken over de restitutie van de koloniale collecties: hoe kunnen die op een egalitaire en serene manier worden gevoerd als een van de twee partners – in dit geval de voormalige koloniserende macht – de gebeurtenissen uit die periode en de gevolgen die we eraan moeten toewijzen weigert te erkennen, meer specifiek op het gebied van gerechtigheid en herdenking?

Het vastlopen van de gesprekken heeft evenwel niet verhinderd dat de DRC op haar eigen tempo haar reflecties over de restitutie voortzette. Zo werd op 20 februari 2023 het 'Décret n° 23/06 portant création, organisation et fonctionnement d'une commission nationale chargée du rapatriement des biens culturels, des archives et des restes des corps humains soustraits du patrimoine culturel congolais'²¹ goedgekeurd. In tegenstelling tot de Belgische benadering bundelt het decreet de cultuurgoederen, archieven en voorouderlijke resten. Het stelt ook geen tijdslimiet en verwijst naar voorwerpen die 'voor en na 1885' (art. 2) uit het nationale culturele erfgoed zijn weggehaald. Net zoals de Belgische wet is het een diplomatieke benadering. Het decreet voorziet zelfs in het tot stand brengen van een diplomatieke communicatie met België 'om een waardige, gezamenlijke en vriendschappelijke repatriëring van het Congolese cultuurerfgoed te verzekeren' (art. 3), maar zonder het te hebben over een bilateraal verdrag. De term 'repatriëring' lijkt de voorkeur te krijgen, maar 'restitutie' wordt ook gebruikt. Naast de nationale commissie en een stuurgroep is er ook een wetenschappelijke raad die bestaat uit 'experts in juridische en diplomatieke zaken' evenals 'experts in de domeinen kunst, geschiedenis, filosofie en internationale relaties' (art. 9).

Intussen zou de FOD Buitenlandse Zaken sinds midden 2022 diplomatieke gesprekken voeren met de DRC met het oog op het sluiten van een bilateraal verdrag.²² Er zou trouwens een ontwerp voor een bilateraal verdrag gestuurd zijn waarin België de oprichting voorstelt van een 'gemeenschappelijke commissie die het wetenschappelijke onderzoek zou uitvoeren' dat in de wet wordt vermeld.²³ Dat onderzoek gaat over het feit of de goederen al dan niet rechtmatig werden verworven, wat verder gaat dan de analyse van de wettigheid of onwettigheid van verworven objecten. Op basis van dit wetenschappelijke advies zou de Belgische regering kunnen beslissen om de eigendom van roerende goederen uit de federale collecties al dan niet te restitueren.

Het wettelijke kader is dan wel stevig verankerd, het moet ook nog worden toegepast: momenteel is er nog geen bilateraal verdrag tussen België en de DRC of tussen België en Rwanda of Burundi. Te snel willen gaan kan echter ook contraproductief zijn: het is essentieel om de specifieke temporaliteit van elke partner te respecteren om tot een rechtvaardig verdrag te komen.²⁴ Bovendien zou de doelstelling van erfgoedrechtvaardigheid (*heritage justice*) betekenen dat die diplomatieke overeenkomsten niet als een eindpunt worden beschouwd, maar als elementen in een bredere herstel- en verzoeningsoperatie ten opzichte van het koloniale verleden.²⁵ Tot slot heeft het kader enkel betrekking op de federale museumcollecties en biedt het geen oplossing voor de andere koloniale collecties.

De collecties van het MAS, meer speelruimte?

De federale en de gemeentelijke collecties, zoals die van het MAS, staan los van elkaar: de eerste maken deel uit van de federale staat, of het federale publieke domein, de tweede zijn eigendom van de gemeente en maken deel uit van het gemeentelijke publieke domein. In beide gevallen behoren de collecties van een publiek museum, zoals het MAS, inderdaad tot het publieke domein.²⁶ Dat betekent dat de voorwerpen niet beschikbaar zijn: ze zijn in principe onvervreemdbaar (ze kunnen niet worden verkocht), onverjaarbaar (ze kunnen niet de eigendom van een ander worden door verjaring, d.w.z. door het bezit van het voorwerp na een bepaalde periode) en niet vatbaar voor beslag (ze kunnen niet in beslag worden genomen om een verplichting te doen nakomen, bijvoorbeeld om een schuld te betalen).

Onvervreemdbaarheid is een essentieel kenmerk van de publieke collecties, om de bewaring ervan in een openbare museumdienst te verzekeren en om de verarming ervan te voorkomen. Tegelijkertijd kan die onvervreemdbaarheid een obstakel vormen bij restitutieverzoeken omdat niets de collectie mag verlaten. Dat is echter relatief want het Belgische recht geeft de publieke eigenaar de macht om te beslissen om een voorwerp aan zijn publieke domein te onttrekken. Als een voorwerp dat in een koloniale context werd verkregen en deel uitmaakt van de collecties van het MAS door zijn eigenaar, de Stad Antwerpen, uit het publieke domein wordt gehaald, kan het dus in het privé-domein van de gemeente terecht komen en, indien nodig, gemakkelijker worden overgedragen, in dit geval gerestitueerd aan de oorspronkelijke eigenaar. De Stad Antwerpen hoeft geen diplomatieke relaties van Staat tot Staat aan te gaan aangezien haar collecties niet

onderworpen zijn aan de wet van 2022. Ze zou dus – maar is niet verplicht om dat te doen – contact kunnen opnemen met lokale instanties in de landen van herkomst of zelfs met gemeenschappen of privépersonen. Als ze zou besluiten om via de gemeenteraad bepaalde voorwerpen te restitueren, dan moet ze dat motiveren, anders kan een beroep tot nietigverklaring van de beslissing worden ingesteld bij een administratieve rechtbank. De beslissing kan ook worden herroepen door de toezichthoudende autoriteit van de gemeente, het Vlaams Gewest, dat bevoegd is om de beslissing te toetsen op geschiktheid en niet alleen op wettigheid. Het Vlaams Gewest kan de beslissing dus volledig herzien en niet enkel controleren of ze in overeenstemming is met de wet.

Afgezien van de verplichting tot motivatie van de handeling die de eigenaar-gemeente zou stellen (beslissing tot onttrekking aan het publieke domein en tot overdracht van de eigendom) heeft de gemeente meer manoeuvreerruimte dan de federale eigenaar, omdat ze buiten het kader van de federale wet van 2022 kan optreden. Zoals hierboven vermeld, zou ze kunnen besluiten tot restitutie aan andere actoren dan de staat van herkomst, net zoals ze andere criteria voor de restitutie zou kunnen hanteren dan het in de federale wet genoemde criterium van de rechtmatigheid van de verwerving. Tot slot kan ze het toepassingsgebied materieel (bijvoorbeeld door de voorouderlijke resten en de archieven op te nemen), temporeel en ruimtelijk uitbreiden. Zo kan ze ook de voorwerpen in aanmerking nemen die in een 'koloniale context' werden verworven en niet enkel in de drie voormalige Belgische kolonies, en restitutieverzoeken opnemen die buiten de periode van 1885 tot 1960/1962 vallen. Tegelijkertijd kan het ontbreken van een wettelijk kader bij de overheidsinstanties die eigenaar zijn van de collecties de druk verminderen om voort te maken in deze kwesties. Behalve de duidelijkheid die een algemene en abstracte wet biedt en ondanks de kritiek die in het eerste punt wordt geuit op de federale wet uit 2022, maakt de wet het mogelijk om een gedragslijn vast te leggen waaraan men zich moet houden en die een politieke controle mogelijk maakt.

De wet van 2022 kan ondanks alles een sneeuwbal effect creëren: ook al heeft hij enkel betrekking op de federale collecties, hij kan de andere musea ook inspireren om een positie in te nemen. Sommige bepalingen zouden een voorbeeld effect kunnen hebben. Zo zou de geest van de wet van 2022 in verschillende opzichten de koloniale collecties van het MAS kunnen aanbelangen. Ten eerste is de algemene benadering interessant voor het herkomstonderzoek: de wet maakt het mogelijk om

de context van de verwerving in ruime zin in aanmerking te nemen,²⁷ bijvoorbeeld voor de volledige verwerving van voorwerpen door een persoon in het bijzonder (*verzamelaarsgericht onderzoek*),²⁸ zonder dat elk individueel voorwerp gedetailleerd moet worden geanalyseerd.²⁹ Hij geeft ook een nuttige verduidelijking in verband met het onrechtmatige karakter van de verwerving, ‘in het bijzonder dat dit [het restitueerbare goed] onder dwang of ten gevolge van gewelddadige omstandigheden werd verworven’,³⁰ ook al zouden die verduidelijkingen in de praktijk noodzakelijk zijn. Tot slot biedt hij enkele nuttige definities van onder andere ‘restitutie’ en ‘teruggave’. Belangrijker is dat hij bepaalt dat er een gezamenlijke beslissing van de twee staten moet zijn, idealiter door de oprichting van gemengde en paritaire comités (wat niet in de wet maar in de parlementaire werkzaamheden wordt verduidelijkt) voor de modaliteiten van de restitutie en de teruggave van het voorwerp. De splitsing tussen de juridische restitutie en de materiële teruggave is ook een origineel kenmerk dat andere praktijken kan inspireren. En de wet bepaalt verder ook expliciet dat er geen contractuele bepalingen of regels voor verkrijgende verjaring – op basis waarvan de eigendom van een voorwerp met de tijd wordt verworven – kunnen worden ingeroepen tegen een beslissing tot restitutie.³¹ Die bepaling vormt een welkome verduidelijking bij schenkingen met verplichtingen, wanneer een voorwerp aan het museum wordt geschonken op voorwaarde dat het dat museum nooit verlaat (verplichting van onvervreemdbaarheid).

-
1. Zie de verschillende interventies van verenigingen, meer specifiek uit de Afrikaanse diaspora, in het publieke debat en in parlementaire kringen. Zie ook de discussies over de dekolonisatie van de openbare ruimte, die meer specifiek in Brussel zijn gevoerd op basis van een participatieve aanpak en die onder andere hebben geleid tot de publicatie van een rapport (<https://urban.brussels/nl/news/voor-de-dekolonisering-van-de-openbare-ruimte-in-het-brussels-hoofdstedelijk-gewest>).
 2. Het begrip ‘koloniale collecties’ wordt in deze bijdrage begrepen als ‘de collecties die in een koloniale context zijn verworven’.
 3. Restitution Belgium (<https://restitutionbelgium.be/>).
 4. ‘MB21 – Herkomstonderzoek op de Etnografische collectie’ (zie https://www.africamuseum.be/nl/discover/project_proche).
 5. Wet van 3 juli 2022 tot erkenning van de vervreemdbaarheid van de goederen die verband houden met het koloniale verleden van de Belgische Staat en tot vaststelling van een juridisch kader voor hun restitutie en teruggave, *Belgisch Staatsblad*, 28 september 2022 (<https://www.ejustice.just.fgov.be/eli/wet/2022/07/03/2022042012/staatsblad>).
 6. Over de verschillende praktijken in de betrokken landen, zie De Clippele 2023a, pp. 227–248.
 7. Art. 4, § 1 van de wet: ‘De restitutie van het restitueerbaar goed kan enkel plaatsvinden in uitvoering van een verdrag gesloten door de Belgische Staat of de Staat van herkomst en op basis van een wetenschappelijk onderzoek, op initiatief van de Belgische Staat of de Staat van herkomst, met betrekking tot het onrechtmatige karakter van de verwerving van het restitueerbaar goed, in het bijzonder in die zin dat deze onder dwang of ten gevolge van gewelddadige omstandigheden werd verworven. Het is aan de Belgische Staat en de Staat van herkomst om samen, door middel van een verdrag, de modaliteiten voor het wetenschappelijk onderzoek te bepalen.’

8. Zoals we dat formuleerden in De Clippele & Demarsin 2022.
9. Art. 3, 1° van de wet van 3 juli 2022.
10. Voor meer informatie hierover, zie De Clippele 2023b.
11. Wetsontwerp tot erkenning van de vervreemdbaarheid van de goederen die verband houden met het koloniale verleden van de Belgische Staat en tot vaststelling van een juridisch kader voor hun restitutie en teruggave, Uiteenzetting van de motieven, *Parl. doc.*, Kamer, 25 april 2022, nr. 2646/001, p. 10.
12. Zie hierover bijvoorbeeld: Vanhee 2016.
13. 'Colonial Sources. Improve access, Share archives and Promote knowledge on the colonial past (Belgium, Burundi, the DR Congo and Rwanda)', *Koninklijk Museum voor Midden-Afrika – Tervuren – België*, <https://www.africamuseum.be/nl/research/news/CoSO>.
14. De voorwaarde van de 'levende' cultuur lijkt ons moeilijk te controleren. Er staan nog meer voorwaarden in artikel 5 van het Belgische wetsvoorstel die sterk geïnspireerd lijken op de Franse wet van 26 december 2023 over de restitutie van menselijke resten in publieke collecties (*JORF*, 27 december 2023, <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000048668800>). Het Belgische voorstel bepaalt dat de menselijke resten betrekking moeten hebben op personen die na het jaar 1000 zijn overleden (na het jaar 1500 in de Franse tekst) en waar de bewaring indruist tegen de waardigheid van de groep tot wie ze behoren. Tot slot zou de restitutie aan de staat van herkomst enkel kunnen plaatsvinden voor funeraire doeleinden.
15. '[...] menselijke lichamen of delen van menselijke lichamen die tot het roerend federaal openbaar domein van de Belgische Staat behoren en worden bewaard in de collectie van de instellingen, met uitzondering van menselijke lichamen of menselijke lichaamsdelen die deel uitmaken van een cultuurgoed', art. 2, 2° van het Wetsvoorstel betreffende de menselijke resten die behoren tot de collecties van de federale wetenschappelijke instellingen, *Parl. doc.*, Kamer, 18 april 2024, nr. 3988/001, p. 13 (<https://www.dekamer.be/FLWB/PDF/55/3988/55K3988001.pdf>).
16. Art. 3, 2° van de wet uit 2022.
17. Zie het recente werk van Bénédicte Savoy (2024) waarin het begrip thuishoren juist de centrale vraag is.
18. Bijzondere commissie 'Koloniaal Verleden', <https://www.dekamer.be/kvvcr/showpage.cfm?language=nl§ion=/pri/congo&story=commission.xml>.
19. [https://www.dekamer.be/kvvcr/pdf_sections/pri/congo/20221122%20Aanbevelingen%20voorzitter%20def%20\(004\).pdf](https://www.dekamer.be/kvvcr/pdf_sections/pri/congo/20221122%20Aanbevelingen%20voorzitter%20def%20(004).pdf).
20. Voor een grondiger analyse van de politieke spanningen, zie Rosoux 2022.
21. Decreet nr. 23/06 tot de oprichting, organisatie en werking van een nationale commissie die belast is met de repatriëring van de cultuurgoederen, archieven en voorouderlijke resten die zijn weggehaald uit het culturele erfgoed van Congo, 20 februari 2023 (https://www.droitcongolais.info/files/552.02.23-Decret-du-20-fevrier-2023_Rapatriement-des-biens-culturels_Commission.pdf).
22. Algemene beleidsnota. Relance en strategische investeringen en Wetenschapsbeleid, *Parl. doc.*, Kamer, 27 oktober 2023, nr. 3649/012, p. 24.
23. 'Restitutiebeleid van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika | Koninklijk Museum voor Midden-Afrika – Tervuren – België', https://www.africamuseum.be/nl/about_us/restitution.
24. Van Beurden 2017, pp. 245–251.
25. 'Carte blanche : la nouvelle loi sur la restitution, point final ou ouverture ?', RTBF, 9 juni 2022, <https://www.rtbf.be/article/carte-blanche-la-nouvelle-loi-sur-la-restitution-point-final-ou-ouverture-11009062>.
26. Art. 3.45 van het nieuwe Burgerlijk Wetboek (zie https://www.ejustice.just.fgov.be/img_l/pdf/2020/02/04/2020A20347_N.pdf).
27. "'Belgium no longer looks at Africa in the same way", says Thomas Dermine', *The Africa Report.com*, 8 juni 2022, <https://www.theafricareport.com/211671/belgium-no-longer-looks-at-africa-in-the-same-way-says-thomas-dermine/>.
28. Dat is de methodologie die in het project PROCHE wordt gevolgd, 'Herkomstonderzoeksproject', Koninklijk Museum voor Midden-Afrika – Tervuren – België, https://www.africamuseum.be/nl/discover/project_proche. Voor meer informatie, zie Van Beurden et al. 2023.
29. We danken Wouter Veraart omdat hij dit verschil met de Nederlandse benadering benadrukte tijdens zijn presentatie van 27 maart 2024 in het AfricaMuseum, 'Recht of moraal? Twee benaderingen van restitutie als antwoord op koloniaal onrecht'.
30. Art. 4, § 1 van de wet van 2022.
31. Art. 6 van de wet van 2022.

Hoofdstuk 10

Herkomstonderzoek, een aanleiding tot culturele erkenning

**Pauline Malenga Mwanga
& Sachka Vincent**

*'The artistic image is not intended to represent the thing itself, but, rather, the reality of the force the thing contains.'*¹

James Baldwin

Beschavingsmythe

Als antwoord op de vragen rond koloniaal onrecht en restitutie trachten herkomstonderzoekers de historische en geografische oorsprong van cultuurvoorwerpen verkregen in een koloniale context te achterhalen. Een grondige reconstructie van deze verloren geschiedenissen is van bijzonder belang omdat aanzienlijke authentieke culturele rijkdommen door de kolonisator ontvreemd en vernietigd zijn. De essentie van het onderzoek is er echter op gericht om historische, actuele, lokale of nationale groepsidentiteiten te erkennen zodat het kan bijdragen aan de herwaardering van onderdrukte identiteiten binnen de diverse Congolese gemeenschappen.

De Belgische zogenoemde beschavingsmissie beweerde de verscheiden gekoloniseerde Congolese bevolkingsgroepen te 'civiliseren' en werd gepresenteerd als een nobele daad en als een noodzakelijk project om de 'primitieve' volkeren van Congo te assimileren in een Europees beschavingsmodel gestoeld op christelijke waarden. De koloniale machthebbers en missionarissen begrepen dat het vernietigen van de culturele en religieuze fundamenteën van de Congolese samenleving, van lokale geloofsovertuigingen, voorouderlijke tradities en gebruiken hen zou helpen om controle te behouden over de bevolking. De beschavingsmissie was dus in werkelijkheid een ideologisch instrument om deze rijke en diverse culturen systematisch uit te wissen. Wij verwijzen hier naar de term 'beschavingsmythe', een constructie die de ware bedoelingen van de kolonisatoren maskeerde. Deze strategie van culturele vernietiging en onderdrukking kan worden gezien als een vorm van psychologische oorlogsvoering, gericht op het ontnemen van de trots, de geschiedenis en het gevoel van eigenwaarde van de Congolezen.²

Het eurocentrische narratief

De bij deze 'missie' gepaard gaande massale verwijdering van Congolese kunst- en cultuurvoorwerpen uit hun oorspronkelijke context had een diepgaand effect

op de Congolese gemeenschappen. De voorwerpen die tijdens de koloniale periode naar de Antwerpse haven werden verscheept, waren meer dan louter decoratieve gebruiks- of kunstvoorwerpen. Ze hadden een functionele rol die verankerd zat in het dagelijkse levensbeschouwelijke en politieke leven van diverse Congolese gemeenschappen, en waren bijgevolg vaak verbonden met rituelen, religie en sociale structuren. Voorbeelden zijn aardewerk, stoelen, neksteunen, muziekinstrumenten, kleding, sieraden, raffiaweefsels en prestigevoorwerpen, zoals de pronkwapens van Congolese krijgers en chefs die als trofee werden meegenomen. Daarnaast ook talrijke voorwerpen die geestelijke of voorouderlijke krachten vertegenwoordigden. Ze werden gebruikt voor uiteenlopende zaken, zoals het voorkomen of genezen van ziekten, het bevorderen van de vruchtbaarheid, het voorspellen van de toekomst en het vragen om raad aan voorouders.

De Congolese cultuurvoorwerpen kwamen in Europese musea en op koloniale tentoonstellingen terecht en werden vaak gepresenteerd als symbolen van de 'primitieve' en 'onderontwikkelde' cultuur die de koloniale machten beweerden te 'beschaven'. Deze tentoonstellingen dienden niet alleen om de witte superioriteit te benadrukken, maar ook om de bevolking in Europa te overtuigen van de noodzaak en voordelen van de koloniale overheersing. Het in die periode geconstrueerde primitieve beeld heeft echter zijn sporen nagelaten en blijft het huidige racistische discours in onze samenleving voeden.

Aanvankelijk beschouwde het Westen dergelijke objecten als curiositeiten, later als voorbeelden van 'primitieve kunst', zonder voldoende aandacht voor hun ware functie. Ze werden vaak gezien als groteske of expressionistische uitingen van 'exotische schoonheid', en waren bedoeld ter vermaak van de bourgeoisie.

De inventarisatie van Congolese voorwerpen in Europese musea verliep vaak volgens kunstmatige koloniale groeperingen, waarbij geen rekening werd gehouden met de werkelijke demografische structuur van de regio. Dat gebeurde vanuit een eurocentrische visie op etnische groepen (zoals de Hemba, Kuba, Songye) en op categorisering van objecten (zoals wapens, religieuze objecten, sieraden). Deze labels weerspiegelden echter niet altijd de werkelijke gebruikscontext of de meervoudige betekenissen die de Congolese culturen aan de objecten verleenden.³ Aan het einde van de negentiende en in het begin van de twintigste eeuw werden culturele artefacten en kennis van andere samenlevingen

Afb. 71

Voorstelling van een schaaldraagster, geïdentificeerd als 'Baluba bedelares', in het tijdschrift *L'illustration congolaise*, 22, maart 1940, p. 89.

