

« CARTES »

DONNER CORPS AUX ABSENCES,
INCARNER LES RÉCITS, SITUER LES SAVOIRS



PROMA: PROvenance research for Museum Audiences & MATrimoine

Project BRAIN Bottom-up:

supported by Belspo-Federal Public Planning Service Science Policy

3 years: 2023–2026

Budget: 175,000 euros

Team

- Lacaille Agnès: promotor
- Sciot Eline: co-promotor
- Tassi Sara: project manager & principal investigator
- Vandi Makubika: student assistant
- Aline Bosuma: Independent collaborator, member of the Horizon Europe project ‘Conciliare’ (2024–2027)

C A R T E L S

DONNER CORPS AUX ABSENCES, INCARNER LES RÉCITS, SITUER LES SAVOIRS

PROvenance research for Museum Audiences:
A Gender Perspective

Par Agnès Lacaille

Le projet PROMA s'inscrit dans les débats actuels sur la provenance (et la restitution) des collections muséales. Du fait de sa tutelle gouvernementale fédérale, le Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) est l'institution belge la plus concernée par ces discours pointant l'origine coloniale des collections, ainsi que l'insuffisance des connaissances sur leurs provenances.

Après sa réouverture en 2018, il est apparu évident que le paradigme « colonial » (au sens large) de l'origine des collections manquait de lisibilité et de visibilité au sein de l'espace public du musée. Pour contrer les lacunes de contextualisation de l'acquisition des collections présentées dans l'exposition permanente, un *Parcours de provenance* a été lancé en 2021. La même année, deux initiatives sont annoncées par le Gouvernement belge : une loi visant à rendre possibles de futures restitutions du patrimoine congolais issu du contexte colonial (adoptée en 2022) et le financement d'un vaste projet de recherche sur la provenance des collections d'Anthropologie culturelle du musée de Tervuren (PROCHE 2022-2025).

C'est dans ce contexte général, éminemment politique, et en réaction à celui-ci que s'inscrit PROMA (PROvenance research for Museum Audiences & MATrimoine). D'envergure restreinte, le projet s'est, d'une part, limité aux collections exposées, et, d'autre part, centré sur une hypothèse croisant recherches de provenance et études de genre.

Celle-ci visait à analyser l'(in)visibilisation des femmes à travers/liées aux collections du musée comme axe porteur pour

revisiter à la fois l'histoire des collections et de l'institution tout en faisant émerger de nouvelles connaissances et récits sur la provenance des objets eux-mêmes.

De précédentes recherches menées par les promotrices du projet avaient permis d'interroger l'histoire institutionnelle et la construction des collections à partir de personnalités féminines – telles que l'anthropologue Olga Boone (1903-1992) et la marchande-collectionneuse Jeanne Walschot (1896-1977) – en accordant une attention aux mécanismes de leur marginalisation et/ou invisibilisation, passés et présents.

Cette approche « par le genre », ici essentiellement féminin, a aussi bénéficié d'autres cas d'étude investigués pour le *Parcours de provenance* : des figures telles que celles d'Adèle Delcommune ou de Mfute Lushiya ont permis d'éclairer crûment sinon la provenance même des objets, du moins leur contexte. Surtout, ces recherches ont rendu prégnantes les questions dites d'intersectionnalité et donc l'importance de la question raciale dans cette analyse genrée. Si la prise en compte des rapports de domination liés à la race et au genre nous semblait évidente dans un contexte muséal marqué par le (post)colonial, cela s'est aussi révélé crucial pour un projet porté par trois chercheuses blanches.

C'est à partir de cette positionnalité que le concept de matrimoine – à la croisée entre genre et race – a été mobilisé comme outil de recherche et d'analyse, pointant les rapports de force qui régissaient à la fois les opérations de collecte, la documentation et l'indexation des pièces, mais aussi, plus récemment, la mise en place du nouveau dispositif muséal... et la recherche sur les collections.

En nous intéressant aux récits autour de certaines typologies d'objets exposés et à la manière dont ils véhiculaient une image stéréotypée et réductive du genre féminin, les cartels sont notamment apparus comme des éléments centraux servant la (re)production de ces narratifs.

Les cartels peuvent également être considérés comme le résultat synthétique d'une certaine modalité de compilation, d'organisation et de transmission d'informations dont l'apparence factuelle n'engage nullement l'objectivité.

Avec ce déplacement de focale, des expositions à leurs coulisses, nous avons envisagé une réflexion partant des processus d'invisibilisation et des impensés liés aux enjeux intersectionnels.

Cet accrochage collectif a été initié pour développer cette réflexion. Il interroge à plusieurs échelles et niveaux tant les récits véhiculés par les cartels que les sources d'information sur lesquelles ils s'appuient, le choix des typologies d'artefacts présentés au public ou, plus généralement, les collections qui sont exposées ou conservées dans les réserves, loin des yeux des visiteurs.