In tegenstelling tot wat sommige wetenschappers vroeger beweerden, is een *kabila* geen bedelares of behoeftige die om generositeit vraagt, maar de voorstelling van een vrouwelijke geest met een kalebas gevuld met witte klei. Het beeld werd ingezet als waarzeggingsinstrument door profetische zieners (*bilumbu*), waarzeggers (*mbuki*), healers (*banganga*) en hoogwaardigheidsbekleders.



door westerse mogendheden geïnterpreteerd en geclassificeerd vanuit hun perspectief.⁴ Dit fenomeen weerspiegelt een bredere dynamiek van cultureel imperialisme, waarbij de interpretaties van koloniale machthebbers vaak inheemse betekenissen en gebruiken domineerden (afb. 71).

Afrikaans erfgoed wordt wereldwijd grotendeels buiten Afrika bewaard en dit in zowel publieke musea, musea verbonden aan missiecongregaties alsook in talrijke privéverzamelingen in Europa, Azië en Amerika. De meest omvangrijke Afrikaanse verzamelingen die via koloniale plunderingen hun weg vonden naar Europa kwamen terecht in het AfricaMuseum (Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, Tervuren). Zo telt de Tervuurse collectie alleen al ruim 180 000 objecten. Het Humboldt Forum (onderdeel van de Staatliche Museen zu Berlin) telt er 75 000, het Musée du Quai Branly – Jacques Chirac in Parijs bijna 70 000, het British Museum in Londen 73 000 en het Nederlandse Nationaal Museum van Wereldculturen 66 000.⁵ De Afrikaanse verzameling van het MAS omvat 15 000 objecten, waarvan 3813 uit de huidige Democratische Republiek Congo.

Herkomstonderzoek en restitutie

Cultuurvoorwerpen in musea die werden verworven in een koloniale context brengen via herkomstonderzoek verloren geschiedenissen aan het licht. Het onderzoek van het MAS steunt deels op primaire bronnen en mondelinge getuigenissen uit Congo, een waardevolle aanvulling op de informatie uit koloniale archieven. Het belang van deze benadering wordt onderstreept door Valentin-Yves Mudimbe's concept van de 'koloniale bibliotheek', waarin de kennisstructuren die koloniale machten hanteerden belicht worden.⁶ Door deze koloniale perspectieven te doorbreken en de verspreiding van informatie uit diverse bronnen te bevorderen, kunnen musea zich distantiëren van het koloniale narratief en bijdragen aan een authentiekere benadering van de oorspronkelijke cultuur. Afrikaanse religieuze of spirituele objecten in westerse collecties zijn al lange tijd vervreemd van hun moederland en bevolking.⁷ Bij pogingen om ze te hercontextualiseren kan het koloniaal narratief opnieuw de overhand krijgen. De vraag die we ons dan kunnen stellen is in hoeverre herkomstonderzoek beïnvloed wordt door koloniale narratieven bij het reconstrueren van historische feiten.

Herkomstonderzoek is essentieel omdat het bijdraagt aan het vaststellen van de rechtmatige eigendom van culturele objecten. Tijdens de koloniale periode werden veel objecten zonder juridische of ethische overwegingen ontvreemd, en dat vanwege de ongelijke machtsverhoudingen tussen kolonisten en gekoloniseerde volkeren. Die verhoudingen suggereren dat de objecten niet vrijwillig werden afgestaan, maar eerder onder dwang zijn verwijderd uit hun oorspronkelijke context, wat duidt op onrechtmatige toe-eigening. Een aanzienlijk deel van deze objecten kan als roofkunst beschouwd worden.

Het uitvoeren van herkomstonderzoek is zeer complex en tijdrovend gezien de vaak ontoereikende documentatie over de objecten en de vele blinde vlekken in de lange verwervingsgeschiedenis. De Congolese collectie beheerd door het MAS omvat objecten die uit privécollecties zijn verkregen, waarbij de herkomstgegevens vaak onduidelijk zijn gebleven. Dat geldt bijvoorbeeld voor objecten die via de kunsthandel zijn verworven, waarbij de tussenpersonen die de objecten in Congo hebben verkregen niet geregistreerd zijn. De meerderheid van die kunsthandelaars hebben overigens nooit een voet in Congo gezet.

Met uit herkomstonderzoek verkregen concrete informatie en bewijsmateriaal kan nagegaan worden of objecten om wettelijke en ethische redenen moeten worden teruggegeven aan hun rechtmatige eigenaren. Het is een waardevolle stap, maar mag niet worden beschouwd als een noodzakelijke voorwaarde voor de restitutie. De erkenning van de onrechtmatige verwerving tijdens de koloniale periode rechtvaardigt het streven naar de terugkeer van cultureel erfgoed naar het land van oorsprong, zelfs in gevallen waar herkomstonderzoek een uitdaging blijkt.

Morele plicht of maatschappelijke trend?

Herkomstonderzoek biedt een diepgaand inzicht in de complexe dynamiek binnen de culturele sector. Wat hoofdzakelijk het strijdtoneel van activisten was, rust nu meer en meer ook op de schouders van musea, erfgoedinstellingen en overheden. De recente toename van aandacht voor dit onderwerp roept belangrijke vragen op in de publieke opinie en vooral ook binnen gemeenschappen van Afrikaanse oorsprong. Een reden hiervoor is dat herkomstonderzoek en samenwerkingen met landen van herkomst vaak worden geïnstrumentaliseerd door musea, erfgoedinstellingen en politieke samenwerkingsverbanden, die steeds meer worden gezien als onderdeel van een cultureel-politieke agenda. Dit op zichzelf is een indirecte uiting van macht door het dominante politieke discours.⁸ Spreken we bijgevolg van een intrinsieke ethische verplichting, of is het voornamelijk een reactie op maatschappelijke trends?

De groeiende nadruk op inclusie, participatie en transparantie weerspiegelt een toenemend besef van de noodzaak om aan het werk te gaan met koloniale erfenissen. Hoewel deze begrippen dikwijls worden geassocieerd met ‘dekolonisatie’, blijft er vaak onvoldoende zicht op de werkelijke aard en de duur van deze processen.⁹

In zijn beleids- en collectieplan met betrekking tot de collectie Wereldculturen beschrijft het MAS dekolonisatie als ‘het erkennen van koloniaal geweld en onrecht en de nood aan herstel, het vergroten van het bewustzijn rond racisme, discriminatie en ongelijkheid in de samenleving en in de museumwerking vandaag, en het versterken van gelijkwaardige relaties met personen en groepen in de herkomstlanden en met de diaspora van deze landen’.¹⁰ Om echte verandering te bewerkstelligen, hebben musea een morele plicht om diepgewortelde structuren

aan te pakken. Dit betekent dat culturele instellingen kritisch moeten kijken naar hun interne uitdagingen en naar de risico's die kunnen ontstaan bij het streven naar inclusiviteit en rechtvaardigheid.

Congolese collecties in het MAS: hoe gaan we nu verder?

Wetenschappers uit Europese musea en erfgoedinstellingen kunnen bij het ontwikkelen van herkomstonderzoeksstrategieën gebruikmaken van de grote rijkdom aan bronnen en culturele objecten die zij ter beschikking hebben. Deze overvloed aan gegevens en voorwerpen stelt hen in staat om diepgaand en zelfstandig onderzoek te doen naar de herkomst van cultureel erfgoed. Vanwege de bewaring en het beheer van Congolese collecties buiten het land van oorsprong hebben Congolese wetenschappers, in tegenstelling tot hun Europese collega's, vaak beperkt toegang tot archieven en objecten. Hun onderzoek gebeurt meestal in samenwerking met Europese instellingen, wat hun zelfstandigheid en zeggenschap over het proces beperkt. Deze afhankelijkheid kan de voortgang en diepgang van hun onderzoek belemmeren. Voor een evenwichtigere aanpak is internationale samenwerking noodzakelijk om toegang tot deze collecties te faciliteren en de capaciteit voor onderzoek in Congo zelf te versterken.

Tegelijkertijd moeten musea een kritische houding aannemen ten opzichte van het gebrek aan diversiteit binnen hun instelling. Dit tekort aan representatie remt vaak hun mogelijkheden af om de gemeenschappen te bereiken die zij beogen, zoals die met roots in de voormalige kolonies. Zowel voor diasporagemeenschappen als voor gemeenschappen in het land van herkomst moeten musea actief streven naar een inclusieve werkomgeving door diversiteit te omarmen en barrières voor deelname te doorbreken.

Het MAS maakte voor het herkomstonderzoek van de drie geselecteerde sleutelstukken ook gebruik van informatie verzameld door Congolezen in Congo. Ondanks deze lokale betrokkenheid werden de Congolezen slechts gedeeltelijk in het proces geïntegreerd, terwijl de regie en coördinatie grotendeels in België plaatsvonden. Er is dus een onevenwichtige verdeling van verantwoordelijkheden en macht in het onderzoeksproject.

Het MAS zou kunnen overwegen om herkomstonderzoek te institutionaliseren door het tot een officiële afdeling binnen het museum te maken. Hierbij zou aandacht moeten worden besteed aan het aanbieden van de nodige tools aan Congolese onderzoekers, zodat zij zelfstandig herkomstonderzoek kunnen uitvoeren. Het draagt immers bij aan de versnelling van langdurige onderzoeksprocessen en zorgt voor meer kritische en erkende stemmen vanuit Congo. Op deze manier zou het MAS een eerlijkere verdeling van kennis en onderzoeksbevoegdheden stimuleren en de status quo waarin Europese erfgoedinstellingen de controle uitoefenen over onderzoek naar niet-Europese culturen doorbreken. Het vergroot niet alleen de effectiviteit van herkomstonderzoek, maar geeft ook een positieve impuls aan het proces van restitutie.

-
1. Baldwin 1961, p. 20.
 2. Hochschild 1998, p. 233.
 3. De Roo & Sax 2020, p. 61.
 4. Coombes 1994.
 5. Gbadamosi 2022.
 6. Mudimbe's concept van de 'koloniale bibliotheek' verwijst naar de verzameling kennis, teksten en representaties die door Europese kolonisten over Afrika zijn geproduceerd om koloniale heerschappij te rechtvaardigen en te legitimeren. Mudimbe 1988.
 7. DeBlock 2021.
 8. Weber-Sinn & Ivanov 2020.
 9. Idem.
 10. *Collectieplan MAS voor de beleidsperiode 2024–2028*, Antwerpen, MAS, 2023, intern beleidsdocument.

Hoofdstuk 11

De problematiek van de restitutie van Congolees cultureel erfgoed

Donatien Dibwe dia Mwembu

De thematiek van de restitutie van het Congolees cultureel erfgoed – dat wil zeggen de cultuurvoorwerpen, de archieven en de stoffelijke resten – blijft actueel, overal in de wereld. Het roven van cultureel erfgoed is een steeds weerkerend fenomeen in periodes van verovering, oorlog, revolutie, kortom, van sociaalpolitieke onrust. Jolanda Van Nijen formuleert het als volgt: ‘De kwestie van restitutie doet zich voor op verschillende domeinen. Ze stelt zich bij de inbeslagname van joodse bezittingen, de plundering van archeologische sites, de illegale handel en de inbeslagname van goederen tijdens de kolonisatie’.¹ In de Democratische Republiek Congo (DRC) dateert de roof waarvan sprake uit de koloniale periode, een historisch moment waarop de Afrikaanse samenlevingen gedestructureerd en geherstructureerd werden, met de depersonalisatie van de Afrikaanse mensen en het verlies van hun identiteit, vrijheid en waardigheid tot gevolg, kortom een fase van politieke, economische, sociale en culturele overheersing. ‘Cru gesteld moeten we de kolonisatie in de eerste plaats beschouwen als het misbruik van een bepaalde samenleving door een andere samenleving. In wezen ging het om een uitoefening van geweld en verdrukking [...]’.²

Restitutie betekent een belangrijk keerpunt in de relatie tussen de voorheen gekoloniseerde landen en hun metropolen. Ze moet in drie fases verlopen: ‘waarheid, herstel en verzoening’.³ We merken dat de roep om de restitutie van culturele eigendommen die tijdens de koloniale periode door de koloniale machten zijn ontvreemd steeds luider wordt. En dat geldt niet alleen voor sub-Saharaans Afrika. Zo eiste Egypte vijf faraostèles van Frankrijk terug en de buste van koningin Nefertiti van Duitsland; Griekenland blijft bij het Verenigd Koninkrijk een van de friezen van het Parthenon opvorderen die zich in het British Museum bevindt enz.⁴ Het gaat er dan ook geanimeerd aan toe tijdens de debatten tussen de voormalige kolonies en hun metropolen. Voor de DRC richten de vragende blikken zich naar de westerse landen, die de belangrijkste verantwoordelijkheid dragen voor het roven van ons cultureel erfgoed en onze archiefdocumenten en voor het plunderen van onze voorouderlijke graven. Er zijn onderhandelingen van start gegaan tussen de betrokken regeringen en er zijn ook denkgroepen opgericht met diverse onderzoekers uit het Zuiden en het Noorden.⁵

Het eerste deel van onze bijdrage gaat over de vorming van een Congolese koloniale samenleving, het tweede over de problematiek van de restitutie van cultuurvoorwerpen en de repatriëring van stoffelijke resten, en het laatste over

de toe-eigening en de herintegratie van cultuurvoorwerpen via de oprichting van een observatorium voor culturele gebruiken en de opname van een cursus over die culturele gebruiken in de officiële leerplannen.

De vorming van een Congolese koloniale samenleving

Het is eerst en vooral belangrijk om de context af te bakenen waarin de cultuurvoorwerpen en de menselijke resten in Europa en elders terecht zijn gekomen. Alles begint bij de opbouw van de Congolese koloniale samenleving, met haar filosofie en visie over haar eigen wereld.

Toen de kolonie opgericht werd, wilde het koloniale bestuur zichzelf bevestigen en versterken en creëerde het onmiddellijk twee aparte maar complementaire werelden: het platteland, het bolwerk van de Congolezen, en de moderne steden, het bolwerk van de Europeanen. Het koloniale bestuur wilde van de koloniale steden plekken maken ontdaan van de voorouderlijke cultuur om zo tot een anonieme stedelijke Congolese samenleving te komen zonder tribale tradities, gedestructureerd en cultureel geherstructureerd. De kolonisatie demoniseerde de Congolese artistieke productie en bestempelde ze als satanisch. Traditionele geloofsovertuigingen werden geleidelijk vervangen door koloniale religies: de 'traditionele' kunst moest wijken voor de zogenaamde moderne koloniale kunst – een kruisbeeld, een beeldje van de Maagd Maria met het kind Jezus, een waaier aan heiligen die in het culturele leven van de gekoloniseerde mensen in de plaats kwamen van de cultus van de voorouders.

Het koloniale bestuur wilde schoon schip maken met de Congolese voorouderlijke cultus en uit de as daarvan de westerse cultuur opbouwen. Om dat doel te bereiken werden twee middelen ingezet: evangelisatie en onderwijs. Het Congolese volk moest zich ontdoen van alles wat in de ogen van de kolonisatoren synoniem was met barbaarsheid, heidendom enz. Het moest ook zijn culturele grondslagen laten varen en de westerse cultuur aannemen, die het trouwens maar slecht verteerde. Het werd aangespoord om bij te dragen aan de kennis van de westerse cultuur en om tegelijkertijd de eigen cultuur, die al in verval was, terzijde te schuiven en uit te wissen.

De kloof tussen enerzijds de koloniale steden, ook *mu kizungu*⁶ of ‘witte geciviliseerde wereld’ genoemd en opgericht als echte uitroeiers van de traditionele culturele gebruiken en kennis, en anderzijds de dorpen, die het bastion van de *bashenzi* gebleven waren omdat ze nog altijd werden beheerst door de voorouderlijke waarden, werd steeds groter.

Kunnen we de socioculturele verenigingen met tribale of etnische grondslag – die in de stedelijke centra vreemd genoeg werden getolereerd door de doodgravers van de Congolese culturele gebruiken – beschouwen als verzetshaarden tegen de Congolese culturele genocide? Die verenigingen waren echte culturele centra die het behoud van het cultureel erfgoed en de dorpsstradities voorstonden en zodoende het culturele leven van de dorpen doortrokken tot in de stad. Geschillen tussen hun leden werden volgens het gewoonterecht beslecht en werden zelden onder de aandacht van de koloniale gerechtelijke autoriteiten gebracht of aan hen voorgelegd. Naast hun rol als beschermer van de culturele identiteit van de groep fungeerden die verenigingen als ontmoetingsplaats voor nieuwe immigranten, organiseerden ze onderlinge hulp enz. Het was dan ook een hele uitdaging om vergaderingen in de diverse moedertalen, met culturele zang en dans, op touw te zetten. Mettertijd werden die verenigingen geleid door *évolués*. Sommige ervan verloren hun apolitieke karakter en veranderden op de vooravond van de onafhankelijkheid in partijen. Ze werden gegijzeld door de politieke wereld of ze gijzelden die zelf, zodat ze uiteindelijk hun primaire functie verloren, namelijk het bestrijden van de genocide op culturele gebruiken die zich comfortabel in de koloniale en postkoloniale steden installeerde.⁷

De problematiek van de restitutie

De aankondiging van de Franse president Emmanuel Macron in november 2017 in Ouagadougou dat hij de culturele goederen die tijdens de kolonisatie waren geroofd aan de betrokken Afrikaanse landen wilde restitueren, was niet het beginpunt van de strijd voor de restitutie – vooral in de DRC – van de geroofde cultuurgoederen.⁸

In de DRC heeft de restitutie van de cultuurgoederen een lange geschiedenis, die reeds begon in de koloniale periode.⁹ Zo eiste in 1878 Kongo-chef Ne Kuko, van het dorp Kikuku (Beneden-Congo), zijn krachtbeeld *nkisi nkondi* terug, dat de Belgische

handelaar Alexandre Delcommune van hem had geroofd.¹⁰ Er was dan nog een lange weg te gaan ... en de slachtoffers zwegen uit angst voor represailles en ook omdat ze overweldigd waren door de evangelisatie, die de cultuurvoorwerpen als duivels afschilderde. In de loop van de jaren 1950 eisten de intellectuelen – via het manifest *Conscience africaine* (1956) – dat de cultuurvoorwerpen naar Congo zouden terugkeren, ook al gaven ze geen blijk van erg gehecht te zijn aan hun voorouderlijke cultuur. In 1960, ter gelegenheid van de economische rondetafelconferentie, werden ze daarin gevolgd door prominente Congolese politieke figuren, die de wens uitten dat België en Congo de uit Congo afkomstige objecten in de vitrines van het museum van Tervuren onder elkaar zouden verdelen.¹¹ President Mobutu vroeg in zijn redevoering van 12 september 1973 voor de Association internationale des Critiques d'Art (AICA) in Kinshasa de restitutie van de traditionele Congolese kunstwerken.¹² Als reactie op dat verzoek organiseerde België een overdracht van 114 etnografische stukken aan de Republiek Zaïre in twee fasen, tussen 1976 en 1982.¹³ Toen de Franse president Emmanuel Macron en zijn Beninse ambtgenoot Patrice Talon op 9 november 2021 een document ondertekenden als bekrachtiging van de overeenkomst om de 26 werken die in 1892 werden geroofd uit de koninklijke schatkist van Abomey, de hoofdstad van het voormalige koninkrijk Dahomey, aan Benin te restitueren, bracht dat een domino-effect teweeg.¹⁴ Het bezoek van Thomas Dermine – de Belgische staatssecretaris verantwoordelijk voor het restitutiedossier van de federale musea – aan Kinshasa aan het einde van diezelfde maand was een duidelijk teken dat de Belgische regering van start wilde gaan met de restitutie van culturele eigendommen beheerd door federale musea.

De fysieke restitutie van de cultuurvoorwerpen en de repatriëring van de menselijke resten zorgen ook in de wetenschappelijke wereld voor hoogoplopende discussies. Er staan twee tendensen tegenover elkaar.

Voor restitutie

Er werden lezingen en workshops georganiseerd rond bewustmaking, opnieuw toe-eigenen en herintegratie. Er vonden hevige debatten plaats onder de Congolese bevolking, vooral over de noodzaak en de legitimiteit van de restitutie van de cultuurgoederen en de repatriëring van de menselijke resten. In deze context zegt Jolanda Van Nijen: 'Sommigen verwijzen naar het erfgoed dat het vaderland heeft verlaten met "diaspora van objecten" of ook "memoricide", wat goed samenvat

hoe intens het gemis ervan wordt ervaren door de brongemeenschappen. Die afwezigheid heeft repercussies op cultureel, educatief, identitair, emotioneel, politiek, materieel, sociologisch, religieus, economisch, lokaal en globaal vlak.¹⁵ We moeten hier even kort herinneren aan het belang van kunst. Kunst maakt immers deel uit van de cultuur van een volk en vertaalt het wereldbeeld ervan. Kunst heeft ook een band met rituele ceremonies, zoals de geboorte van een tweeling, de vruchtbaarheid van de grond, de overvloed, de bescherming van de bevolking tegen dodelijke epidemieën, de vijanden, de droogte of de ziekten die zwangere vrouwen kunnen treffen, een succesvolle jacht, het afronden van de traditionele initiatieschool, met andere woorden de overgang van jeugd naar volwassenheid enz. Bijbehorende maskers, zang en dans maakten er deel van uit.

Tijdens de prekoloniale periode en zelfs in de loop van de koloniale periode nam kunst in de sociale activiteiten een centrale plaats in. Alle cultuurvoorwerpen die wij als Congolezen ‘fetisjen’ noemen, beeldjes, maskers enz. stonden ten dienste van de bevolking en hadden meerdere functies.

De brongemeenschappen wijzen erop dat de kolonisatie leidde tot de plundering van hun bezittingen en de dood van individuen, en dat ze er ook de oorzaak van is dat het Congolese volk onthecht is geraakt van zijn culturele gebruiken, omdat hun een andere beschaving werd opgedrongen waarvan ze altijd de leerlingen zullen blijven. In het zuidoosten van de DRC, bijvoorbeeld, staan de brongemeenschappen Tabwa en Yeke gunstig tegenover de restitutie omdat ze daarin een herstel van en een nieuwe aansluiting bij hun tradities willen vinden. Die twee volksgroepen hebben gemeend dat hun chefs Lusinga en M’Siri respectievelijk in 1884 en 1891 werden gedood en daarna onthoofd. De schedel van Lusinga werd als oorlogstrofee meegenomen naar België door Emile Storms.¹⁶ Waar de schedel van M’Siri terecht is gekomen is niet bekend, maar er blijven geruchten de ronde doen. Volgens het eerste gerucht – officieel of van koninklijke oorsprong – is hij naar België meegenomen, volgens een ander gerucht is het hoofd achtergelaten op de Kashengeneke-heuvel, op het grondgebied Mpweto, in het noorden van de huidige provincie Opper-Katanga.¹⁷

Voor de Tabwa is de restitutie de oplossing voor verscheidene conflicten die in hun gemeenschap woeden. Door de restitutie zouden ze de wreedheden die daar worden begaan kunnen beperken. Sinds de roof van hun cultuurgoederen

Afb. 72

Groepsfoto in het kantoor van professor Dibwe dia Mwemba (midden), met staand v.l.n.r. Prodigie Makonga, Els De Palmenaer, Bram Cleys en Aisha Drame, Universiteit van Lubumbashi, 28 augustus 2024.



en de onthoofding van Lusinga in 1884 is deze streek het toneel van invallen en onthoofdingen van chefs. Drie Tabwa-chefs (Kafwaya Kandanga, Kyabauni en Kamale) ondergingen dit lot en hun hoofden zijn nooit teruggevonden. De teruggave van de cultuurgoederen en de repatriëring van de schedel van Lusinga zouden een gelegenheid zijn om de samenwerking tussen de levenden en de voorouders een nieuwe dynamiek te geven en te verbeteren. De Tabwe menen immers dat sinds het vertrek van de *mikisi mipasi* (houten beelden die de voorouders voorstellen) de *mipasi* (vooroudergeesten) niet meer aanwezig zijn en ze geen aandacht meer schenken aan hun gebeden; vandaar de voortdurende conflicten tussen de clans. Door de restitutie zou de eenheid binnen de gemeenschappen kunnen worden hersteld.¹⁸

In het kader van het herkomstonderzoek dat het MAS organiseerde, hielden we mondelinge enquêtes over vier beelden: het krachtbeeld (*nkishi*) van chef Nkolomonyi van de Songo Meno uit het dorp Indanga, grondgebied Kole in de provincie Sankuru; het voorouderbeeld (*singiti*) van de Hemba/Niembo van het grondgebied Kongolo in de provincie Tanganyika; en de twee smeedijzeren Kuba-figuren uit Mushenge. Stemmen uit die verschillende brongemeenschappen hebben de wens geuit dat het MAS de cultuurvoorwerpen, waarvan de beschermende functies in het collectieve geheugen zijn gegrift, aan hen zou restitueren. Het roven van die cultuurvoorwerpen heeft hen losgekoppeld van hun voorouders, met als negatief gevolg dat de communicatie tussen de mensen en de natuur is verbroken. De teruggave van de krachtfiguren zou die lang geleden verbroken band herstellen en zo de verbinding tussen de levenden en de geesten opnieuw mogelijk maken.

Tegen restitutie

De tweede tendens heeft te maken met personen die tegen de fysieke teruggave van de cultuurvoorwerpen zijn. Ze voeren meerdere redenen aan om hun afwijzing te rechtvaardigen. In de eerste plaats herinneren ze aan de diefstal van de voorwerpen die in de jaren 1970 werden gerestitueerd bij de val van het Mobutu-regime. Vervolgens zeggen ze dat die voorwerpen het risico lopen beschadigd te raken of verkocht te worden aan verzamelaars in Europa of de Verenigde Staten,

net zoals in de tijd van Mobutu, door slecht betaalde werknemers die zich niet bewust zijn van de culturele waarde ervan. Kortom, de mentaliteit in de huidige DRC biedt geen garantie dat de teruggegeven objecten goed zullen worden bewaard. Ze blijven dus best voor altijd in veiligheid en verzekerd in België. Verder zijn ze van mening dat de infrastructuur voor het onderbrengen van deze objecten – de Congolese nationale musea – niet geschikt, slecht uitgerust en ontoereikend is om de gerestitueerde voorwerpen behoorlijk onder te brengen en te bewaren. En zou de restitutie van de cultuurgoederen in een nu christelijk gebied niet worden gezien als een terugkeer naar de werken van de duivel?

De oprichting van een observatorium voor culturele gebruiken

De problematiek van de restitutie van de cultuurgoederen en de menselijke resten was de aanleiding om een Observatoire des Pratiques culturelles (OPC) (observatorium voor culturele gebruiken) op te richten. Deze ruimte voor dialoog dient als strategie om zich het cultureel erfgoed van de DRC opnieuw toe te eigenen en het te herwaarderen. Ze moet ervoor zorgen dat het Congolese volk de noodzaak en legitimiteit begrijpt van de restitutie aan Afrika in het algemeen en aan de DRC in het bijzonder van de cultuurgoederen die in het verleden door het koloniserende Europa zijn geroofd. Dit observatorium wil museuminstellingen, gemeenschappen en actoren uit het maatschappelijke middenveld ook beter in staat stellen om elementen van hun erfgoed te bewaren, te herwaarderen en kenbaar te maken. Het stelt zich ook tot doel om hun meningen over de bestemming van de gerestitueerde cultuurgoederen (nationale musea of lokale gemeenschappen) te verzamelen en culturele manifestaties te organiseren, zoals traditionele zang en dans in het kader van tal van gebeurtenissen – een huwelijk, de geboorte van een tweeling, inwijdingen, het overlijden van een gewoontegerechtigde chef, natuurrampen. Dat kan de gemengde bevolkingsgroepen uit de Congolese steden doen inzien dat hun culturen meer gemeenschappelijke elementen hebben dan onderlinge verschilpunten. Het observatorium moet ook plaats en tijd bieden aan een dialoog tussen verschillende generaties, en dan vooral tussen jongeren en hun ouders, over de evolutie van de culturele gebruiken. Sommige daarvan zijn aan het uitdoven onder invloed van religieuze bewegingen die vinden dat het bestaan van bepaalde Afrikaanse kunstwerken en de daarmee samenhangende traditionele ceremonies onverenigbaar zijn met het woord van God.

Afb. 73

Donatien Dibwe dia Mwemba bekijkt Songye-beelden in het museumdepot Hessenhuis tijdens een werkbezoek aan het MAS, Antwerpen, 20 maart 2023.



Tot slot kan het observatorium voor culturele gebruiken, door de organisatie van culturele activiteiten van de verschillende Congolese gemeenschappen die in deze regio aanwezig zijn, een steentje bijdragen aan het samenleven, de sociale cohesie, de wederopbouw en de versterking van de nationale eenheid.

Een tweede strategie om de culturele praktijken te rehabiliteren en te herwaarderen is een cursus over de voorouderlijke culturele gebruiken opnemen in het curriculum, van basisschool tot hoger onderwijs en universiteit.

Ter afronding kunnen we zeggen dat de restitutie van de cultuurgoederen een werk van lange adem is, waarbij zowel de politieke als de wetenschappelijke wereld betrokken zijn en er wordt opgeroepen tot onderhandelingen tussen de bevoegde Belgische en Congolese instanties, tot de oprichting van een gemengde commissie om het dossier te onderzoeken en tot de financiering van het herkomstonderzoek voor objecten die onvoldoende zijn gedocumenteerd en waarvan nog niet bekend is in welke omstandigheden ze werden verzameld en terecht kwamen in het MAS, waar ze een onderkomen hebben gevonden (afb. 73).

De Congolese universiteiten, de diverse nationale musea van Congo en de culturele centra moeten hun krachten bundelen zodat de bevolking zich bewust wordt van haar cultureel erfgoed en ze het zich opnieuw toe-eigent. Naast de culturele manifestaties die deze instellingen organiseren, dient er een cursus over de culturele gebruiken te worden opgenomen in het lesprogramma van de scholen, zodat leerlingen en studenten worden doordrongen van het belang van de cultuur en het beheer van hun cultuurvoorwerpen, die een factor van hun identiteit zijn. In Lubumbashi kan het observatorium voor culturele gebruiken een ruimte voor dialoog zijn tussen de verschillende culturele actoren, de bronpopulaties en de onderzoekers.

1. Van Nijen 2020, p. 3.
2. Guy Vanthemsche, 'Onze kijk op het koloniale verleden is aan herziening toe', 25 juni 2020, <https://www.de-lage-landen.com/article/onze-kijk-op-het-koloniale-verleden-is-aan-herziening-toe/>.
3. Van Nijen 2020, p. 4, die Wole Soyinka citeert, *The Burden of Memory. The Muse of Forgiveness*, New York en Oxford, Oxford University Press, 1999.
4. Zie hierover: https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/01/04/restitution-des-biens-culturels-mal-acquis-a-qui-appartient-l-art_5237626_3212.html.
5. In deze context zijn er overeenkomsten ondertekend over de repatriëring van stoffelijke resten tussen bijvoorbeeld de Université de Lubumbashi en de Université de Genève enerzijds en de Université libre de Bruxelles anderzijds. Maar bij de onderzoekers en de Congolese culturele en politieke actoren zijn de meningen verdeeld over hoe die in de DRC zullen worden beheerd en bewaard en in welke infrastructuur.
6. De letterlijke vertaling van *mu kizungu* is 'bij de witte mensen'. *Muzungu* is 'witte mens'. Hier betekent de uitdrukking een 'wereld van witte mensen', dus 'gecivileerd', van de stad, in tegenstelling tot de traditionele wereld, het dorp, dat wordt beschouwd als achtergebleven en 'primitief', *bashenzi* (primitieve mensen, achtergestelde mensen, die zich nog door de traditie laten leiden).
7. Dibwe dia Mwembu 2008, pp. 35–57 en O'Bweng Okwess 2001.
8. Sarr & Savoy 2018, p. 1.
9. Dibwe dia Mwembu 2018.
10. Couttenier 2020, pp. 48–50.
11. Interview met dr. Placide Mumbembe Sanger, Kinshasa, juni 2019. Mumbembe, docent antropologie aan de UNIKIN (Universiteit Kinshasa), besprak deze materie ook tijdens de conferentie *Restitution of Colonial Collections in Europe. Possibilities, Challenges, Dilemmas* (Gent, 2–3 december 2019), georganiseerd door het FWO, TAPAS/Thinking About the PAST, het Centre for Anthropological Research on Affect and Materiality CARAM en UGent.
12. Zie <https://afriqart.hypotheses.org/tag/restitution#sdfootnot>.
13. Wastiau 1999, pp. 6–11.
14. Zie <https://www.quaibranly.fr/fr/collections/vie-des-collections/actualites/restitution-de-26-oeuvres-a-la-republique-du-benin>
15. Van Nijen 2020, p. 3.
16. <https://www.africamuseum.be/fr/learn/provenance/storms>.
17. Voor de geruchten over het hoofd van M'Siri, zie Dibwe dia Mwembu 2023, pp. 102–103.
18. Ontmoeting met Hervé Katolo Kaseba, doctoraatsstudent in de geschiedenis, geïnterviewd over de resultaten van zijn onderzoek bij de Tabwa, Lubumbashi, 26 augustus 2024.

Epiloog

Afb. 74

Embleem, Kongo-volken (DRC),
19e–20e eeuw (?), ivoor,
14 × 3 × 2,8 cm.
MAS, Antwerpen, inv.
AE.1959.0015.0019, aankoop
pater Jan Vissers, 1959.



Gebalde vuist

Mboté, zusters & broeders

Te midden van vergetelheid, op akelig koude stalen schappen,
rust mijn vaderland,
een rijkdom aan verhalen,
gekoloniseerd, geplunderd, ontheemd, geërodeerd met de tijd.
Maar stilaan ontwaakt de kracht der waarheid.
Mijn kunst, mijn cultuur, het erfgoed van een trots volk,
doordrenkt met bloed, doorzeefd met kogels,
permanent getekend door zweepslagen.

Mijn kunst staat nu stof te vergaren,
als stille getuigen van een bloederig verleden.
En nu onthullen ze hun geheimen, luidkeels,
ongecensureerd en ongebreideld.

In verre musea, op vreemde grond,
schittert mijn erfenis in glazen vitrines,
als een lichtpunt in onontbeerlijke duisternis.
Gestolen, illegaal verworven, verhandeld langs achterpoorten,
maar niet langer vergeten.
Vandaag onthullen we samen deze ongemakkelijke waarheden
achter lang verzwegen Congolese meesterwerken.

Waar eens stilte heerste, weerklinkt nu de roep,
de roep om teruggave, de roep om eerherstel,
de eis ... tot erkenning.
De weg is lang, bezaaid met menige horde en vooroordelen.
Maar elke stap voorwaarts brengt ons dicht bij onze bestemming,
herinnering per herinnering.

Wij, de Congolese echo's, we weerkaatsten vaak verloren in
dovemansoren.
Nu, hopelijk verenigd in onze confronterende zoektocht naar identiteit.
Het herkomstonderzoek, een eerste lichtpuntje?
Een fragiele belofte van verandering.
We dromen voorzichtig over een broze toekomst van gelijkheid,
openheid, restitutie misschien?

Maar laat ons zeker verder gaan, laat ons dieper wroeten en graven,
onvermoeibaar, vastberaden, doelgericht, en vooral, tezamen, op weg
naar gerechtigheid,
naar eerherstel, voor onze voorouders.
Laat dit rapport een eerste trede zijn,
een perspectief voor onze broeders en zusters.
Want we staan nog maar aan het begin.
Een nieuw testament van exploratie,
de Genesis van onze gelijke & gezamenlijke Ziel.

Yves Kibi Puati Nelen, augustus 2024

Annex

Actoren betrokken bij de vorming van de Congo-collectie van het MAS tot 1960

De verzameling Congolese objecten die het MAS vandaag officieel beheert, viel in het verleden onder de bevoegdheid van andere instellingen. Aan het einde van de negentiende eeuw was de oorspronkelijke collectie ondergebracht in het Museum van Oudheden, gevestigd in Het Steen. Vervolgens, tot aan de Tweede Wereldoorlog, behoorde ze tot het Museum van Oudheden en Toegepaste Kunsten in het Vleeshuis en tot slot, van 1988 tot 2007, tot het Etnografisch Museum gelegen aan de Suikerrui. Bij de verwerving van die objecten door elk van deze instellingen en de groei van de collectie tot 1960 waren actoren – personen en instellingen – betrokken afkomstig uit Antwerpen, elders in België of Europa, en enkele Congolese personen. Hierna volgt een alfabetisch overzicht van die actoren, met informatie die hoofdzakelijk gebaseerd is op documenten bewaard in het MAS-Archief, met name de inkomboeken van het Museum Vleeshuis en de ‘naamdossiers’ en ‘objectdossiers’ van het Etnografisch Museum, en op gedrukte en digitale bronnen. Een objectdossier bevat gegevens over één specifiek object (bijvoorbeeld zijn conditie, restauratie of bruikleen aan derden). Een naamdossier bevat (doorgaans onvolledige en beknopte) informatie over de persoon of instelling die betrokken was bij de overdracht aan de stad Antwerpen door verkoop, schenking en uitzonderlijk ruil van één of meerdere Congolese objecten. Aan welke instantie de actoren één of meerdere objecten geschonken of verkocht hebben, wordt in dit overzicht alleen vermeld indien het met zekerheid te achterhalen was. Wat elk van de actoren geschonken of verkocht heeft aan de voorgangers van het MAS is terug te vinden op de MAS Collectie Online – <https://search.mas.be/home> – aan de hand van de zoekfunctie ‘verworven van’ onder ‘uitgebreid zoeken’. Persoonsnamen voorafgegaan door een * hebben elders in dit overzicht een eigen lemma.

Herkent u één of meerdere personen en kan u ons bijkomende biografische of andere gegevens bezorgen? Mail dan naar mas@antwerpen.be.

J.E. Adriaensen, van wie geen naamdoossier bewaard is in het MAS-Archief, schonk aan het Museum Vleeshuis in 1935 acht kalebassen uit het Neder-Congobied.

L. Andreikovits, een in Antwerpen gevestigde bonthandelaar, was in 1924 betrokken bij de verkoop aan het Museum Vleeshuis van een Mbole-hoofddekseel met apenhaar. In het 'vreemdelingsregister' van de stad Antwerpen en van de dienst Inboorlingenschap van het ministerie van Justitie, die aanvragen van niet-Belgen voor de vestiging van een woonplaats registreerde, staan de bonthandelaars Jean Andreikovits (1814-?) en Léontine Andreikovits (Antwerpen, 1852-?) vermeld. Gerard Portielje, kunstschilder en lid van de Commissie van het Museum Vleeshuis, was gehuwd met Carolina Henriette Andreikovits (Antwerpen, 1859-?), een verwante van de bonthandelaarsfamilie? [EDP] https://agatha.arch.be/data/ead/BE-A0510_001550_005389/annexes/BE-A0510_001550_005389_dut.ead.pdf, <https://inventaris.onroerenderfgoed.be/erfgoedobjecten/6852>.

Jules Baetes (Antwerpen, 1861 – Antwerpen, 1937) was beeldhouwer, graveur, medailleur en stoetenbouwer. Hij ontwierp de Congo-processie die de Antwerpse Kamer van Koophandel in 1909 organiseerde ter ere van de annexatie van Congo door België. Als beeldhouwer werkte hij mee aan het Monument Belgisch-Congo, ontworpen door Emiel Van Averbek en in 1911 opgericht aan de Rubenslei in Antwerpen. Hij was lid van meerdere Antwerpse kunstkringen, zoals De Scalden en de Rubenskring. Voor de Antwerpse 'Wereldtentoonstelling van Koloniën, Zeevaart en Vlaamsche Kunst' in 1930 was hij actief lid van allerlei inrichtingscommissies. Baetes was adjunct-conservator van de overkoepelende Antwerpse Oudheidkundige Musea, die hij in 1938 een legaat naliet van talloze voorwerpen, waaronder in de eerste plaats een reeks Chinese

schilderijen en Japanse prenten. In totaal zijn er 757 objecten via Baetes in de MAS-collectie terechtgekomen, waarvan 43 afkomstig uit het toenmalige Belgisch-Congo. [CR]

Le Belgique active. Monographie des communes belges et biographie des personnalités, Brussel, Henri Willem, 1931-34, p. 25.

Edgar Beer (Rusland, 1909 – Sainte-Ode, 1984) was een antiquair, kunst- en boekhandelaar gevestigd in Brussel. Hij werd op 29 juli 1938 genaturaliseerd tot Belg en stond aanvankelijk ingeschreven als antiquair en later als bibliothecaris. Op 1 oktober 1952 staat hij vermeld als lid van de Société des Océanistes. Hij verkocht stukken aan heel wat Europese musea met niet-Europese collecties, zoals het Museum van Belgisch-Kongo in Tervuren, het Koninklijk Museum voor Kunst en Geschiedenis in Brussel en het Museum Volkenkunde in Leiden, en aan meerdere Belgische privéverzamelaars. Tussen 1940 en 1960 voerde hij een intensieve briefwisseling, eerst met *Pieter Jan Vandenhoude, vervolgens met Adriaan Claerhout, conservator van het Etnografisch Museum, om hen objecten te verkopen. Het ging om uitzonderlijke Congolese stukken die al naar België waren verscheept tussen 1890 en 1900, waaronder objecten uit de verzamelingen van koloniale officieren, zoals Emile Wangermée, vicegouverneur van de Onafhankelijke Congostaat. Vanwege onvoldoende aankoopbudgetten werden zijn aanbiedingen afgewimpeld. In de jaren 1950–60 kocht het Etnografisch Museum van hem alsnog een tiental objecten afkomstig uit Oceanië, Noord- en Zuid-Amerika, Azië en Afrika, waaronder twee Woyosprekwoorddeksels uit het Neder-Congogebied. [EDP] https://issuu.com/tropenmuseum/docs/2021_provenance_2__benin__e-book/s/11970209.

Belgische Zeevaartvereniging
De Belgische Zeevaartvereniging of Association Maritime Belge

(1903–61) speelde een bepalende rol in de zeevaartopleiding in België. Met schoolschepen als *L'Avenir* en *Mercator*, respectievelijk te water gelaten in 1908 en 1932, bood de vereniging aan studenten van de Hogere Zeevaartschool en toekomstige koopvaardijofficiëren theoretisch onderricht en een praktijkopleiding. Toen het Museum van Oudheden in Het Steen in 1953 vervangen werd door het Nationaal Scheepvaartmuseum, verhuisden 63 Congolese objecten, die wellicht door bemanningsleden van de Zeevaartvereniging verworven waren, naar het Etnografisch Museum van Antwerpen, opgericht in 1952. Daartoe behoorden beelden, haarkammen, aardewerk, kalebassen en pronkwapens, alsook ebbenhouten beeldjes vervaardigd in missieposten. [WD]

Karel Bollengier (Ledeberg, 1885 – Antwerpen, 1959) behaalde in 1909 zijn ingenieursdiploma aan de toenmalige Gentse Rijksuniversiteit. In datzelfde jaar werd hij benoemd als ingenieur bij de dienst der Havenwerken van de stad Antwerpen. In 1922 werd hij hoofdingenieur van diezelfde dienst. Veertig jaar lang werkte hij mee aan de uitbreiding van de Antwerpse haven. Vanaf 1925 was hij docent aan de faculteit Ingenieurswetenschappen en Architectuur, en vanaf 1934 gewoon hoogleraar aan de faculteit Wetenschappen van de Rijksuniversiteit Gent. In 1920 werd Bollengier door het ministerie van Koloniën aangesteld voor het ontwerp van de haven van Leopoldstad (nu Kinshasa) en voor de uitbreiding van de havens van Matadi, Boma en Stanleystad (nu Kisangani). In 1922 was hij adviseur van het ministerie van Koloniën voor havenwerken en de verbetering van afvalwater in Congo. Na zijn pensionering reisde hij tussen 1948 en 1957 door Afrika, onder meer Congo, Kenia, Oeganda en Angola. Zijn weduwe schonk in de jaren 1959–60

aan het Etnografisch Museum 21 Congolese voorwerpen, waaronder Kuba-weefsels uit Kasai. Dat Bollengier die effectief verwierf tijdens zijn werkzaamheden in Belgisch-Congo is erg waarschijnlijk, maar niet met zekerheid te achterhalen. [CR]
<https://www.ugentmemorialis.be/catalog/000001046>.
https://libstore.ugent.be/fulltxt/MEM10/000/001/046/MEM10-000001046_1960.pdf.