MUSEUMLABELS

**AFWEZIGNEDEN TASTBAAR MAKEN, VERHALEN TOT LEVEN BRENGEN,
KENNIS IN EEN CONTEXT PLAATSEN**

PROvenance research for Museum Audiences:

A Gender Perspective

Door Agnès Lacaille

Het PROMA-project sluit aan bij de huidige debatten over de herkomst en teruggave van museumcollecties. Het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika (KMMA) valt onder de bevoegdheid van de federale overheid en is de Belgische instelling die het meeste kritiek oogst vanwege de koloniale oorsprong van de collecties en de gebrekkige kennis over hun herkomst.

Na de heropening van het museum in 2018 werd duidelijk dat het ‘koloniale’ paradigma (in de brede zin van het woord) van de herkomst van de collecties onvoldoende duidelijk en zichtbaar was in de museumzalen. Om tegemoet te komen aan dat gebrek aan duiding over de manier waarop objecten uit de permanente tentoonstelling werden verworven, werd in 2021 een *herkomstparcours* uitgewerkt. In datzelfde jaar kondigde de Belgische regering twee initiatieven aan: een wet om toekomstige teruggave van Congolees erfgoed uit de koloniale periode mogelijk te maken (goedgekeurd in 2022), en de financiering van een grootschalig onderzoeksproject over de herkomst van de etnografische collecties culturele antropologie van het museum van Tervuren (PROCHE 2022-2025).

Binnen die politiek geladen context, en als reactie daarop, ontstond PROMA (PROvenance research for Museum Audiences & MATrimonium). Dit kleinschalige project richtte zich op de tentoongestelde collecties, met als uitgangspunt een hypothese die herkomstonderzoek en genderstudies combineert.

Het doel was de (on)zichtbaarheid van vrouwen in, en gelinkt aan de museumcollecties te analyseren. Van daaruit werd zowel

de geschiedenis van de collecties als die van de instelling van een andere kant te bekeken, wat tegelijkertijd nieuwe inzichten en verhalen over de herkomst van de objecten zelf aan het licht bracht.

In eerder onderzoek hadden de projectpromotoren zich al beziggehouden met de institutionele geschiedenis en de opbouw van de collecties aan de hand van vrouwelijke figuren – zoals de antropologe Olga Boone (1903–1992) en de kunsthandelaarster en -verzamelaarster Jeanne Walschot (1896–1977). Ze besteedden daarbij aandacht aan de manieren waarop ze gemarginaliseerd en/of onzichtbaar gemaakt werden en worden.

Binnen dat ‘genderperspectief’, hier vooral met een focus op vrouwen, werden voor het eerder vermelde herkomstparcours ook reeds andere casestudy’s gedaan . Figuren als Adèle Delcommune of Mfute Lushiya boden inzicht over zo niet de herkomst van de objecten zelf, dan toch in ieder geval over de context waarin ze werden verzameld en verworven? Dat onderzoek wierp vooral licht op kwesties rond intersectionaliteit en bijgevolg het belang van racialisering in deze genderanalyse. Het leek ons vanzelfsprekend om rekening te houden met machtsverhoudingen die daarmee samenhangen in een museale context die gekenmerkt wordt door (post)kolonialisme. Die verhoudingen bleken echter al even cruciaal vanwege het feit dat het project door drie witte onderzoeksters werd geleid.

Vanuit die invalshoek werd het concept matrimonium, dat zich op het snijvlak van gender en racialisering bevindt, ingezet als onderzoeks- en analyse-instrument. Het legde de machtsverhoudingen bloot die niet alleen bepalend waren voor het verzamelen, documenteren en beschrijven van de objecten, maar meer recent ook voor de ontwikkeling van het nieuwe museumconcept bij de renovatie ... en het onderzoek naar de collecties.

We verdiepten ons in de museumteksten bij verschillende soorten tentoongestelde objecten en de manier waarop ze een stereotiep en simplistisch beeld van het vrouwelijke gender uitdroegen. Zo bleek dat precies die tekstlabels een centrale rol spelen in

het ontstaan en in stand houden van die narratieven.

De museumlabels zijn in zekere zin ook de synthese van een bepaalde manier van verzamelen, ordenen en doorgeven van informatie, die weliswaar feitelijk lijkt, maar daarom verre van objectief is.

Door de focus te verschuiven van de museumopstelling naar wat er zich achter de schermen afspeelt, reflecteerden we over de processen van onzichtbaar maken en de blinde vlekken in verband met deze intersectionele kwesties.

Deze tijdelijke interventie werd opgezet om die reflectie verder uit te diepen. Ze onderzoekt op verschillende schalen en niveaus zowel de narratieven die door de museumlabels worden verspreid als de informatiebronnen waarop ze gebaseerd zijn, de keuze van de soorten objecten die aan het publiek worden getoond en, meer in het algemeen, de collecties die worden tentoongesteld of in de opslagruimten worden bewaard, ver weg van de bezoekers.