Galerie Breckpot werd opgericht tijdens het interbellum door Joseph Breckpot in de Brusselse Koningstraat en verhuisde later naar Antwerpen. In 1930 organiseerde de galerie een driedaagse veiling, 'Art nègre du Congo', onder toezicht van F. De Laet, *Frans Claes, toen conservator van het Museum Vleeshuis, en zijn broer Vincent. In totaal bracht de galerie 1479 loten met Congolese kunst, wapens en gebruiksvoorwerpen onder de hamer. Die werden aangeprezen als 'prachtig, zeldzaam en merkwaardig' en waren afkomstig van niet nader genoemde 'koloniale pioniers van het eerste uur'. De stad Antwerpen kocht op deze veiling ruim 57 Congolese voorwerpen voor 17.312 Belgische frank. Nauwkeurige herkomstgegevens en de namen van de privéverzamelaars betrokken bij deze veiling ontbreken. [EDP]
 De Jong 2020, p. 108.
 De Laet, Claes & Claes 1930.

A. Bulens uit Antwerpen bood in 1945 ruim dertig Afrikaanse objecten te koop aan aan het Museum Vleeshuis. Met uitzondering van een Maghrebinse kromdolk waren alle objecten afkomstig uit Belgisch-Congo. Het betrof hoofdzakelijk wapens (lansen, speren, messen) en vistuig (harpoenen), naast een Luba-pijp en Lega-ivoorsnijwerk. Uit briefwisseling blijkt dat de verkoop snel moest gebeuren omdat Bulens gemobiliseerd werd, net zoals vele Belgische mannen kort na de Tweede Wereldoorlog. Volgens de toenmalige museummedewerkers

bedroeg de prijs van de aankoop van achttien Congolese objecten amper 900 Belgische frank. [EDP]

? Buyens uit Mechelen liet in 1956 in een brief aan het Etnografisch Museum weten dat hij terug was uit Belgisch-Congo en een aantal voorwerpen die mogelijk van nut konden zijn voor het museum wilde schenken. Daarbij preciseerde hij uit welke koloniale provincies en van welke Congolese volken ze afkomstig waren. Het museum aanvaardde een aantal objecten omdat vergelijkbare stukken ontbraken in de Congolese verzameling: twee Luba-/Songye-beelden uit het gewest Bakwanga (provincie Kasai), een metalen Kete-ruilmunt uit Kasai en twee muziekinstrumenten uit Ubangi. Buyens had de objecten zelf uit Congo meegebracht en geïdentificeerd, maar bijkomende informatie over de omstandigheden waarin hij ze in handen kreeg, ontbreekt. [EDP]
 Claerhout & Smekens 1960, p. 7.

Frans, Vincent en Willem Claes behoorden tot de gegoede Antwerpse burgerij. **Frans** (Antwerpen, 1860 – Antwerpen, 1933) collectioneerde samen met zijn broer **Vincent** (Antwerpen, 1861 – Antwerpen, 1949) de meest uiteenlopende objecten. Hun Antwerpse handelszaak Les Frères F. & V. Claes was actief betrokken bij de inrichting van het Congopaviljoen op de wereldtentoonstelling van 1885 in Antwerpen. Ze verhandelden toen ook al opgezette dieren en Congolese en andere Afrikaanse objecten met het Museum Volkenkunde in Leiden, en later ook met Duitse musea. Frans Claes was conservator van het Museum van Oudheden (Het Steen en Vleeshuis) van 1911 tot 1939. Zowel hij als zijn broer waren lange tijd sleutelfiguren van de Commissie van het Museum Vleeshuis. Net zoals zijn oom Vincent gaf **Willem** in 1937 Congolese objecten in bruikleen voor de tentoonstelling 'Kongo-Kunst' van Frans Olbrechts in de Antwerpse Stadsfeestzaal. In

1926 huwde Willem met juffrouw Froment in de Congolese stad Kongolo, in het woongebied van de Luba. In 1941 schonk hij een Luba-hoofdtooi met veren, die hij mogelijk in situ verwierf. [EDP]
 De Palmenaeer 2020a, pp. 66-67.
 Olbrechts 1937, p. 7.

E. Colie, van wie geen naamdossier bewaard is in het MAS-Archief, schonk in 1924 aan de stad Antwerpen twee Congolese wapens.

Yvonne Crets uit Hoboken (Antwerpen) richtte zich in 1945 tot *Pieter Jan Vandenhoude met de wens Congolese voorwerpen te verkopen aan de stad Antwerpen en niet aan het Museum van Belgisch-Kongo in Tervuren omdat het Museum Vleeshuis reeds over een sterke collectie beschikte. De objecten had een niet nader genoemde neef van haar meegebracht uit Belgisch-Congo, die daar tijdens de oorlog was overleden. De stad kocht zestien Congolese voorwerpen (vooral wapens) van haar. [EDP]

Charles-Louis-Constantin Crèveœur (Oostende, 1866 – op zee, 1897) solliciteerde in 1896 voor een baan in de Onafhankelijke Congostaat als eerste klerk. Op 27 januari 1897 scheepde hij in Antwerpen in en hij arriveerde op 18 februari in de Congolese havenstad Boma, toen hoofdstad van de Onafhankelijke Congostaat, waar hij aan de slag ging bij de directie Financiën. Op 5 maart werd hij aangesteld als belastingcontroleur in Banana. Hij nam ontslag wegens ziekte en overleed op ss *Eduard Bohlen*, dat op 21 april vertrokken was naar Europa. Een jaar voor hij afgereisd was naar Congo, in 1896, had hij aan de stad Antwerpen een Yombe-grafbeeld geschenken, dat geldt als het Congolese object met de vroegste verwervingsdatum. Hoewel we over een aantal biografische gegevens over de man beschikken, ontbreekt elke informatie over de omstandigheden waarin hij het beeld in zijn bezit had gekregen. [BC]
 A. Lacroix, 'Crèveœur (Charles-Louis-

Constantin)', in *Biographie coloniale belge*, vol. III, 1952, col. 173.
https://www.kaowarsom.be/fr/notices_crevecoeur_charles_louis_constantin.

Gustave Guillaume Dehondt, vaak foutief gespeld als De Hondt (1875–?), was drukker van beroep en een prominent verzamelaar uit Brussel van onder meer Congolese kunstvoorwerpen. Hij was een belangrijke bruikleengever voor de tentoonstelling 'Kongo-Kunst' georganiseerd door Frans Olbrechts in de Antwerpse stadsfeestzaal in 1937–38. Op 22 februari 1938 liet hij op vraag van Olbrechts een Tshokwe-mortier afleveren aan het Museum Vleeshuis. Die aankoop werd zonder verkoopprijs en herkomstgegevens geregistreerd. [EDP]
Olbrechts 1937, p. 7.
<https://detoursdesmondes.typepad.com/files/winter-bruneaf-2019.pdf>.

A. De Jong (1881–?) uit Antwerpen schonk tussen 1941 en 1958 meerdere objecten uit haar privéverzameling aan de stad Antwerpen. Het zijn objecten uit het toenmalige Nederlands-Indië, de Filipijnen, China en Afrika. Meer bepaald uit Belgisch-Congo betrof het onder meer een Kongo-kraachtbeeld (*nkisi*), aardewerken kruiken, slangenvellen en vistanden. De twaalf Congolese cultuurvoorwerpen werden opgenomen in de 'Etnografische verzamelingen' van de stad Antwerpen, terwijl de dierlijke objecten terecht kwamen in de natuurhistorische afdeling van Het Steen. Uit de bewaarde briefwisseling van *Pieter Jan Vandenhoude uit de jaren 1940 blijkt dat hij haar naar bijkomende herkomstgegevens vroeg, naar de omstandigheden waarin ze in het bezit van de objecten was gekomen en wie ze haar had geschonken. Op die vragen is in haar dossier helaas geen antwoord terug te vinden. Haar dossier bevat een schetsboekje met verfijnde potloodtekeningen van een aantal geschenken objecten uit Nederlands-Indië en Belgisch-Congo. [EDP]

C. Delbecque, van wie geen naamdossier bewaard is in het MAS-Archief, verkocht in 1948 46 objecten uit Belgisch Congo aan de stad Antwerpen, waaronder enkele wapens, hoofdtooien en muziekinstrumenten. [EDP]

? Deprez, van wie geen naamdossier bewaard is in het MAS-Archief, schonk in 1923 en 1924 wapens, ivoorsnijwerk, manden, een kalebas en een haarkam afkomstig uit Belgisch-Congo, zonder herkomstgegevens. [EDP]

F. De Schlutterbach uit Antwerpen, van wie geen naamdossier bewaard is in het MAS-Archief, schonk in 1956 een Congolees beeld dat een koloniale man voorstelt. [EDP]
Claerhout & Smekens 1960, p. 7.

Dhr. J. De Vos uit Antwerpen, van wie geen naamdossier bewaard is in het MAS-Archief, schonk in 1958 een mes uit Belgisch-Congo, zonder herkomstgegevens. [EDP]
Claerhout & Smekens 1960, p. 7.

Philippe Dupont, van wie geen naamdossier bewaard is in het MAS-Archief, verkocht in 1954 aan het Etnografisch Museum een Congolese lans zonder herkomstgegevens. [EDP]

Max Elskamp (Antwerpen, 1862 – Antwerpen, 1931) stamde af uit de rijke Antwerpse bourgeoisie, was grafisch kunstenaar, dichter, vrijzinnig jurist met een sterke affiniteit met het boeddhisme, en schreef en dichtte in het Frans over religieuze en volkse thema's. Hij verzamelde zowel voorwerpen uit de Antwerpse lokale volkscultuur als Perzische, Japanse en Indiase prenten. In 1900 hield hij een pleidooi voor de oprichting van een volkskundig museum in Antwerpen, dat in 1907 effectief het licht zag als Musée de Folklore, het eerste volkskundige museum in Vlaanderen. Elskamp reisde nooit naar Afrika. In 1915 schonk hij twee Congolese ivoeren blaashoorns, evenals een

reeks replica's van Afrikaanse ruilmiddelen vastgepind op kartonnen kaartjes. De overige objecten uit Congo kwamen via zijn legaat in 1932 in de museumcollectie terecht. Vandaag maakt de eclectische verzameling deel uit van de collectie van het MAS. [EDP]
Beyers 2011, pp. 14–15.

Frans Engels uit Antwerpen was in 1935 lid van de Commissie van de Antwerpse musea Het Steen en Vleeshuis. Als oudheidkundige had hij een voorliefde voor archeologische voorwerpen. In 1941 verkocht hij aan het Museum Vleeshuis een messing Teke-beeldje en in 1959 ruim 210 stenen artefacten afkomstig uit Amerika, Oceanië en Afrika. In zijn dossier bevinden zich merkwaardig genoeg nog de oude etiketten van de stenen objecten, waaruit blijkt dat sommige ervan afkomstig waren uit de privéverzameling van *Frans Claes en er enkele paleolithische objecten in Belgisch-Congo werden opgegraven door een zekere kolonel Van Dorp. [EDP]

Louis Franck (Antwerpen, 1869 – Wijnegem, 1937) stamde uit een liberale, vrijzinnige en welgestelde Antwerpse familie met een groot netwerk bestaande uit politici en kunstenaars. Hij liep school aan het Koninklijk Atheneum van Antwerpen, studeerde rechten aan de ULB en vestigde zich in Antwerpen als advocaat maritiem recht. Vanaf 1911 was hij er gemeenteraadslid. In 1914 maakte hij een eerste reis naar Belgisch-Congo, die in Zuid-Afrika begon, waar hij persoonlijk te gast was bij enkel uitdenkers van de latere apartheid. Vandaaruit ging het verder naar Katanga in Belgisch-Congo, waar hij zijn reis diende te stoppen als gevolg van het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. In 1920 reisde hij voor een tweede maal naar Belgisch-Congo, dit keer in de hoedanigheid van minister van Koloniën. Tijdens die inspectiereis kwam hij in het bezit van Congolese cultuurvoorwerpen,

waaronder enkele unieke stukken. Bij thuiskomt schonk hij deze kunst- en gebruiksvoorwerpen als minister echter niet aan het Museum van Belgisch-Kongo in Tervuren, maar wel aan het Antwerpse Museum Vleeshuis. In hetzelfde jaar stichtte hij de Koloniale Hogeschool (nu campus Middelheim van de Universiteit Antwerpen). Samen met *Frans en Vincent Claes was hij in 1920 nauw betrokken bij de aankoop voor het Museum Vleeshuis van de Congolese kunstverzameling van *Henri Pareyn. In 1926 werd Franck gouverneur van de Nationale Bank van België. Van zijn hand verschenen enkele publicaties over Congo, waaronder *Le Congo belge* (1930), *Etudes de colonisation comparée* (1924), *Congo, land en volk* (1926) en *La question des langues au Congo* (1929). Franck schonk in totaal 96 objecten, waaronder 14 Afrikaanse die niet uit Congo kwamen. Daarvan zijn er 10 vervaardigd in Rwanda. Het land was op het moment van Francks inspectiereis in 1920 net als mandaatgebied toegewezen aan België en het was een van de eerste tussenstops op zijn reis. Van de 14 Afrikaanse objecten zijn er verder 3 ingeschreven als respectievelijk afkomstig uit Centraal-Afrikaanse regio's, Mauritanië en Gabon. Die toeschrijvingen gebeurden echter post-factum en niet op basis van informatie van Franck zelf. Het is niet uitgesloten dat het hier om foute toeschrijvingen gaat en dat de cultuurvoorwerpen toch uit Congo komen. In Francks schenking zat oorspronkelijk nog een object uit Congo, dat in 1966 samen met 5 andere geruild werd tegen objecten uit de collectie van het Philadelphia Civic Center Museum (in 1991 deels ondergebracht in het African American Museum in Philadelphia). Van de Congolese cultuurobjecten die hij gedurende zijn reizen in Belgisch-Congo in handen kreeg, vermelden zijn publicaties geen nauwkeurige herkomstgegevens

noch informatie over de omstandigheden waarin hij ze verwierf. [EDP-BC]

Joos 2016.
Meeuwis 2020, p. 78.

Edmond Geudens (Antwerpen, 1846 – Antwerpen, 1922) was historicus, archivaris en verzamelaar van medailles en munten. In 1863 trad hij in dienst van de Burgerlijke Godshuizen, waarvan hij archivaris werd in 1884. Hij bleef er actief tot aan zijn overlijden. Vanaf 1911 bekleedde hij eveneens de post van archivaris van de Onze-Lieve-Vrouwekerk. Als historicus schreef Geudens een vijftigtal boeken, waarvan de meeste betrekking hebben op Antwerpse liefdadigheidsinstellingen zoals het Maagdenhuis en het Vondelingenhuis. Volgens een krantenbericht gingen de inkomsten van Geudens' publicatie *De Keizerskapel* (1920) naar de witte paters in Belgisch-Congo, want zo 'helpt men de moedige paters in hunne apostolische zware taak, waar zij de zonne van Gods waarheid over het duistere Africa doen opgaan'. In 1923 verwierf het Museum Vleeshuis via zijn legaat een verzameling zilveren en gouden medailles en muntstukken, Indische en Chinese cultuurvoorwerpen, en twee Kuba-weefsels uit Belgisch-Congo, die zonder herkomstgegevens opgenomen werden. [CR]

Gazet van Antwerpen, 20 november 1920.

Dhr. C. Gombert uit Boom schonk een jaar voor de onafhankelijkheid van Congo zeven pijlen en drie lederen zweepen aan het Etnografisch Museum. De objecten werden in 1959 geregistreerd als afkomstig uit Centraal-Afrika, maar dat kan net zo goed Belgisch-Congo zijn. Zweepen vervaardigd uit riemen van nijlpaardenhuid (*chicottes*) werden in de Onafhankelijke Congostaat en in Belgisch-Congo door de koloniale ingezet als straf en disciplinerende, met of zonder vorm van proces. De *chicotte* is hét symbool van het koloniale schrikbewind. [EDP] Bossaerts 2007, pp. 211–212.

Dhr. M. Grauls, werkzaam als overste van het Bureel van Maatschappelijke Werken in Antwerpen, schonk een Congolees muziekinstrument aan het voormalige Museum van Folklore, zonder herkomstgegevens. In 1938 werd dit muziekinstrument opgenomen in de Congolese verzameling van het Museum Vleeshuis. [EDP]

Alfred Haag zou volgens een document uit het MAS-Archief aan het begin van de Eerste Wereldoorlog (1914) meerdere koffers hebben afgeleverd aan het Museum van Oudheden met tientallen cultuurvoorwerpen uit Azië, Amerika, Afrika en Australië. Het betreft vooral wapens, manden, hoeden en schoeisel. De ceremoniële wapens uit Fiji (inv. AE.0002 tot 0004) behoren tot de vroegste en allereerste gecatalogiseerde voorwerpen van de MAS-verzameling. Tot de Congolese objecten uit de verzameling Haag horen op kartonnen kaartjes geprikte 'magische amuletten'. Biografische gegevens over Alfred Haag ontbreken. Het blijft gissen of de schenker geïdentificeerd kan worden met een zekere Jules Alfred Haag (geboren in 1877), die als 'vreemdeling' geregistreerd staat in het Antwerpse bevolkingsregister. [EDP]

Het Handelsmuseum (1897) in Antwerpen, in de volksmond 'Warenmuseum', bevond zich in 1902 in de Antwerpse Rijkshandelsschool (ook bekend als 'Handelsgesticht') in de Coquilhatstraat. Het exposeerde voor studenten en handelaars als didactisch materiaal en ter illustratie van de koloniale handel binnen- en buitenlandse grondstoffen en nijverheidsproducten, zoals Afrikaanse rubberstalen. Verder bezat het ook cultuurvoorwerpen uit Oceanië, Azië, Afrika en Amerika. In 1916 schonk het Warenmuseum ruim 182 objecten uit zijn didactische verzameling aan het Museum Vleeshuis, waaronder 30

Congolese voorwerpen zonder herkomstgegevens. [EDP]
https://nl.wikipedia.org/wiki/Nationaal_Scheepvaartmuseum.
Lagae, De Palmaer & Sabakinu Kivilu 2012.

Béla Dezső Hein (Kremnica, nu Slowakije, toen het Oostenrijks-Hongaarse Rijk, 1883 – Parijs, 1931), kunstcriticus, handelaar en kunstverzamelaar, vestigde zich in 1904 in Parijs. In 1920 opende hij de Galerie Hein Antiquités, gespecialiseerd in schilderkunst. Daarnaast bouwde hij een collectie Afrikaanse kunst uit. In 1927 kocht hij bij *Henri Pareyn talrijke Lega-ivoren. Hij was nauw bevriend met de Franse kunstenaar André Derain, die een portret van hem en van zijn echtgenote schilderde. In 1930 gaf hij het Hemba-beeld (inv. AE.0864) dat hij had gekocht bij Henri Pareyn in bruikleen voor de tentoonstelling 'Art nègre. Arts anciens de l'Afrique noire' in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten. De stad Antwerpen kocht het Hemba-beeld vervolgens voor de prijs van 20.000 Franse frank. [BCL-EDP]
<https://www.bernarddegrunne.com/usr/library/documents/publications1/legamasques-burn-ens-bernard-de-grunne-2021.pdf>.

Ch. Hemeleers, van wie geen naamdossier bewaard is in het MAS-Archief, schonk in 1925 aan het Museum Vleeshuis ruim 74 objecten, voornamelijk wapens en maskers afkomstig uit Oceanië. Tot de ongeïdentificeerde wapens (pijlen en speerpunten) behoren enkele exemplaren die mogelijk afkomstig zijn uit Belgisch-Congo. [EDP]

Eug. Herkens schonk in 1919 aan het Museum Vleeshuis 3 panoplieën bestaande uit 47 wapens en schilden uit Belgisch-Congo. Heel waarschijnlijk betreft het een schenking van Eugene Herkens, makelaar en medebeheerder van de maalderij Meunerie Herkens uit Merksem. [BC]
Geïllustreerde zondagsgazet: familieblad, 14 november 1915.

Jan Jaak (Jean Jacques) Jacobs (Antwerpen, 1909 – Antwerpen,

1991) had architectuur gestudeerd, maar na een veelbelovende start aan het einde van de jaren 1930 raakte zijn carrière in het slop. In 1942 opende hij een boekenwinkel en lanceerde hij zich als kunsthandelaar. In datzelfde jaar verkocht hij meerdere objecten uit Belgisch-Congo aan het Museum Vleeshuis. Twee daarvan zijn Yombe-krachtbeelden (*minkisi*), die hij aanbood namens de eigenaar, een zekere Sterkendries uit Antwerpen. Die had de twee krachtbeelden, een 'spiegelfetisj' en een 'nagelfetisj', in 1937 in bruikleen gegeven voor de tentoonstelling 'Kongo-Kunst' van Frans Olbrechts in de stadsfeestzaal. Dat tweede beeld zou verworven zijn aan het eind van de negentiende eeuw tijdens de 'expeditie Audiffret', die voorlopig nog niet kon worden geïdentificeerd. De omstandigheden van deze verwerving blijven daardoor onduidelijk. Uit de briefwisseling van Jacobs met *Pieter Jan Vandenhoude blijkt dat hij de verkoop snel wilde regelen omdat andere kopers ook interesse toonden en hij vroeg aan de stad om dringend de nodige budgetten vrij te maken. De vraagprijs was, vanwege de oorlog, te hoog, maar na onderhandelingen kocht de stad Antwerpen verspreid over drie jaar alsnog een tiental objecten uit Belgisch-Congo, waaronder de twee krachtbeelden. Opmerkelijk is dat de 'spiegelfetisj' (inv. AE.1942.0002.0001) uit de oude verzameling Sterkendries in 1955 omgeruild werd voor Oceanische cultuurvoorwerpen uit de privéverzameling van *Jef Vanderstraete. Van een aantal van de gekochte objecten, bijvoorbeeld een Kuba-masker (inv. AE.1942.0001.0001), zijn potloodtekeningen bewaard in het naamdossier. [BC-EDP]
Olbrechts 1937, pp. 36–37, cat. 407 en 426.
<https://inventaris.onroerendergoed.be/personen/9164>.
https://www.gva.be/cnt/dmf20190827_04576974.
Persoonlijke mededeling van Nel Lernout aan Bram Cleys, 24 september 2024.

Willy Jambers (?–1963) was eigenaar van de verhuysfirma Jambers, een familiebedrijf dat in 1896 werd opgericht en evolueerde van een algemene verhuis- en transportfirma naar een gespecialiseerd bedrijf voor het vervoer van kunstwerken. Tussen 1959 en 1964 had het Etnografisch Museum een overeenkomst met het bedrijf voor het uitvoeren van alle buitenlandse transport en het opvolgen van de douaneformaliteiten. Het bedrijf werkte ook nauw samen met andere handelaars in 'etnografische cultuurvoorwerpen', waaronder de bekende Parijse galerieën Charles Ratton, La Reine Margot en Paul Vêrité. Volgens mondelinge getuigenissen hadden verhuizers van de firma het Luba/Hemba-beeld van een knielende vrouw met kalebas (inv. AE.1958.0015.0001) opgemerkt op de Antwerpse Vrijdagmarkt, waar wekelijks oude spullen werden verkocht. Willy Jambers schonk het in 1958 aan het Etnografisch Museum. [EDP]
<https://etwie.be/nl/kennisbank/actoren/jambers-verhuis>.
Persoonlijke mededeling van Frank Herremans aan Els De Palmaer, Antwerpen, 26 mei 2025.

Ch. Jongelinghs, werkzaam in Elisabethstad (nu Lubumbashi), was een advocaat en fotograaf. In 1923 schonk hij aan Museum Vleeshuis veertien objecten uit Belgisch-Congo, zonder herkomstinformatie. Of hij die ter plaatse verwierf is niet te achterhalen. [BC]

Juffr. Kampers uit Antwerpen schonk aan Museum Vleeshuis in 1935 zes Congolese gebruiksvoorwerpen (messen, potten, mandjes en een raffia lendendoek), die opgenomen werden in de Congolese afdeling van het Museum Vleeshuis, zonder herkomstgegevens. [EDP]

De Vlaamse minderbroeders **kapucijnen** hadden missies in Belgisch-Congo. In 1958 stelde de missieprocurer van de broeders kapucijnen, gevestigd op de Ossenmarkt in Antwerpen, een aantal Yakoma-kruiken in aardewerk uit het Congolese Ubangi-gebied ter beschikking van de stad Antwerpen. Vermoedelijk ging het om een schenking. In ruil hiervoor gaf de stad hen zes Congolese objecten die in beheer waren van het Etnografisch Museum. Het motief voor die uitzonderlijke ruilovereenkomst was om zogenoemde dubbele exemplaren in de Congolese verzameling te vervangen door zeldzamer stukken en leemtes op te vullen. [EDP]

Dhr. M. Katz uit Antwerpen schonk in 1956 aan het Etnografisch Museum een Javaanse kris, een Soedanees zwaard en twee wapens uit Centraal-Afrika, zonder herkomstinformatie. [EDP] Claerhout & Smekens 1960, p. 7.

Lore Kegel-Konietzko, geboren Lore Lessing (Düsseldorf, Hamburg, 1901 – Hamburg, 1980), was een Duitse verzamelaar/handelaar gevestigd in Hamburg. Van haar is bekend dat ze met haar Volkswagen vele reizen ondernam naar westelijk en centraal Afrika om er van dorp tot dorp te rijden en kunst- en cultuurvoorwerpen te verzamelen. Lore huwde eerst met Julius Konietzko en later met Georg Kegel. In 1934, na haar scheiding, nam ze de kunstgalerie van Konietzko over onder de naam Lore Kegel Exotische Kunst. Toen haar zoon Boris Konietzko (1925–2020) erbij betrokken werd, veranderde de naam in Kegel und Konietzko, Import & Export. In 1953 reisde Lore door de gebieden Kwango en Kasai in Belgisch-Congo. Ook Boris verbleef meerdere jaren in Belgisch-Congo, waar hij werkzaam was voor het Institut des Parcs nationaux du Congo belge en als verzamelaar voor zijn moeder. Het Etnografisch Museum kocht in de eerste plaats

West-Afrikaanse objecten bij Lore Kegel en in 1959 elf Congolese objecten waaronder één Kuba-grafgift. [BCL-BC] <https://www.kkd-gallery.com/history>. https://static1.squarespace.com/static/60a162c7632adb0030946cad/t/60eb222058c6623f039604c7/1626022435551/Boris_Tribute_TAM_99.pdf.

Kot áPe (ook bekend als Kot a Pey, Kwete Peshanga Kena en Kweet Peshanga Kena) werd rond 1873 geboren. Hij was koning van het Kuba-rijk van 1902 tot 1916 en regeerde vanuit de hoofdstad Mushenge over een uitgestrekt gebied in de Kasai. Volgens historici kwam hij aan de macht op een van de meest kritieke momenten uit de geschiedenis van het Kuba-volk. Van 1900 tot 1902 werd het rijk geteisterd door een pokkenepidemie en had het erg te lijden onder de razzia's van de Belgische kolonisator. Toen hij koning werd, waren zijn twee voorgangers kort na elkaar overleden. Koning Mbop Kyeen stierf als gevolg van de pokken in 1900, drie maanden na zijn aanstelling, en Miko mi-Kyeen regeerde amper negen maanden (1901–02). In 1907 arriveerde expeditieleider Emil Torday in het Kuba-rijk. Hij maakte gebruik van de crisissituatie en slaagde erin om duizenden Kuba-cultuurvoorwerpen naar Europa te verschepen. Van Kot áPe is bekend dat hij koningsbeelden (*ndop*) ten geschenke gaf aan buitenstaanders, zoals aan Emil Torday, maar ook aan Jules Renkin, de Belgische minister van Koloniën, die hij ontmoette tijdens diens inspectietocht door Belgisch-Congo in 1909. Ook de twee smeedijzeren Kuba-beeldjes die hier beschreven worden (hoofdstuk 4) en die vandaag in het MAS worden bewaard, verdwenen tijdens zijn regering uit Mushenge. Hij zou die hebben geschonken aan een (nog) niet bij naam bekende Belgische koloniale officier. In 1916 werd Kot áPe opgevolgd door Mbop áMbweky, die regeerde tot 1919. [EDP] Torday & Joyce 1910. Vansina 2007, pp. 5–29. LaGamma 2011, pp. 164, 174. Etambala 2020, pp. 61, 69, 93, 105.

Jan Kunnen uit Antwerpen, van wie geen naamdossier bewaard is in het MAS-Archief, schonk in 1954 aan de stad Antwerpen een Mongo-rugsteun uit Belgisch-Congo, zonder herkomstgegevens. [EDP]

Antoine Lamot uit Antwerpen schonk in 1954 aan de stad Antwerpen twee messen. Hij kreeg ze in handen van een niet bij naam genoemde Zweedse man. Dankzij de medewerking van Olga Boone (1903–1992), de eerste vrouwelijke wetenschapper in het Museum van Belgisch-Kongo in Tervuren, konden de messen toegeschreven worden aan de Nkundu-bevolkingsgroep. [EDP]

Henri Lenaerts, eigenaar van kunsthandel Borromeo, verkocht in 1959 aan het Etnografisch Museum twee aardewerken potten afkomstig uit het Neder-Congo-gebied voor de prijs van 900 Belgische frank. Een ervan verliet de collectie in 1961 in het kader van een ruilovereenkomst met het Etnografisch Museum Delft. Het zou hier mogelijk kunnen gaan om de Belgische beeldhouwer, tekenaar en kunstschilder Henri Lenaerts (1923–2006), die zijn leven lang antiquiteiten verzamelde, waaronder Chinese kunstwerken en sculpturen uit Afrika. [EDP]

Arthur Leyssens uit Deurne was lid van de Commissie van het Museum Vleeshuis en van de Belgische Vereniging van Liefhebbers van Wapens en Wapenrustingen. In 1945 schonk hij twee ijzeren lanspunten afkomstig uit Ubangi. Het is opmerkelijk dat er zelfs bij een schenking door een commissielid geen details genoteerd werden over de precieze herkomst en de omstandigheden waarin de objecten verworven werden. [EDP]

Anna Looymans (Antwerpen, 1866 – Wilrijk, 1951) was muzieklerares en zus van de Antwerpse schilder, tekenaar en etser Romain Looymans (1864–1914). Tientallen door haar geschenken

kunstwerken worden vandaag bewaard in het Museum Plantin-Moretus en in het Rubenshuis, waaronder heel wat werken van haar broer. In 1953 werd een Yaka-beeld postuum geregistreerd als onderdeel van een zeer grote schenking vanwege haar aan de stad Antwerpen. [EDP]

Willy Jean Mestach (Brussel, 1926–2014) was een Belgische schilder, beeldhouwer en kunstverzamelaar en -handelaar. Aanvankelijk verzamelde hij archeologische voorwerpen. In 1940 kreeg hij een Bembe-lepel uit Belgisch-Congo cadeau, waarna hij zich meer ging specialiseren in Afrikaanse en andere niet-Europese kunst en cultuur. Hij werd een van de meest toonaangevende kunsthandelaars actief op de Brusselse Zavel. In 1956 verkocht hij een zeer zeldzame Nande-/Pere-hoorn aan het Etnografisch Museum, dat vervolgens met hem een ruilovereenkomst sloot. Zo kreeg hij een Mbole-beeld (inv. AE.0670) ter waarde van 9000 Belgische frank in ruil voor een reeks objecten uit Oceanië en Algerije voor een tegenwaarde van 9500 Belgische frank. De motivatie voor de ruil was dat het Museum nog vijf andere Mbole-beelden bezat, en dat het zo de Oceanië-verzameling kon verrijken en voor het eerst een Kabylish kunstvoorwerp uit Algerije in zijn bezit krijgen. Niet-Europese cultuurvoorwerpen uit Mestachs privéverzameling zijn gepubliceerd in talloze catalogi en boeken. [BCL-EDP]
Maurer 1991.

? Meyers, van wie geen naamdossier bewaard is in het MAS-Archief, schonk in 1939 aan het Museum Vleeshuis een Ngombe-zwaard met gebogen kling en houten heft uit Belgisch-Congo, zonder herkomstgegevens. [EDP]

? Milpas, van wie geen naamdossier bewaard is in het MAS-Archief, schonk in 1930 aan het Museum Vleeshuis zes lansen

afkomstig uit Belgisch-Congo, zonder herkomstgegevens. [EDP]

Het Museum voor Folklore in Zottegem schonk in 1958 één Zande-werpmes uit Belgisch-Congo aan het Etnografisch Museum, zonder herkomstgegevens. [EDP]

Het Museum van Oudheden in Het Steen in Antwerpen staat niet als dusdanig vermeld in het collectieregistratiesysteem. Alle Congolese cultuurvoorwerpen van het museum werden in 1914 van Het Steen overgeheveld naar het nieuwe Museum Vleeshuis. In het collectieregistratiesysteem staan ze geregistreerd als afkomstig van het 'Museum Steen' of – foutief – het 'Nationaal Scheepvaartmuseum' (dat pas in 1953 werd opgericht). De objecten uit de andere deelcollecties waarnaar in afb. 19 wordt verwezen (Azië, Amerika, maritiem enz.), zijn vaak pas veel later overgedragen aan collecties die vandaag in het MAS bewaard worden.

Mutombo Mukumbule (alias Ya Nkumba) was een invloedrijke *nganga* (ritueel specialist) en Songye-hoofdman afkomstig uit de streek van Kabinda. Tot 1921 zou hij werkzaam zijn geweest als catechist op de katholieke Belgische Missiepost van Kabinda. In heel wat dorpen in de regio van Bena Dibele propageerde hij nieuwe rituelen onder de naam 'Kasadi'. In die context introduceerde hij in 1923 in de dorpsgemeenschap van de Songo-Meno van Indanga een Songye-krachtbeeld (*nkishi*), dat 'Kasadi' werd genoemd, en leverde hij zijn diensten aan Songo-Meno chef *Nkolomonyi. Hij activeerde het beeld en was ook verantwoordelijk voor het bereiden van een giftig brouwsel dat dorpelingen onder dwang van hun hoofdman moesten drinken. Ya Nkumba wordt door de Songo-Meno en Songye tot vandaag herinnerd als een beroemde en invloedrijke *nganga*, die met grote doeltreffendheid

krachtbeelden (*minkishi*) kon activeren en op basis van hun aangeboren krachten en talenten kon bemiddelen tussen mensen en de onzichtbare geestenwereld. [BC-EDP]
Dibwe dia Mwembu, Cleys & De Palmaer 2024, pp. 8–19.

Nkolomonyi, een hoofdman en ritueel specialist van Songo-Meno-afkomst, bezat een Songye-krachtbeeld, dat in 1923 in handen kwam van de Belg *Paul Osterrieth. De bevolkingsgroep van de Songo-Meno behoort tot de Nkutshu (Mongo)-volken die migreerden vanuit het Evenaarsgebied en zich vestigden in het noordwesten van de Kasai in de bufferzone tussen Tetela- en Songye-bevolkingsgroepen. Als derde chef van Indanga introduceerde Nkolomonyi in zijn gemeenschap en met medewerking van *nganga* *Mutombo Mukumbule het krachtbeeld – 'Kasadi' genoemd – dat werd vervaardigd door een Songye-kunstenaar. Nkolomonyi zou zeventien personen vergiftigd hebben en werd veroordeeld door de Belgische koloniale overheid. Kort na zijn arrestatie zou hij in 1923 overleden zijn door verdrinking in de rivier Sankuru, ofwel in een vluchtpoging, ofwel in opdracht van de koloniale overheid. Hoewel er over de omstandigheden van zijn overlijden verschillende versies bestaan, staat vast dat Nkolomonyi na een confrontatie met het koloniale bewind overleed en dat er veel van zijn bezittingen verbrand werden. Van hem is bekend dat hij streed tegen de kolonisatie en de kerstening van Congolezen. Zo negeerde hij het bevel om afstand te nemen van de eigen Congolese rituelen en bleef hij bewust ongedoopt. Als antikatholieke en polygame hoofdman liet hij geen kinderen na omdat hij zijn potentie niet wilde opofferen. Hij werd opgevolgd door chef Besambo Yatshululu, de derde zoon van zijn broer lyoko Yatshululu, die verkozen werd omdat hij zich ook niet liet dopen. Sommige van Nkolomonyi's echtgenoten

zijn later hertrouwd. In de Belgische koloniale archieven is er geen spoor te vinden over een effectieve executie. De familie van *Paul Osterrieth, die het beeld in 1923 in bezit kreeg, schonk het in 1939 aan het Museum Vleeshuis [EDP-BC]

Dibwe dia Mwembu, Cleys & De Palmenaeer 2024, pp. 8–19.
Dieudonné Kabuetele, interviews met Congolese informanten van Indanga, maart 2023, *enquête complémentaire*, niet-gepubliceerd rapport.

Dhr. A. Nuyens uit Wilrijk, van wie geen naamdoos bewaard is in het MAS-Archief, schonk in 1936 aan het Museum Vleeshuis een houten Yaka-haarkam uit Belgisch-Congo, zonder herkomstgegevens. [EDP]

Edmond Odeurs (1867 – Antwerpen, 1939) was secretaris bij de stad Antwerpen en secretaris van de loge van Marnix van Sint-Aldegonde. Samen met zijn zoon **Hugo Odeurs** (1893 – Antwerpen, 1939), rekenplichtige van het Koninklijk Stapelhuis, organiseerde hij culturele evenementen in de stad en evenementen ter herdenking van de Eerste Wereldoorlog. Beiden maakten deel uit van het Antwerpse liberale netwerk. Zowel vader als zoon bekleedden functies in het bestuur van de Antwerpse afdeling van het Willemsfonds. In 1921, 1922, 1924, 1926 en 1937 schonk Hugo Odeurs aan het Museum Vleeshuis diverse Congolese objecten, allemaal zonder herkomstgegevens. In 1966 verliet één Congolees object de collectie in het kader van een ruilovereenkomst met het Philadelphia Civic Center Museum (gesloten in 1991). [CR-BC]

De familie Osterrieth was afkomstig uit Duitsland en behoorde tot de rijke Antwerpse bovenklasse. **Jacob Ernst (ook Jacques Ernest) Osterrieth** (Frankfurt am Main 1826 – Brasschaat, 1893) emigreerde in 1850 uit Frankfurt am Main naar Antwerpen. In 1880 stichtte hij de firma E. Osterrieth & Cie, die handelde in huiden en wol

uit Zuid-Amerika. De familiezaak groeide en werd een belangrijke speler in de handel van rubber, koffie en kopal uit Congo en Nederlands-Indië. **Léonie Osterrieth-Mols** (Antwerpen 1843 – Antwerpen 1918), derde vrouw van Jacob Ernst, was de zus van Alexis Mols (1853–1923), Antwerps liberaal politicus, vertrouwensman van Leopold II en medebeheerder van de Antwerpse vennootschap Anglo-Belgian India Rubber Company (ABIR), later bekend als de Compagnie du Congo belge, die rubberconcessies bezat in de Onafhankelijke Congostaat. Ze was een spilfiguur in de Antwerpse society en organiseerde in het familiepaleis op de Meir salons met componisten, kunstenaars en wetenschappers. Ze was betrokken bij de organisatie van de eerste Antwerpse wereldtentoonstelling, in 1885, en was als enige vrouw kort lid van de Commissie van het Museum Vleeshuis. Tot haar vriendenkring behoorden zowel Henri Morton Stanley als Adrien de Gerlache. Ze investeerde samen met haar zonen Robert en Paul in de Zuidpoolexpeditie van 1897–99 van De Gerlache. Zelf reisde ze nooit naar Congo. **Robert Osterrieth** (Antwerpen, 1869 – Brussel, 1947), oudste zoon van Jacob Ernst Osterrieth en Léonie Mols, zette het werk van zijn ouders voort. In 1898 reisde hij als directeur van de Compagnie des Produits du Congo naar Congo voor de officiële inhuldiging van de spoorweg tussen Matadi en Stanley pool (nu Pool Malebo), waar vertegenwoordigers van andere Europese landen en bedrijven met koloniale belangen aanwezig waren. In 1924 was hij lid van het comité voor de organisatie van een Eerste Koloniale Jaarmarkt van Antwerpen. Samen met Edouard Bunge, een van de financiers van de exploitatie van Congo onder koning Leopold II, was hij medevoorzitter van de wereldtentoonstelling van 1930 in Antwerpen. Verder was hij tijdelijk lid van de Commissie

van het Museum Vleeshuis. Robert Osterrieth schonk aan het Museum Vleeshuis voor het eerst een object uit Congo in 1920. Daarna schonk hij er nog één in 1923 en de overige 153 in 1929. De schenking bevat voor het merendeel wapens. Hoe en van wie hij ze in Congo in zijn bezit had gekregen is niet gedocumenteerd in het MAS-Archief. **Paul Osterrieth** (Antwerpen, 1872 – Cannes, 1939), jongste zoon van Jacob Ernst Osterrieth en Léonie Mols, studeerde af als ingenieur in Luik. Zoals zijn ouders en broer Paul drukte hij op economisch vlak een stempel op Antwerpen als koloniale havenstad. Hij speelde een belangrijke rol in de uitbreiding van het familiebedrijf Osterrieth & Cie richting China en Zuid-Afrika, maar het werd in 1908 ontbonden. Hij was bestuurslid van de Société anonyme belge des Verreries coloniales, een koloniale glasfabriek die was opgericht in 1898, met hoofdzetel in Antwerpen. Het bedrijf was echter geen lang leven beschoren en moest nog geen tien jaar later, in 1906, de boeken afsluiten. Zeker tot 1935 was hij actief als commissaris van diverse banken in Antwerpen en bekleedde hij hoge functies in meerdere Antwerpse koloniale bedrijven. Zo was hij eigenaar of mede-eigenaar van talrijke plantages in Belgisch-Congo. In 1923 reisde hij naar Belgisch-Congo, waar hij in Lusambo het krachtbeeld van chef *Nkolomonyi in handen kreeg. Paul bleef ongehuwd en kinderloos. Na zijn overlijden in Cannes schonk zijn jongste zus Emma Osterrieth de Bertier de Sauvigny namens zijn familie in 1939 Pauls Congolese privéverzameling (ruim 21 objecten) aan het Museum Vleeshuis, waaronder het goed gedocumenteerde krachtbeeld van Nkolomonyi en aan aantal foto's uit Congo en foto's van de Wereldtentoonstelling in Antwerpen in 1894. [CR-EDP]
Compagnie du Chemin de fer du Congo 1898. 'Oost-Vlaanderen', in *Gazet van Antwerpen*, 17 december 1899, p. 8.
'Stadsnieuws', in *Gazet van Antwerpen*, 28

maart 1900, p. 5.
 Bayer 1921, pp. 648–649.
 'Eerste Coloniale Jaarmarkt van Antwerpen',
 in *Gazet van Antwerpen*, 14 juli 1924, p. 2.
 'De wereldtentoonstelling van 1930 te
 Antwerpen', in *Gazet van Antwerpen*, 4
 oktober 1924, p. 2.
 Pelckmans 1994, pp. 115, 142.
[https://ancestors.familysearch.org/en/
 KZMS-BDH/leonie-marie-mols-1843-1918](https://ancestors.familysearch.org/en/KZMS-BDH/leonie-marie-mols-1843-1918).
[https://www.entreprises-coloniales.fr/
 empire/Mols_et_Osterrieth.pdf](https://www.entreprises-coloniales.fr/empire/Mols_et_Osterrieth.pdf).

Henri Pareyn (Saint-Amand-sur-Ornain, Frankrijk, 1869 – Antwerpen, 1928) was een West-Vlaamse schipperszoon en groeide op in Brugge. Na zijn huwelijk in 1896 met Cesarina Deraedt vestigde hij zich in Antwerpen, waar hij actief was als handelaar van scheepstouwen. In de havenstad, die begin twintigste eeuw een belangrijke schakel was tussen de kolonie en het moederland België, werd hij een van de vroegste Belgische verzamelaars van Congolese cultuurvoorwerpen. Hij bouwde een uitgebreid netwerk uit met Belgische en Nederlandse musea, talrijke privéverzamelaars en Parijse kunsthandelaars, zoals Paul Guillaume, Charles Ratton en *Béla Dezső Hein. Tot zijn clientèle behoorden behalve de haute bourgeoisie ook toonaangevende Franse kunstenaars, zoals André Breton en Tristan Tzara. In 1913 verkocht hij duizenden Congolese objecten aan het Museum van Belgisch-Kongo in Tervuren en in 1920 ook aan het Museum Vleeshuis. Na zijn overlijden in 1928 verkocht zijn weduwe de rest van zijn omvangrijke verzameling via een openbare veiling in het Antwerpse Grand Hôtel Weber. Er werden meer dan tweeduizend loten onder de hamer gebracht, die samen bijna twee miljoen Belgische frank opbrachten. Het leeuwendeel van Pareyns collectie kwam via deze veiling in handen van *Sir Henry Wellcome, die via zijn Londens farmaceutisch bedrijf aan de basis lag van de Wellcome Collection. Duizenden objecten verspreidden zich op die manier naar Engeland en de Verenigde Staten. Als zakenman en kunsthandelaar van Congolese voorwerpen zette Pareyn zelf nooit een voet in Congo. Op

zijn verkooplijsten, bewaard in het MAS-Archief, ontbreken gegevens die van belang zijn voor diepgaander onderzoek, zoals het tijdstip van verwerving en de namen van de tussenpersonen via wie hij Congolese objecten in handen kreeg.

Vandaag bewaart het MAS nog 2782 objecten die in 1920 gekocht zijn bij Pareyn, waaronder 1365 Congolese cultuurvoorwerpen. In 1928 kocht het Museum Vleeshuis nog eens 18 objecten bij de veiling van de verzameling Pareyn na zijn overlijden. De collectie Congolese objecten verworven van Pareyn telde er oorspronkelijk 34 meer, maar die zijn in de loop der jaren afgestoten in het kader van ruilvereenkomsten: 1 in 1953 met de Deense verzamelaar Carl Kiersmeier, 1 in 1955 met verzamelaar *Jacques Schwob, 2 in 1955 met kunsthandelaar *Jef Vanderstraete, 2 in 1956 met de Amsterdamse kunsthandelaar Matthias L.J. Lemaire, 8 in 1957 met het Koninklijk Instituut voor de Tropen (Amsterdam), 6 in 1957 met de paters *kapucijnen, 3 in 1958 met de missionarissen van het Heilig Hart (Tilburg), 4 in 1961 met de witte paters, 4 in 1961 met het Etnografisch Museum Delft en 3 in 1966 met het Philadelphia Civic Center Museum (gesloten in 1991). Zijn naam wordt vaak foutief gespeld als Henry Parein.

[EDP – BC]
 De Palmenaeer 2020, pp. 73–77.
<https://proche.africamuseum.be/article/19>
[https://storymaps.arcgis.com/stories/
 f18048fa10294450beda283ae701fd70](https://storymaps.arcgis.com/stories/f18048fa10294450beda283ae701fd70).
 Persoonlijke mededeling van de nazaten van
 de familie Pareyn, 2024.

? Pauwels, van wie geen naamdossier bewaard is in het MAS-Archief, schonk in 1958 aan het Etnografisch Museum twee mesjes uit Belgisch-Congo, zonder herkomstinformatie. [EDP]

? Rasmussen verkocht in 1954 aan de stad Antwerpen een gevlochten Mongo-gordel voor 175 Belgische frank, die hij verkeerdelijk als een Kuba-exemplaar had geïdentificeerd. Of deze verkoper, met adres Hopland, Antwerpen, geïdentificeerd kan worden

met de Franse handelaar René Rasmussen (1912–1979) is onduidelijk. Laatstgenoemde handelde in niet-Europese kunstvoorwerpen. Zijn in Parijs gevestigde galerie AAA was actief tussen 1959 en 1979. Veel van zijn kunstwerken verwierf hij via een netwerk van Afrikaanse handelaars of zogenoemde *fournisseurs*. Hij was een belangrijke bron voor heel wat andere Europese handelaars gespecialiseerd in Afrikaanse kunst. [BCL en EDP]

Jacques Schwob (Genève, 1899 – Brussel, 1955) en **Denise Schwob-Druart** (1916–2008) verzamelden niet-Europese cultuurvoorwerpen in hun Brusselse woning en bouwden een sterk netwerk op met kunsthandelaars, onder wie René Withofs. Ze waren bevriend met het Antwerpse echtpaar-verzamelaars *George en Ady Van Deuren. Na het overlijden van haar echtgenoot werkte Denise Schwob mee aan de opbouw van tentoonstellingen in het Museum van Belgisch-Kongo in Tervuren. Het Etnografisch Museum sloot meerdere ruilvereenkomsten met het echtpaar af, wellicht mogelijk gemaakt door hun band met George Van Deuren, die toen voor het Antwerpse museum werkte. Zo kwamen in 1955 een Tatanau-masker, een voorouderbeeld, een kalkspatel en een gemodelleerde schedel uit Oceanië, een Australisch schild en een ivoren Hungana-hanger uit Congo uit hun verzameling terecht in het museum. In ruil daarvoor kregen ze uit de Antwerpse museumcollectie een Tatanau-masker uit Nieuw-Ierland, twee Songye-beelden, een Mbole-beeld en Pende-ivoren uit Belgisch-Congo. Talrijke Afrikaanse kunstvoorwerpen uit de privéverzameling Schwob kwamen terecht in het kunsthandelscircuit. Zo ook een Pende-ivoor uit het Etnografisch Museum, dat in 2015 door een erfgenaam werd geveild voor 133.500 euro. [EDP]
[https://www.christies.com/lot/pendentif-
 pendente-en-ivoire-ikhokoivory-pende-pendent-
 5911794/?intObjectID=5911794&lid=1](https://www.christies.com/lot/pendentif-pende-en-ivoire-ikhokoivory-pende-pendent-5911794/?intObjectID=5911794&lid=1).

Persoonlijke mededeling van Frank Herreman aan Els De Palmenaer, Antwerpen, 26 mei 2025.

Jozef Maria Nicolaas Sieren

(Antwerpen, 1870–1951) was boekhouder en verzamelaar, met een uitgesproken voorkeur voor wapens en wapenrustingen. Als eenentwintigjarige verzamelde hij al achttiende-eeuwse Europese dolken en pistolen. Voor zijn collectie focuste hij zich echter vooral op niet-Europese wapens, afkomstig uit Azië, Oceanië en Afrika. Als teruggetrokken Antwerpenaar zonder nakomelingen legateerde hij zijn wapenverzameling aan zijn geliefde Scheldestad. Zijn legaat werd over twee Antwerpse musea verdeeld: de Europese wapens kwamen terecht in het Museum Vleeshuis, terwijl de niet-Europese exemplaren werden toegekend aan het Etnografisch Museum. Tot de Afrikaanse wapens behoren exemplaren uit de Maghreblanden, de toenmalige koloniale gebieden in West-Afrika, Centraal-Afrika, en 95 exemplaren uit Belgisch-Congo. In 1954 werd Sierens legaat tentoongesteld in het Museum Vleeshuis. [EDP]

Leysens e.a. 1954.

'Belangwekkende wapentoonstelling in het Vleeshuis', in *Gazet van Antwerpen*, 21 juni 1954.

'Plechtige opening van de tentoonstelling wapens. Legaat aan de stad Antwerpen van wijlen de heer Sieren', *Het Handelsblad*, 21 juni 1954.

Paul Timmermans (1931–1976)

was werkzaam in Belgisch-Congo vanaf de jaren 1950. In 1956 werd hij aangeworven als tekenleraar aan het Athenée interracial de Luluabourg (nu Kananga). Tijdens zijn vrije tijd reed hij jaarlijks duizenden kilometers rond in de Kasaï op zoek naar Congolese cultuurvoorwerpen. Hij exploreerde de Kuba-regio rond Mwaka en het Songye-district Kabinda, maar hij was vooral gefocust op Luluwa-objecten. Hij was initiatiefnemer en drijvende kracht achter het Musée d'Art et de Folklore van Luluabourg, dat de deuren opende in maart 1959. In datzelfde jaar volgde hij Robert Verly op als directeur van de koepel Ateliers sociaux

d'Art indigène du Sud-Kasaï en als conservator van de musea van Kasaï. In opdracht van adjunct-conservator Adriaan Claerhout verwierf hij talrijke Luluwa-objecten in situ voor het Etnografisch Museum. Omdat de stad Antwerpen de verzamelde objecten vanwege een te hoge prijs niet onmiddellijk kon betalen, gaf Timmermans ze tijdelijk in bruikleen. Vanaf 1959 vorderde hij alle Luluwa-objecten terug, op drie stukken na, die hij aan het museum schonk. Uit documenten in het MAS-Archief blijkt dat de oorspronkelijke eigenaars hun de rituele objecten niet zomaar wilden verkopen wegens te belangrijk, en dat er grote discussies met dorpsnotabelen aan de verkoop voorafgingen. Zo getuigde Timmermans over een van zijn meest pijnlijke aankopen, waarbij hij, na betaling voor een Songye-masker, vrouwen hoorde huilen en hij 'in vliegende vaart vertrok' met zijn auto. In 2010 overhandigde de familie Karel Timmermans-Haems-Oms haar collectie aan de KU Leuven. Net zoals Paul richtte zijn broer Karel zich ook op de Luluwa-kunst. [EDP] Raymaekers 2013, pp. 243–282. <https://blendeff.be/s/nl/item-set/171>.

Jules van Beylen (Antwerpen, 1918 – Antwerpen, 2000) was een Antwerpse verzamelaar, journalist, tekenaar, schrijver en scheepsmodelbouwer. Zijn ouders woonden dicht bij de Antwerpse haven, waar hij al op zevenjarige leeftijd rondzwierf in de havendokken. Uit die tijd dateert zijn belangstelling en voorliefde voor de scheepvaart. Van 1953 tot 1983 was hij conservator van het voormalige Nationaal Scheepvaartmuseum, dat in 1952 werd ingericht in Het Steen. De maritieme collecties van dit museum maken vandaag deel uit van het MAS. In 1959 schonk hij aan het Etnografisch Museum drie Congolese objecten, zonder herkomstgegevens. [EDP] <https://arnehistorie.com/arneklinken/visserij/42-dr-j-van-beylen-1918-2000.html>.

Mevr. Henk Van Daele, van wie geen naamdossier bewaard is in het MAS-Archief, schonk in 1935 vijf objecten uit het Neder-Congogebied, zonder herkomstgegevens. Een kruik in aardewerk werd in 1898 door (familielid?) dr. Van Daele gekocht op de lokale markt van de Congolese havenstad Matadi. [EDP]

? Van Damme, van wie geen naamdossier bewaard is in het MAS-Archief, schonk in 1936 een ijzeren mes aan het Museum Vleeshuis. [EDP]

? Van Den Eynde, van wie geen naamdossier bewaard is in het MAS-Archief, schonk in 1924 een Congolees wapen en een gevlochten schild, zonder herkomstgegevens.

Pieter Jan Vandenhouste (Puurs, 1913 – Smuid, 1978), doctor in de kunstgeschiedenis en oudheidkunde, was docent aan de Rijksuniversiteit van Gent van 1948 tot aan zijn overlijden. Hij was een van de eerste kunsthistorici gespecialiseerd in Afrikaanse kunst die vormen en stijlanalyses combineerde met uitvoerig veldwerk. Als student van Frans Olbrechts nam hij samen met Albert Maesen in 1938–39 deel aan de Ivoorkustexpeditie van de Rijksuniversiteit Gent en het Museum Vleeshuis in Antwerpen. Hij verrichtte onderzoek bij de Ivoiriaanse Dan-bevolking. Van 1941 tot 1947 was hij verantwoordelijk voor de etnografische afdelingen van het Antwerpse Museum van Oudheden en Toegepaste Kunsten, die toen ondergebracht waren in het Museum Vleeshuis en het Hessenhuis. Daar werkte hij aan een grondiger inventarisatie van de Afrikaanse verzamelingen. In 1958 werd hij aangesteld als conservator van de etnografische verzamelingen van de Rijksuniversiteit Gent. Op 24 april 1960 verkocht hij aan het Etnografisch Museum een Luluwa-beeld, zonder herkomstgegevens. Een deel

van de cultuurvoorwerpen die hij documenteerde en verwierf tijdens zijn veldonderzoek in Ivoorkust bevindt zich vandaag in het Gents Universiteitsmuseum GUM en in het MAS. In 2019 schonken zijn dochters Annemarie en Gertrudis Vandenhoute zijn persoonlijk archief aan het MAS, waaronder ook zijn niet-gepubliceerd doctoraat. [EDP] <https://www.ugentmemorialis.be/catalog/000000705>.

Aldemar Camillo Van der Cruyssen (Nevele, 1836 – Antwerpen, 1926) was leraar en onderwijsinspecteur in verschillende Vlaamse steden. Na zijn pensionering in 1897 vestigde hij zich in Antwerpen. Daar wijdde hij zich volledig aan het auteurschap en was hij actief als politicus binnen het Antwerpse liberale netwerk. In 1877 schreef hij *Afrika naar de beste bronnen*, gebaseerd op geschriften van onder andere Henry Morton Stanley, Georg August Schweinfurth en David Livingstone. Hij was lid van de Liberale Vlaamsche Bond van Antwerpen en van de Antwerpse afdeling van het Willemsfonds. Als liberale flamingant had hij nauwe banden met *Louis Franck, ook lid van de Liberale Vlaamsche Bond. Vanaf 1900 tot zijn overlijden had hij ook zitting in de Antwerpse provincieraad. Zijn zoon **Maurice-Pierre Van der Cruyssen** (Tielt, 1871 – Pervijze-Schoorbakke, 1914), luitenant bij de Belgische Rijksmacht, vertrok in 1899 voor de eerste maal naar de Onafhankelijke Congostaat. Hij was er tot 1914 vier termijnen werkzaam, eerst als kapitein, later als kapitein-commandant van de Openbare Weermacht en vervolgens ook districtscommissaris van Ubangi. Hij sneuvelde tijdens de Eerste Wereldoorlog aan het front in 1914. In 1922 schonk zijn vader Aldemar 111 Congolese cultuurvoorwerpen aan het Museum Vleeshuis. Het merendeel ervan omvat wapens, ivoen haarspelden en blaashoorns uit Ubangi, lepels en een Kongo-krachtbeeld. Hoogstwaarschijnlijk werden ze allemaal tijdens de koloniale militaire dienst van zijn

zoon Maurice-Pierre verworven. [CR-EDP]

Van der Cruyssen 1892.
R. Moris, 'Van der Cruyssen [sic], Maurice-Pierre', in *Biographie coloniale belge*, vol. II, 1952, col. 213.
https://www.kaowarsom.be/documents/bbom/Tome_II/Cruyssen_van_Der.Maurice_Pierre_Ulric.pdf.

Jef Vanderstraete (1904–1984) – vaak foutief 'Vander Straete' geschreven – is een van de prominentste Belgische handelaars-verzamelaars van de generatie die na *Henri Pareyn werkzaam was. Hij groeide op in Engeland, waar hij met zijn ouders als vluchteling verbleef tijdens de Eerste Wereldoorlog. Hij was meubelmaker en kocht in 1952 zijn eerste Afrikaanse voorwerp, een Luba-staf, die de hoeksteen werd van zijn uitgebreide privéverzameling. Hij reisde zelf nooit naar Belgisch-Congo, maar bouwde zijn collectie op via krantenadvertenties, en kwam zo in contact met (ex-) kolonialen en diverse rooms-katholieke missionarissen die werkzaam waren in Congo. In 1955 opende hij een privémuseum in het Waals-Brabantse Lasne. Zijn zoon René en echtgenote Ann van Cutsem volgden zijn voetspoor als handelaars-verzamelaars van Afrikaanse en Oceanische kunsten. In hun verzameling bevond zich tot voor kort een Songye-krachtbeeld (*nkishi*), dat mogelijk door dezelfde Songye-beeldhouwer is vervaardigd als het exemplaar van *Nkolomonyi uit het MAS. [EDP] Corbey 1999, pp. 11–19. Corbey 2000, pp. 39–41. Baeke 2004, pp. 25, 29.

Remi Van de Sande (Haacht, 1893 – Antwerpen, 1969) was van 1927 tot 1932 de laatste bevelhebber van het schoolschip *L'Avenir* en vervolgens van 1932 tot 1955 commandant van het opleidingsschip *Mercator*. Met die driemaster verscheepte Van de Sande twee moai's van het Paaseiland naar België, en in 1936 het stoffelijk overschot van pater Damiaan vanuit Honolulu. Hij eindigde zijn loopbaan als directeur van de Belgische Hogere Zeevaartschool. In 1959 kocht het

Etnografisch Museum van hem meerdere objecten afkomstig van het Paaseiland, die vandaag in het MAS worden bewaard, en twee Afrikaanse voorwerpen, een Mbundu-staf en een Lwena-masker. [EDP]

George (Joris) Van Deuren (ca. 1920–1995) was medewerker van het eerste uur van het Etnografisch Museum van Antwerpen, dat in 1952 opgericht werd. Hij was medeverantwoordelijk voor het catalogiseren van de niet-Europese kunst- en cultuurvoorwerpen en werkte mee aan diverse tentoonstellingen en catalogi. Na zijn pensionering in 1981 bleef hij actief lid van de beheerraad van de Vrienden van het Etnografisch Museum Antwerpen (VEMA). Samen met zijn echtgenote **Adriana (Ady) Van Remoortere** (1920–2001) bouwde hij zowel tijdens zijn loopbaan als erna een privéverzameling op met cultuurvoorwerpen uit Afrika, Azië, Oceanië en Amerika. Sommige objecten verwierf het paar tijdens hun reizen, de meeste in de jaren 1950 en 1960 via het Belgische, Nederlandse en Franse kunsthandelcircuit. Uit hun verzamelboekje bewaard in het MAS blijkt dat ze objecten kochten bij Galerie Lemaire in Amsterdam en Paul Vêrité in Parijs, en bij talrijke handelaars-verzamelaars zoals *Edgar Beer, Hendrik (Rik) Elias, *Jean Willy Mestach, *René Rasmussen, Mon Steyaert, *Jef Vanderstraete en Jeanne Walschot. De samenstelling van hun verzameling was erg onderhevig aan veranderingen. Zo ruilden ze vaak stukken uit hun eigen collectie tegen cultuurvoorwerpen uit de verzamelingen van anderen, zoals die van *Jacques en Denise Schwob, de paters van Aalbeek, het Tropeninstituut Amsterdam en de Deen Carl Kjersemeier. Verder verkochten ze aan Gilberte Ghesquière, echtgenote van de Antwerpse diamantair John Lens, en het Museum in Tervuren. Hun verzameling groeide ook

door schenkingen, bijvoorbeeld Kuba-voorwerpen afkomstig van oom **René Van** (1893–?), die in 1930 koloniaal gewestbeheerder-hoofdadministrator was in Kasaï. Tussen 1954 en 2000 schonk en verkocht het echtpaar een honderdtal cultuurvoorwerpen aan het Etnografisch Museum. Ze hadden geen kinderen en hun collectie ging via een legaat in 2003 naar hetzelfde museum. Van alle voorwerpen uit hun collectie ontbreken de herkomstgegevens, uitgezonderd die van de tussenpersonen. [EDP]

'René Van Deuren bij de Kuba als hoofdadministrator', in *L'illustration congolaise. Journal mensuel*, 219, 1939, p. 7613, afb. 3.
De Jong 2020, p. 263.

J. Van de Walle was mogelijk werkzaam in Belgisch-Congo, maar verder zijn er geen exacte biografische gegevens over hem teruggevonden. Op 10 september 1960, amper twee maanden na de onafhankelijkheid van Congo, schreef hij in een brief aan John Wilms, schepen van Schone Kunsten van Antwerpen, dat hij over heel wat betere stukken beschikte dan wat hij in de tentoonstelling 'West-zuid-oost' in de Stadsfeestzaal had gezien, en dat hij die aan de meestbiedende wenste te verkopen. Sommige objecten die hij in zuidelijk Belgisch-Congo had verworven, bij de Pende, Yaka, Tshokwe en Luluwa, waren meer dan vijftig jaar oud. De stad Antwerpen beschikte toen over onvoldoende financiële middelen om zijn hele verzameling aan te kopen. Adriaan Claerhout, adjunct-conservator van het Etnografisch Museum, selecteerde in Van de Walles woning acht Congolese objecten, waarvoor 22.500 Belgische frank werd betaald. Tot die aankoop behoort een unieke ivoren Luluwa-dooz (inv. AE.1960.0046.0008), met gegraveerde motieven die, aldus Van de Walle, iedere Luluwa kon lezen en die hun lange geschiedenis en oorsprong vertelde. Hoewel hij met zekerheid informatie had kunnen verschaffen over de manier

waarop hij deze objecten in handen had gekregen, ontbreekt die in het MAS-Archief. [EDP]

? Van Hauwaert, van wie geen naamdossier bewaard is in het MAS-Archief, schonk in 1931 aan het Museum Vleeshuis een Congolees wapen zonder herkomstgegevens.

F. Van Heesvelde uit Antwerpen was een penningkundige en werd op 4 september 1941 lid van de Commissie van het Museum van Oudheden Het Steen en Vleeshuis. In 1943 schonk hij aan het Museum Vleeshuis 31 Congolese objecten die afkomstig waren uit een erfenis. Hij zou achteraf bijkomende informatie over de herkomst hebben bezorgd, maar daar is geen spoor van terug te vinden in het MAS-Archief [EDP]

Alfons Van Remoortere verkocht aan het Etnografisch Museum, waar zijn schoonzoon *George Van Deuren werkzaam was, in 1959 een Pende-beeld voor 4500 Belgische frank en in 1960 een Luluwa-staf voor 2500 Belgische frank, allebei zonder herkomstgegevens. [EDP]

Juffr. L. Van Schoor schonk op 9 december 1960 een Congolees beeld zonder herkomstgegevens, dat ingeschreven werd als Luluwa, later gewijzigd in Kanyok.

Walter Van Uytfaangh (Antwerpen, 1938 – Borgerhout, 2025) was freelancejournalist en werkte tevens voor het persagentschap Belga. In februari 1960 schonk hij aan het Etnografisch Museum een Pende-danskostuum dat gedragen was door een Pende-danser van de dansgroep Changwe Yetu, die opgetreden had tijdens de wereldtentoonstelling van 1958 in Brussel. De naam Changwe Yetu is afgeleid van het Swahili woord 'Shangwe Yetu' en betekent 'Ons feest'. Het is onduidelijk in welke context hij het kostuum in handen kreeg. [EDP-BC]

Persoonlijke mededeling van doctoraatsstudente Emily Hardick aan Els De Palmaer, 2024.

? Verhulzen, van wie geen naamdossier bewaard is in het MAS-Archief, verkocht in 1937 een houten spleetrom uit Belgisch-Congo, zonder herkomstgegevens.

Emiel J.B. Verleyen, professor doctor ingenieur uit Antwerpen, was hoogleraar aan het Antwerpse Universitaire Instituut voor de Overzeese Gebieden (eerst UNIOG, later UNIVOG). In de jaren 1950 reisde hij door Belgisch-Congo. Hij publiceerde een uitgebreid reisverslag, geïllustreerd met foto's van zijn hand, onder de titel *Congo, Belgisch patrimonium*. In 1960 schonk hij aan het Etnografisch Museum een drietandige klauwachtige vork die toebehoord had aan het Aniotagenootschap, ook bekend als het luipaardmannengenoootschap, afkomstig van de Bali-bevolking van het dorp Waita-Maida in Noord-Oost-Congo. Vermoedelijk verwierf hij het object in situ. [EDP-BC]

Verleyen 1956.
<https://blog.uantwerpen.be/collectief-geheugen/koloniale-hogeschool-univog/>.

Jan Vissers (Den Haag, 1916 – Gennep, 1989), een Nederlandse pater, werkte van 1946 tot in de jaren 1960 voor de missiecongregatie van de Heilige Geest – ook bekend als de spiritijnen – bij diverse Kongo-volken in Noord-Angola en de exclave Cabinda. Hij ontpopte zich als missionaris-etnoloog. Hij meende dat de traditionele kunst van de Kongo-volken geen lang leven meer beschoren was. Daarom verwierf en documenteerde hij koortsachtig cultuurvoorwerpen van de Kongo-volken, waaronder talrijke kruisbeelden, die vandaag deel uitmaken van de MAS-collectie. Hij verzamelde ook voor het Museum in Tervuren en voor het Afrika Museum van het Nederlandse Berg en Dal. De basis van de collectie van dat laatste museum is overigens gelegd door broeders en paters van de Heilige Geest werkzaam in Afrika. Ook zijn broer Frans Vissers (1918–1994) was missionaris in Noord-Angola. [EDP]

Grootaers e.a. 2002, pp. 34, 43.

? **Vollemaere**, van wie geen naamdossier bewaard is in het MAS-Archief, schonk in 1954 een gevlochten schild met lans uit Belgisch-Congo, zonder herkomstgegevens. [EDP]

Sir Henry Solomon Wellcome (Almond, WI, 1853 – Londen, 1936), Engelsman met Amerikaanse roots, was in 1880 medeoprichter van het Londense farmaceutische bedrijf Burroughs Wellcome & Company. Hij was een fervent reiziger en prominent verzamelaar van medische objecten wereldwijd, maar ook van cultuurvoorwerpen en archeologische artefacten. Een deel van die collectie kwam terecht in zijn Wellcome Historical Medical Museum & Library in Londen. In 1928 kocht hij in Antwerpen het overgrote deel van de collectie van *Henri Pareyn na diens overlijden, dat hij ook onderbracht in het Wellcome Museum. Hij liet bij testament een aanzienlijk vermogen na, dat werd gebruikt voor de oprichting van de medische liefdadigheidsinstelling Wellcome Trust. Die zocht in 1964 voor zijn gigantische niet-Europese collectie een nieuwe bestemming. Duizenden objecten, waaronder honderden Congolese stukken afkomstig uit de veiling Pareyn, kwamen zo terecht in het Fowler Museum van de Universiteit van Los Angeles (UCLA). Ook Belgische en Congolese instellingen bewaren vandaag schenkingen uit de verzameling Wellcome, zoals het MAS, de KU Leuven, de UCLouvain en de Université de Kinshasa. [BCL-EDP] <https://storymaps.arcgis.com/stories/f18048fa10294450beda283ae701fd70>.

Het Zilvermuseum Sterckshof was gewijd aan edelsmeedkunst en tot 2014 gevestigd in het kasteel Sterckshof in Deurne. Sinds 2018 is de collectie ondergebracht in het DIVA, het Antwerpse museum voor juwelen, zilver en diamant, gelegen aan de Suikerrui in de panden van het voormalige Etnografisch Museum. In 1959 schonk het Zilvermuseum Sterckshof aan het Etnografisch Museum 174 objecten, waaronder talrijke Congolese wapens zonder herkomstgegevens. [EDP].

Lotte Bauweraerts [LB]
Bruno Claessens [BCL]
Bram Cleys [BC]
Els De Palmenaer [EDP]
Waander Devillé [WD]
Charlotte Ringoet [CR]

De auteurs

Bram CLEYS (België) is licentiaat Moderne Geschiedenis (KU Leuven). In het kader van een FWO-project verrichte hij tussen 2005 en 2008 onderzoek naar de ruimtelijke geschiedenis van missionering in Belgisch-Congo en publiceerde hij hierover onder meer in de bundel *Religion, Colonization and Decolonization in Congo 1885–1960*, die hij samen met Vincent Viaene en Jan De Mayer redigeerde. Hij verzorgde ook de begeleidende tekst ‘Katholieke missionarissen in Congo. Een groepsportret’ bij de KADOC-tentoonstelling ‘Getuigen van een missie. Foto’s uit Congo’. Bram Cleys verbleef meerdere malen in Congo (2007, 2011 en 2016) onder meer voor onderzoeksprojecten, en hij werkte als projectleider in de sector van de internationale solidariteit. In 2022 stelde het MAS hem aan als onderzoeker en Belgisch projectcoördinator van het herkomstonderzoeksproject.

Marie-Sophie DE CLIPPELE (België) is assistent-professor recht aan de UCLouvain Saint-Louis in Brussel. Ze bekleedt de leerstoel Droit de la Nature et Droit de la Culture aan het Centre d’Etude du Droit de l’Environnement et du Patrimoine (CEDRE). In 2023 publiceerde ze *Restes humains et patrimoine culturel, de quels droits?*, over de juridische aspecten van onderzoek van menselijke resten in een archeologische of museale context.

Els DE PALMENAER (België) is licentiaat Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde met een specialisatie Afrikaanse kunst en culturen (UGent). Van 1993 tot 1999 werkte ze voor het AfricaMuseum in Tervuren, en van 2000 tot 2009 was ze conservator Afrika van het voormalige Etnografisch Museum van Antwerpen. Daarna maakte ze samen met de collectie de overstap naar het MAS, dat in 2011 de deuren opende. In samenwerking met internationale en Belgische curatoren realiseerde ze talrijke expo’s met een focus op Afrika. Als conservator reisde ze geregeld naar Afrika, onder meer naar de Democratische Republiek Congo. In 2020–21 cureerde ze de tijdelijke MAS-tentoonstelling ‘100 × Congo. Een eeuw Congolese kunst in Antwerpen’, die bekroond werd door de Britse organisatie Museums+Heritage als beste internationale tentoonstelling van 2021. Het huidige herkomstonderzoeksproject is een uitloper van haar onderzoek in samenwerking met Congolese wetenschappers in het kader van die tentoonstelling en de bijbehorende catalogus.

Donatien DIBWE dia Mwembu (Democratische Republiek Congo) is doctor in de Geschiedenis (Université Laval, Québec) en emeritus hoogleraar aan het departement Sciences historiques van de Université de Lubumbashi. Hij is voorzitter van het wetenschappelijk comité van het project *Mémoires de Lubumbashi* en coördinator van het Observatoire du Changement urbain van de Université de Lubumbashi. In België nam hij deel aan talrijke nationale en internationale congressen en is hij erelid van de Koninklijke Academie voor Overzeese Wetenschappen. Zijn interessegebieden zijn geschiedenis van de Afrikaanse bevolking en de stedelijke volkscultuur. In het kader van de MAS-tentoonstelling '100 × Congo. Een eeuw Congolese kunst in Antwerpen' (2020–21) publiceerde hij de bijdrage 'Het Songye-beeld van chef Nkolomonyi, belicht vanuit Congolees perspectief'. Dat toen aangevatte onderzoek naar de herkomst van dit beeld werd in 2022–24 dieper uitgewerkt. Hij coördineerde het herkomstonderzoeksproject in de DRC en faciliteerde het verzamelen van nieuwe mondelinge getuigenissen op het terrein, met de medewerking van Philippe Mikobi Pongo, Dieudonné Kabuetele en Constantin Kasongo Kitenge.

Dieudonné KABUETELE Ejiba (Democratische Republiek Congo) is master in de Politieke en Administratieve Wetenschappen aan de Université de Lubumbashi. Momenteel is hij *chef de travaux* van de Université de Kabinda, in de provincie Lomami, en doctoraatsstudent aan de Université de Lubumbashi. Hij organiseerde meerdere debatten/conferenties aan de Université de Kabinda en is de auteur van een aantal wetenschappelijke publicaties, waaronder *Les attitudes des Songye du Lomami devant la mort* (2018).

Yves KIBI Puati Nelen (België) is een gepassioneerd dichter, host en community builder. Met Kibi's Academy en Proza-K wil hij de artistieke gemeenschap in Antwerpen en daarbuiten verrijken en biedt hij een ruimte waar individuen hun talenten kunnen ontdekken en verfijnen, en met vertrouwen hun stem kunnen laten horen. Zo organiseerde hij het Antwerpse Slampioenschap, een jaarlijks evenement rond slampoetry, en was hij een van de stadsdichters van Antwerpen. Hij werkt samen met gerenommeerde instellingen zoals het M HKA en het MAS.

Fernand NOUWLIGBETO (Republiek Benin) is docent en onderzoeker aan het departement Moderne Literatuur van de faculteit Letteren, Taal, Kunst en Communicatie van de Université d'Abomey-Calavi in Benin. Hij schreef bijdragen

voor tal van wetenschappelijke tijdschriften, zowel in Benin als daarbuiten. Van zijn hand verschenen diverse publicaties over theater in Benin, maar ook fictie, onder meer toneelstukken. Hij is ook socioloog en journalist, en zijn belangstelling gaat vooral uit naar literatuurgeschiedenis, genetische studies en de configuratie van literaire en artistieke velden.

Prodige Tumba MAKONGA (Democratische Republiek Congo), ook bekend als Mister Mr Makonga, is een multidisciplinair kunstenaar en ontwerper uit Lubumbashi. Hij behaalde een B-TECH-diploma in multimediadesign aan de universiteit van Johannesburg, maakt illustraties en video's, ontwerpt en werkt rond digitale media. Zijn werk spitst zich toe op identiteit, migratie en het leven in de stad, vaak via het terugkerende symbool van de duif, een metafoor voor beweging en aanpassing. Makonga mengt analoge en digitale technieken met humor en cultuurkritiek en creëert zo een hybride beeldtaal. Hij is verbonden aan het kunstencentrum Waza in Lubumbashi.

Pauline MALENGA Mwanga (België) was persverantwoordelijke in het AfricaMuseum in Tervuren en is sinds oktober 2025 PhD-studente geschiedenis en linguïstiek aan de Universiteit Antwerpen. Ze behaalde haar master in Sciences of Conflict and Development Studies aan de UGent. Ze is lid van de Congolese Kring in Antwerpen, een organisatie die zich richt op de herwaardering van de Congolese cultuur, geschiedenis en educatie in Vlaanderen. Zo heeft ze bijgedragen aan projecten die de culturele identiteit en geschiedenis van Congo onder de aandacht brengen en een platform bieden voor Congolese stemmen in België.

Sachka VINCENT (België) is verantwoordelijk voor de afdeling Publicaties bij Bamko (vandaag Femiya), een vzw die kritische reflecties stimuleert over thema's als koloniale geschiedenis, racisme en genderkwesties. Ze behaalde een master in Taal- en Letterkunde (Frans-Spaans) aan de UGent. Haar studie bracht haar naar Cuba, waar ze de verschillende lagen van de kolonisatie en de sociaal-politieke aspecten van de Cubaanse cultuur via literatuur en taalkunde observeerde. Ze is tevens betrokken bij literaire, taalkundige en culturele projecten in verband met de koloniale geschiedenis en het dekoloniale vraagstuk.

Erfgoedinstellingen en archieven

ARA. Algemeen Rijksarchief, Brussel

CMB. Compagnie maritime belge, Antwerpen

EHC. Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen

FelixArchief, Antwerpen

KADOC. Documentatie- en Onderzoekscentrum voor Religie, Cultuur en Samenleving, Leuven

KMMA. Koninklijk Museum voor Midden-Afrika / AfricaMuseum, Tervuren

Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis, Brussel

Liberas. Centrum voor de Geschiedenis van het Vrije Denken en Handelen, Gent

MAS-Archief, Antwerpen

Paleis voor Schone Kunsten, Bozar Archives, Brussel

UArchief. Universiteit Antwerpen

Wellcome Historical Medical Museum and Library, Londen

Bibliografie

Baeke 2004

Viviane Baeke, 'Sprekende beelden. Rituele Songye-beeldhouwkunst', in Viviane Baeke, Anne-Marie Bouttiaux en Hughes Dubois, *Sprekende beelden. Foto's van Hughes Dubois en de Songye-sculpturen* (tent.cat.), Tervuren, Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 2004, pp. 13–37.

Baldwin 1961

James Baldwin, *Nobody Knows My Name*, New York, Dial Press, 1961 (1e uitg.).

Bayer 1921

M. F. Bayer, 'Commerce et industrie: le copal congolais', in *Congo. Revue générale de la colonie belge*, 10, 1921, pp. 648–649.

Le Belgique active 1931–34

Le Belgique active. Monographie des communes belges et biographie des personnalités, Brussel, Henri Willem éditeur, 1931–34.

Beyers 2011

Leen Beyers (red.), *MAS-gids*, Schoten, BAI / Antwerpen, MAS Books, 2011.

Beyers & De Palmenaer 2018

Leen Beyers en Els De Palmenaer, 'La collection extra-européenne du MAS, depuis 1862 dans le contexte portuaire d'Anvers', in Thomas Beauvils en Chang Ming Peng (red.), *Arts premiers dans les musées de l'Europe du Nord-Ouest (Belgique, France, Pays-Bas)*, Villeneuve d'Ascq, Publications de l'Institut de Recherches historiques du Septentrion (IRHIS), Université de Lille, 2018 (books.openedition.org/irhis/3200).

Binkley 2025

David A. Binkley, *A Private Passion: The Donald and Adele Hall Collection of African Art*, Seattle, Marquand Books, 2015.

Biographie coloniale belge 1952

Biographie coloniale belge, Brussel, Institut royal colonial belge, 1952 (www.kaowarsom.be/fr/collections-biographiques/biographie-coloniale-belge-biographie-belge-doutre-mer/tomes-i-ix).

Bloembergen 2022

Marieke Bloembergen, 'Koloniale overvloed zonder onbehagen. Herkomst van museale voorwerpen en de economie van verzamelen', in Jona Mooren, Klaas Stutje en Frank van Vree (red.), *Sporen. Onderzoek naar herkomstgeschiedenis en betekenisgeving van culturele objecten en collecties verworven in koloniale situaties*, Amsterdam, NIOD, Stichting Nationaal Museum van Wereldculturen, Rijksmuseum, 2022, pp. 67–70 (<https://www.niod.nl/publicaties/sporen-PPROCE>).

Bope 2020

Matthieu Bope Nyim-a Nkwem, 'Kuba', in De Palmenaer 2020a, pp. 213–227.

Bossaerts 2007

Désiré Bossaerts, *Herinneringen aan Congo: ambtenaar in Boma [1904–1907]*, Antwerpen, Manteau, 2007.

Claerhout 1961

Adriaan Claerhout, in 'Correspondence', in *Current Anthropology*, 2(1), februari 1961.

Claerhout 1975

Adriaan Claerhout, 'Twee smeedijzeren beeldjes van de Kuba, Zaïre', in *Bulletin van de Vrienden van het Etnografisch Museum Antwerpen*, 2(3–4), december 1975, pp. 2–5.

Claerhout 1976

Adriaan Claerhout, 'Two Kuba Wrought-Iron Statuettes' in *African Arts*, 9(4), juli 1976, pp. 60–64, 92.

Claerhout & Smekens 1960

Adriaan Claerhout en Frans Smekens, *West-zuid-oost. Kunst buiten Europa, uit de verzamelingen van het Etnografisch Museum* (tent.cat.), Antwerpen, Stad Antwerpen, 1960.

Colard 2022

Sandrine Colard (red.), *Recaptioning Congo. Afrikaanse woorden en koloniale beelden / Récits africains et photographies coloniales* (tent.cat.), Tielt, Lannoo / Antwerpen, FOMU, 2022.

Compagnie du Chemin de fer du Congo 1898

Compagnie du Chemin de fer du Congo, *Inauguration de la ligne de Matadi au Stanley-Pool, juin-août 1898*, Brussel, Charles Bulens, 1898.

Coombes 1994

Annie E. Coombes, *Reinventing Africa: Museums, Material Culture and Popular Imagination in Late Victorian and Edwardian England*, New Haven, Yale University Press, 1994.

Corbey 1999

Raymond Corbey, 'African Art in Brussels', *Anthropology Today*, 15(6), 1999, pp. 11–16.

Corbey 2000

Raymond Corbey, *Tribal Art Traffic. A Chronicle of Taste, Trade and Desire in Colonial and Post-Colonial Times*, Amsterdam, Royal Tropical Institute of The Netherlands, 2000.

Corbey 2024

Raymond Corbey, *Death and Display. Kuba Funerary Art from the Congo River Basin*, Leiden, Sidestone Press, 2024.

Cornet 1972

Joseph Cornet, *Art de l'Afrique noire au pays du fleuve Zaïre*, Brussel, Arcade, 1972.

Cornet 1982

Joseph Cornet, *Art royal kuba*, Milaan, Edizioni Sipiel, 1982

Couttenier 2020

Maarten Couttenier, 'Congo in Antwerpen (en in Berlijn en Leiden)', in De Palmenaer 2020a, pp. 49–50.

DeBlock 2021

Hugo DeBlock, 'Object Biographies and Museums: 100 × Congo in Antwerp, Exhibition at the Museum aan de Stroom, Antwerp, Belgium, 3 October 2020 – 12 September 2021', in *Museum & Society*, 19(3), 2021, pp. 395–409.

De Clippele 2023a

Marie-Sophie de Clippele, *Restes humains et patrimoine culturel: de quels droits?*, Limal, Anthémis, 2023.

De Clippele 2023b

Marie-Sophie de Clippele, 'Numériser les collections scientifiques naturelles: à qui les droits d'accès et de partage?', in Hervé Jacquemin en Amélie Lachapelle (red.), *Numérique et développement durable. Obstacles et opportunités pour le droit*, Brussel, Larcier, 2023, pp. 153–200.

De Clippele & Demarsin 2022

Marie-Sophie de Clippele en Bert Demarsin, 'Pioneering Belgium. Parliamentary Legislation on the Restitution of Colonial Collections', in *Santander Art and Culture Law Review*, december 2022, pp. 277–294 (<https://www.ejournals.eu/SAACLR/2022/2-2022/art/22607/>).

De Grunne 2025

Bernard de Grunne, *Buli Hemba. Reflections on the Buli Style and the First Discoveries of Hemba Statuary*, Brussel, Publications de Bernard de Grunne, 2025.

De Jong 2020

Leen De Jong, *Schenkingen aan het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1818–2018*, Tielt, Lannoo, 2020.

De Laet, Claes & Claes 1930

F. De Laet, F. Claes en V. Claes, *Catalogue: porcelaines et faïences ... sculptures, eaux-fortes, gravures, livres, tableaux anciens et modernes ... art nègre du Congo*, Antwerpen, Imprimerie Brouwers Fils & C°, 1930.

De Palmenaer 2011

Els De Palmenaer, 'Gedreven verzamelaars: Henri Pareyn', in Beyers 2011, pp. 18–20.

De Palmenaer 2020a

Els De Palmenaer (red.), *100 × Congo. Een eeuw Congolese kunst in Antwerpen* (tent. cat.), Kontich, BAI / Antwerpen, MAS Books, 2020.

De Palmenaer 2020b

Els De Palmenaer, 'De Congocollectie van het MAS: een geschiedenis in vogelvlucht', in De Palmenaer 2020a, pp. 64–72.

De Palmenaer 2020c

Els De Palmenaer, 'Henri Pareyn, Antwerpse verzamelaar en handelaar in Afrikaanse kunst', in De Palmenaer 2020a, pp. 73–77.

De Palmenaer & Nsaiy 2020

Els De Palmenaer en Nadia Nsaiy, *100 × Congo. Een eeuw Congolese kunst in Antwerpen*. Zaalboekje, Kontich, BAI, 2020 (https://issuu.com/museastadantwerpen/docs/nl_bezoekersgids_congo-v5).

De Roo & Sax 2020

Bas De Roo en Aline Sax (red.), 'Waarom reisden zo veel Congolese voorwerpen naar België? – wetenschap', in *Koloniaal debat in België, historisch bekeken. Educatieve fiches voor leerkrachten*, Antwerpen, Geheugen Collectief, 2020.

De Strycker 1974

Louis De Strycker, *La statuaire Hemba du culte des ancêtres. Éléments de différenciation des Hemba par rapport aux Luba et Luba-Hemba*, onuitgegeven licentiaatsthesis, Institut international de Catéchèse et de Pastorale de Bruxelles, Brussel, 1974.

Deutscher Museumsbund 2021

Guidelines for German Museums. Care of Collections from Colonial Contexts, Berlijn, Deutscher Museumsbund, 2021 (www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfaden-en-web.pdf).

Dewey & Roberts 2019

William J. Dewey en Allen F. Roberts, 'Of Blacksmiths and Kings: A Central Bantu World', in Allen F. Roberts, Tom Joyce en Marla C. Berns, *Striking Iron. The Art of African Blacksmiths* (tent. cat.), Los Angeles, Fowler Museum at UCLA, 2019, pp. 366–389.

Dibwe dia Mwembu 2008

Donatien Dibwe dia Mwembu, *Faire de l'histoire orale dans une ville africaine. La méthode de Jan Vansina appliquée à Lubumbashi (RD Congo)*, Parijs, L'Harmattan, 2008.

Dibwe dia Mwembu 2013

Donatien Dibwe dia Mwembu, 'The Role of Firearms in the Songye Region (1869–1960)', in Robert Ross, Marja Hinfelaar en Iva Peša (red.), *The Objects of Life in Central Africa. The History of Consumption and Social Change, 1840–1980*, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 41–64.

Dibwe dia Mwembu 2018

Donatien Dibwe dia Mwembu, 'Le débat sur la restitution des œuvres d'art entre Belgique et RDC', in *Africa e Mediterraneo. Vivre sur le seuil. Rencontres congolaises*, 90, 2018, pp. 26–33.

Dibwe dia Mwembu 2020a

Donatien Dibwe dia Mwembu, 'Het Songye-beeld van Nkolomonyi, belicht vanuit Congolees perspectief', in De Palmenaer 2020a, pp. 85–88.

Dibwe dia Mwembu 2020b

Donatien Dibwe dia Mwembu, 'Songye', in De Palmenaer 2020a, pp. 234–247.

Dibwe dia Mwembu 2023

Donatien Dibwe dia Mwembu,

‘La place des sources orales dans la recherche de provenance des objets culturels’, in Van Beurden et al. 2023.

Dibwe dia Mwembu, Cleys & De Palmenaer 2024

Donatien Dibwe dia Mwembu, Bram Cleys en Els De Palmenaer, ‘Entre archives belges et sources orales congolaises dans la recherche de provenance. Le cas de la statue à pouvoir du chef Nkolomonyi au MAS (Belgique)’, in *Africa e Mediterraneo*, 100, 2024, pp. 8–19.

Durinx & De Palmenaer 2020

Willy Durinx en Els De Palmenaer, ‘De vergeten tragedie van 1894’, in De Palmenaer 2020a, pp. 61–63.

Elsen 1992

Jan Elsen et al., *Dodelijk mooi: wapens uit Centraal-Afrika* (tent. cat.), Brussel, Gemeentekrediet van België, 1992.

Etambala 2020

Mathieu Zana Etambala, *Veroverd, bezet, gekoloniseerd: Congo (1876–1914)*, Gorredijk, Sterck & De Vreese, 2020.

Gbadamosi 2022

Nosmot Gbadamosi, ‘Africa’s Stolen Art Debate Is Frozen in Time’, in *Foreign Policy*, 2022 (<https://foreignpolicy.com/2022/05/15/africa-art-museum-europe-restitution-debate-book-colonialism-artifacts/>).

Grootaers e.a. 2002

Jan Lodewijk Grootaers, *Vormen van verwondering. De geschiedenis en de collecties van het Afrika Museum, Berg en Dal*, Berg en Dal, Afrika Museum, 2002.

Herreman & Petridis 1993

Frank Herreman en Constantijn Petridis (red.), *Het gelaat van de geesten. Maskers uit het Zairebekken* (tent. cat.), Antwerpen, Snoeck-Ducaju, 1993.

Hersak 1995

Dunja Hersak, cat. 142–147, in Gustaaf Verswijver, *Schatten uit*

het Afrika-museum Tervuren, Tervuren, Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 1995, pp. 345–347.

Hersak 2013

Dunja Hersak, ‘Beyond the Naked Eye: Ethnography Screened through the Scientific Lens’, in *Critical Interventions*, 11, lente 2013, pp. 95–104.

Hochschild 1998

Adam Hochschild, *King Leopold’s Ghost: A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa*, New York, Houghton Mifflin, 1998 (Nederlandse versie: *De geest van koning Leopold II en de plundering van de Congo*, Amsterdam, Meulenhoff, 1998).

Joos 2016

Erwin Joos, *Franck: een uitzonderlijke Antwerpse familie / Franck: An Outstanding Antwerp Family*, Kontich, BAI, 2016.

Kriger 2019

Colleen E. Kriger, ‘Forging Power and Memory in West-Central Africa’, in Allen F. Roberts, Tom Joyce en Marla C. Berns (red.), *Striking Iron. The Art of African Blacksmiths* (tent. cat.), Los Angeles, Fowler Museum at UCLA, 2019, pp. 350–365.

Lagae, De Palmenaer & Sabakinu Kivilu 2012

Johan Lagae, Els De Palmenaer en Jacob Sabakinu Kivilu, ‘Koloniale haven’, in Jef Vrelust (red.), *Wereldhaven. Over handel en scheepvaart*, Wommelgem, BAI, 2012, pp. 106–107.

LaGamma 2011

Alisa LaGamma, *Heroic Africans. Legendary Leaders, Iconic Sculptures* (tent. cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011.

Leysens e.a. 1954

A. Leysens e.a., *Wapenverzameling legaat J. Sieren: tentoonstelling*, Antwerpen, Oudheidkundige Musea, 1954.

Lukanda Lwa Malale Ndeke 2020

Florent Lukanda Lwa Malale Ndeke, ‘Bahemba’, in De Palmenaer 2020a, pp. 260–265.

Maes & Lavachery 1930

Joseph Maes en Henri Lavachery, *L’Art nègre à l’exposition du Palais des Beaux-Arts du 15 novembre au 31 décembre 1930* (tent. cat.), Brussel-Parijs, Librairie nationale d’Art et d’Histoire, 1930.

Malraux 1952

André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Parijs, Gallimard, 1952.

Mathys 2021

Gillian Mathys, ‘Diepe sporen van een koloniaal identiteitsbeleid’, in *Bijzondere Commissie belast met het onderzoek over Congo-Vrijstaat (1885–1908) en het Belgisch koloniaal verleden in Congo (1908–1960), Rwanda en Burundi (1919–1962), de impact hiervan en de gevolgen die hieraan dienen gegeven te worden. Verslag van de deskundigen*, Belgische Kamer van volksvertegenwoordigers, 2021, pp. 232–235 (<https://www.dekamer.be/FLWB/PDF/55/1462/55K1462003.pdf>).

Maurer 1991

Evan M. Maurer, *The Intelligence of Forms. An Artist Collects African Art*, Minneapolis, The Minneapolis Museum of Art, 1991.

Meeuwis 2020

Michael Meeuwis, ‘Louis Franck: schenker en differentalist’, in De Palmenaer 2020a, pp. 78–81.

Meyer & Savoy 2023

Andrea Meyer en Bénédicte Savoy (red.), *Atlas der Abwesenheit. Kameruns Kulturerbe in Deutschland*, Berlin, Reimer, 2023 (<https://books.ub.uni-heidelberg.de/arhistoricum/catalog/book/1219>).

Mudimbe 1988

Valentin-Yves Mudimbe, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

Mulumbati 1975

Ngasha Mulumbati, *L'Impact de la colonisation belge sur les institutions socio-politiques traditionnelles de la République du Zaïre. Le cas de la société hembra*, onuitgegeven doctoraatsthesis, Université de Bordeaux, 1975.

Neyt 1977

François Neyt, *La grande statuaire hembra au Zaïre* (Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Catholique de Louvain, 12), Louvain-La Neuve, Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1977.

Nouwligbèto 2020

Fernand Nouwligbèto, *À chaque jour suffit son théâtre (Essai biographique sur l'artiste Lazare Houétin: de la brousse africaine aux gratte-ciel d'Amérique)*, Cotonou, Star Éditions, 2020.

O'Bweng Okwess 2001

Kizobo O'Bweng Okwess, *Les associations socioculturelles à Lubumbashi (1990–2000). Témoignages d'une nouvelle solidarité en milieu urbain congolais*, Lubumbashi, Presses universitaires de Lubumbashi, 2001.

Olbrechts 1937

Frans Olbrechts, *Tentoonstelling van Kongo-Kunst: catalogus* (tent. cat.), Antwerpen, Comité der Antwerpsche Propagandaweken, 1937.

Olbrechts & Maesen 1946

Frans Olbrechts en Albert Maesen, *Plastiek van Kongo* (tent. cat.), Antwerpen, Standaard, 1946.

Pavis 2011

Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Parijs, Armand Colin, 1e uitg., 2011.

Pavis 2019

Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Parijs, Armand Colin, 2019 (4e bijgewerkte uitg.).

Pelckmans 1994

Geert Pelckmans, *De Duitse*

kolonie te Antwerpen en haar invloed op de Antwerpse samenleving (19e eeuw–1914), onuitgegeven licentiaatsthesis, KU Leuven, 1994.

Petridis 2001

Constantijn Petridis, *Frans M. Olbrechts 1899–1958. Op zoek naar kunst in Afrika* (tent. cat.), Antwerpen, Etnografisch Museum, 2001.

Raymaekers 2013

Jan Raymaekers, 'Het Museum voor Kunst en Folklore van Luluaburg', in *Mededelingen der Zittingen van de Koninklijke Academie voor Overzeese Wetenschappen*, 59(2–4), 2013, pp. 243–282 (https://www.kaowarsom.be/documents/BULLETINS_MEDEDELINGEN/ARSOM_KAOW_Bulletin_59_2-4_DEF.pdf).

Rosoux 2022

Valérie Rosoux, 'Negotiating Post-Colonial Legacies. Conflicting Justice Notions in the Belgian Case', in *International Negotiation*, september 2022, pp. 1–27 (DOI: 10.1163/15718069-bja10064).

Sarr & Savoy 2018

Felwine Sarr en Bénédicte Savoy, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, UMR 7220 (CNRS – ENS Paris Saclay – Université Paris Nanterre, november 2018 (https://collections.naturalsciences.be/ssh-anthropology/home/background/background-documents/sarr_savoy_fr.pdf)).

Sartre 1948

Jean-Paul Sartre, 'Orphée noir', in Léopold Sédar Senghor, *L'anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Parijs, PUF, 1948, p. IX (https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/489096/mod_resource/content/1/03b%20-%20Orph%C3%A9e%20noir%20-%20Sartre.pdf)).

Savoy 2024

Bénédicte Savoy, *À qui appartient la beauté?*, Parijs, La Découverte, 2024.

Senghor 1990

Léopold Sédar Senghor, 'Prière aux masques', in *Œuvre poétique*, Parijs, Seuil, 1990, p. 23.

Sheppard 2017

Rebekah Sheppard, *A History of Encounter, an Encounter with History. The Emil Torday Expedition 1907–1909*, onuitgegeven thesis, Norwich, University of East Anglia, 2017 (https://ueaeprints.uea.ac.uk/id/eprint/67861/1/Rebekah_Sheppard_consolidated.pdf).

Smitz 2024

Nathalie Smitz, *BopCo Species Identification Report*, niet-gepubliceerd rapport, Tervuren, Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, september 2024.

Spina & Petridis 2017

Luigi Spina en Constantijn Petridis, *Hembra*, Milaan, 5 Continents Editions, 2017.

Steinbock & Dibbitts 2023

Eliza Steinbock en Hester Dibbitts (red.), *De kritische bezoeker. Erfgoedpraktijken in verandering. Work in Progress*, Rotterdam, Wereldmuseum / Maastricht University / Amsterdam, Reinwardt Academie, 2023.

Tallier, Van Eeckenrode & Van Schuylenbergh 2021

Pierre-Alain Tallier, Marie Van Eeckenrode en Patricia Van Schuylenbergh (red.), *Belgique, Congo, Rwanda et Burundi. Guide des sources de l'histoire de la colonisation. Vers un patrimoine mieux partagé!*, 2 vols., Turnhout, Brepols, 2021 (<https://www.brepolsonline.net/doi/epdf/10.1484/M.STMCH-EB.5.127294>).

Torday & Joyce 1910

Emil Torday en Thomas Athol Joyce, *Notes ethnographiques sur les peuples communément*

appelés Bakuba ainsi que les peuplades apparentées, les Bushongo, Brussel, Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 1910 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6475837f/f370.item.textelimage.zoom>).

Van Beurden 2015

Sarah Van Beurden, *Authentically African. Arts and the Transnational Politics of Congolese Culture*, Athens (OH), Ohio University Press, 2015.

Van Beurden 2017

Jos Van Beurden, *Treasures in Trusted Hands. Negotiating the Future of Colonial Cultural Objects*, Leiden, Sidestone Press, 2017.

Van Beurden 2021a

Jos van Beurden, *Ongemakkelijk erfgoed. Koloniale collecties en teruggave in de Lage Landen*, Zutphen, Walburgpers, 2021.

Van Beurden 2021b

Sarah Van Beurden, 'Cultureel imperialisme en kennisculturen', in *Bijzondere Commissie belast met het onderzoek over Congo-Vrijstaat (1885–1908) en het Belgisch koloniaal verleden in Congo (1908–1960), Rwanda en Burundi (1919–1962), de impact hiervan en de gevolgen die hieraan dienen gegeven te worden. Verslag van de deskundigen*, Belgische Kamer van volksvertegenwoordigers, 2021, pp. 265–329 (<https://www.dekamer.be/FLWB/PDF/55/1462/55K1462003.pdf>).

Van Beurden & D'Hamers 2021

Sarah Van Beurden en Katrijn D'Hamers (red.), *Ethische richtlijnen voor het beheer en de restitutie van koloniale collecties*, 2021 (www.restitutionbelgium.be).

Van Beurden et al. 2023

Sarah Van Beurden, Didier Gondola en Agnès Lacaille (red.), *(Re)Making Collections. Origins, Trajectories, & Reconnections – La fabrique des collections. Origines, trajectoires & reconnections* (Studies in Social Sciences and

Humanities, vol. 181), Tervuren, Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 2023.

Van der Cruyssen 1892

Aldemar Van der Cruyssen, *Afrika naar de beste bronnen*, Gent, Vanderpoorten, 1892 (3e uitg.).

Vanhee 2016

Hein Vanhee, 'On Shared Heritage and Its (False) Promises', in *African Arts*, vol. 49, september 2016, pp. 1–7 (DOI: 10.1162/AFAR_a_00295).

Vanhee 2023

Hein Vanhee, 'Collecting Congo before World War I: The Spoils of Violent Conquest', in Van Beurden et al. 2023, pp. 83–95.

Van Nijen 2020

Jolanda Van Nijen, *La restitution du patrimoine culturel africain. L'Afrique au musée, les musées en Afrique: solutions et impasses*, scriptie voor het behalen van het certificaat basiscursus Museologie, ICOM, 2019–2020, mei 2020, p. 2 (https://www.museologie.org/site/file/source/travaux_participants/memoires/la_restitution_du_patrimoine_2020_1.pdf).

Vansina 1963

Jan Vansina, *Geschiedenis van de Kuba van ongeveer 1500 tot 1904* (Annalen, reeks in-8°, menselijke wetenschappen), Tervuren, Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 1963.

Vansina 1992

Jan Vansina, 'Het Kuba-koninkrijk (Zaire)', in: Erna Beumers en Hans-Joachim Koloss, *Kings of Africa: Paleiskunst uit de koninkrijken van Centraal-Afrika. Collectie Museum für Völkerkunde*, Berlijn (tent. cat.), Maastricht, Stichting Kings of Africa, 1992, pp. 79–97.

Vansina 2007

Jan Vansina, 'La survie du royaume kuba à l'époque coloniale et les arts', in *Annales Aequatoria*, 28, 2007, pp. 5–29.

Vansina 2010

Jan Vansina, *Being Colonized. The Kuba Experience in Rural Congo, 1880–1960*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2010.

Verleyen 1956

Emiel J.B. Verleyen, *Congo, Belgisch patrimonium*, Hasselt, HeideLand, 1956.

Wastiau 1999

Boris Wastiau, *Congo-Tervuren. Aller-retour. Le transfert de pièces ethnographiques du Musée royal de l'Afrique centrale à l'Institut des Musées nationaux du Zaïre, 1976–1982*, Tervuren, Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 1999.

Weber-Sinn & Ivanov 2020

Kristin Weber-Sinn en Paola Ivanov, "'Collaborative' Provenance Research – About the (Im)possibility of Smashing Colonial Frameworks', in *Museum & Society*, 18(1), 2020, pp. 66–81.

Colofon

Redactionele leiding

Els De Palmenaer, Donatien Dibwe dia Mwembu, Bram Cleys

Eindredactie en coördinatie

Marianne Thys

Auteurs

Leen Beyers, Lies Buyse, Bram Cleys, Marie-Sophie De Clippele, Els De Palmenaer, Donatien Dibwe dia Mwembu, Dieudonné Kabuetele Ejiba, Yves Kibi Puati Nelen, Prodige Tumba Makonga, Pauline Malengwa Mwanga, Fernand Nouwligbéto, Sachka Vincent

Met medewerking van Lotte Bauweraerts, Bruno Claessens, Charlotte Ringoet, Philippe Mikobi Pongo en Constantin Kasongo Kitenge

Vertaling

Martine Wezenbeek (kadertekst pp. 78–81 en hoofdstukken 7, 8, 9 en 11)

Grafische vormgeving

Dhondt-Ravijts, Deurne

Brecht Vanzieleghem (omslagontwerp)

Kaarten en grafieken

Bram Cleys en Dhondt-Ravijts

Beeldredactie

Tom Van Ghent

Partnerinstellingen van het MAS-herkomstonderzoeksproject

AfricaMuseum, Tervuren, België

FARO, Vlaams steunpunt voor cultureel erfgoed, Brussel, België

KADOC, Leuven, België

Kunstencentrum Waza, Lubumbashi, Democratische Republiek Congo

Universiteit van Lubumbashi, Democratische Republiek Congo

Frontispice Deel I:

Inrichting van Congolese afdeling in het Museum Vleeshuis, 1939 (?), MAS, Antwerpen, inv. AE.2009.0152.0010.

Frontispice Deel II en coverbeeld:

Songye-krachtbeeld (*nkishi*) in het bezit van Songo Meno-chef Nkolomonyi, begin 20e eeuw, niet-geïdentificeerd hout, plantaardige vezels, stukken zoogdieren- en reptielenhuid (*Python sebae*), glaskralen, koper, ijzer, raffia, buffelhooorn, menselijke maaltanden, 90,5 × 63 × 58 cm.

MAS, Antwerpen, inv. AE.1940.0001.0047, schenking familie Paul Osterrieth, 1940.

Frontispice Deel III:

Staaude mannelijke Hembafiguur (*singiti*), 19e eeuw (?), hout met oliepatina, × 22,5 × 22 cm.

MAS Antwerpen, inv. AE.0864, aankoop Béla Dezső Hein, 1931, voormalige collectie Henri Pareyn.

Frontispice Deel IV:

Vrouwelijk beeld met kalebas, Hemba, 20e eeuw, hout, koper, 28 × 26,5 × 14 cm.

MAS, Antwerpen, inv. AE.1958.0015.0001, schenking Willy Jambers, 1958.

Fotoverantwoording

We hebben ernaar gestreefd alle rechthebbenden te contacteren. Wie alsnog meent rechten te kunnen laten gelden, wordt verzocht zicht te wenden tot het MAS | Museum aan de Stroom, Hanzenstedenplaats, 1, B-2000 Antwerpen

Bernard de Grunne, Brussel: afb. 14

Dieudonné Kabuetele Ejiba, Kabinda: afb. 31, 32, 33

Kunstencentrum Waza, Lubumbashi, foto Kevin Kabambi: afb. 53, 54; foto Ted Kayumba-Kasongo: afb. 65, 67

MAS, Antwerpen, foto Sarah Blee: afb. 56; foto Els De Palmaer: afb. 55, 62, 63, 68, 69, 70, 72, 73; foto Bart

Huysmans: afb. 13, 39; foto Bart Huysmans en Michel Wuyts: afb. 7, 8, 9, 20, 34, 45, 66, 74, frontispice deel III en

IV; foto Tom Van Ghent: afb. 6, 57, 58, 59, 60, 61, frontispice deel II; fotograaf onbekend: afb. 36, 37, 51 Philippe

Mikobi Pongo, Lubumbashi: afb. 40

Albert Paulis: afb. 15

Geert Van der Snickt: afb. 24, 25

Germaine Van Parys: afb. 47

Een publicatie van MAS | Museum aan de Stroom, Antwerpen, België © 2025 teksten: MAS en de auteurs

Depotnummer: D/2026/0306/3

Niets uit deze uitgave mag worden veeleelvoudigd of openbaar gemaakt, door druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van het MAS, Antwerpen.



Over herkomst en toekomst



**M
A
S**

In het gebied dat vandaag de Democratische Republiek Congo is, zijn in de koloniale tijd (1885–1960) talloze cultuurvoorwerpen ontvreemd. Dat gebeurde in een context van koloniale machtsverhoudingen en geweld. Heel wat objecten zijn onder dwang afgestaan en vervolgens verscheept naar Antwerpen, waar ze terechtwamen bij verzamelaars en in musea. Via verschillende wegen belandden ze uiteindelijk in het MAS | Museum aan de Stroom. Dat beheert vandaag ongeveer 3800 van die voorwerpen, die de band met hun brongemeenschap kwijt zijn.

Het MAS ging op zoek naar de herkomst van die objecten en de omstandigheden waarin enkele sleutelstukken aan hun oorspronkelijke eigenaars ontnomen zijn. Deze publicatie is het resultaat van die diepgaande studie, die gebeurde vanuit een Belgisch-Congolees perspectief en die het MAS op een transparante manier wil delen met een breed publiek in België, Congo en daarbuiten. Dit rapport belicht niet alleen de geschiedenis van de verzameling, maar ook de waarde die zij vandaag nog heeft voor Congolese kunstenaars en gemeenschappen. De kennis die eruit voortvloeit is uitermate relevant, niet alleen voor de verdere dialoog over de toekomst van de collectie, maar ook voor het herstel.