SITUER ET (RE)POLITISER LE RÉCIT MUSÉAL : DU CARTEL SIGNÉ ET DATÉ

Par Sara Tassi

Jean Jamin se demandait déjà en 1998¹ s'il fallait brûler les musées dits ethnographiques.

Depuis, la légitimité de ces institutions a été interrogée par de nombreux travaux qui ont identifié et nommé les liens constitutifs entre musée ethnographique et histoire violente de domination, de détachement et d'arrachement².

Plus récemment, dans *Reframing the Ethnographic Museum*³, Rowlands, Stanley et Were posent la question de l'avenir de ces musées et de la nécessité de repenser leur cadre politique et éthique.

Les interventions d'artistes, d'activistes et de chercheurs et de chercheuses issus et issues notamment des diasporas ont joué un rôle central dans l'émergence de ce tournant critique. Ces réflexions sont également portées depuis les années 1980 dans le cadre d'un « tournant éthique », soutenu notamment par l'ICOM et son code de déontologie (1986). Dans ce contexte, le musée tente, parfois en vain, de faire face à son histoire, à ses pratiques et à ses collections.

Le cartel occupe une place centrale dans ce tournant réflexif, car, pour le dire avec Bouraly⁴, « sa réécriture interroge la légitimité et les biais de la voix du musée ».

1) Jamin, J., « Faut-il brûler les musées d'ethnographie ? », *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, Dossier : Musées d'ici et d'ailleurs, 24 (1), 1998, p. 65-69.

2) Price, S., *Au Musée des illusions : le rendez-vous manqué du quai Branly*, Paris, Denoël, 2011.

Bondaz, J., « Entrer en collection. Pour une ethnographie des gestes et des techniques de collecte », *Les Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie*, 4, 2014, p. 24-32.

Savoy, B., *Africa's Struggle for Its Art: History of a Postcolonial Defeat*, traduit par Meyer-Abich S., Princeton University Press, 2022.

3) Rowlands, M., Stanley, N., Were, G. (éd.), *Reframing the Ethnographic Museum. Histories, politics and futures*, UCL Presses, 2025.

4) Bouraly, L., 2023, « Stratégies curatoriales et réécriture des cartels des collections d'art », *ICOFOM Study Series*, 50-2, p. 99-110.

Récemment, plusieurs musées tentent de repenser leurs narrations constitutives et expérimentent d'autres typologies de cartel, comme l'illustre, entre autres, l'exemple du Palais des Beaux-Arts de Lille, du Centre Pompidou à Paris, du Mucem à Marseille, etc. Malgré l'intérêt de certaines de ces propositions, on constate néanmoins une hiérarchisation des savoirs qui persiste dans l'organisation et la formalisation de la plupart de ces expérimentations.

Celles-ci s'accompagnent souvent de catégorisations typologiques (« cartel subjectif », « intervention artistique », etc.), révélant ainsi le maintien d'un classement épistémologique. Les données reprises dans les cartels dits « officiels » - dimensions, matériaux, « collecteur », date d'entrée dans les collections, ethnonyme - continuent d'être présentées comme des informations « neutres ». D'autres voix sont ainsi invitées à s'exprimer au sein du dispositif muséal, sans que celui-ci soit pour autant repensé de manière radicale. Il en résulte une hiérarchisation des connaissances : certains savoirs demeurent implicitement considérés comme plus légitimes que d'autres.

Ce sont ces quelques réflexions qui nous ont permis de donner corps aux cartels présentés dans ce fanzine. Je me limite ici à en évoquer trois aspects, incarnés par trois gestes : fragmenter, situer et traduire.

Fragmenter

Chaque cartel prend corps à partir de la notion de fragment, envisagée ici comme la trace d'une perte ou d'une rupture, mais aussi comme une possibilité de reprise et de réactivation. Il incarne des critiques situées, porteuses de relations complexes et, parfois, inattendues.

Le fanzine ne se veut donc pas un guide de visite : les cartels n'y constituent pas les étapes d'un parcours préétabli.

Situer

Toutes les interventions sont datées et signées. Une biographie des autrices et auteurs est présentée à la fin du fanzine.

Le cartel se limite ainsi à mentionner le nom de celle ou celui qui l'a pensé et réalisé.

Traduire

La traduction de chaque cartel est présentée dans un format plus réduit et facilement identifiable. Il s'agit de penser la lisibilité sans écraser les enracinements qui ont permis à chaque prise de parole d'exister comme telle.

BROUILLONNER POUR PENSER (AUTREMENT ?)

Le caractère brouillon de cet accrochage relève à la fois d'une contrainte et d'un positionnement épistémologique délibérément assumé.

Dans un dispositif figé comme celui de l'exposition permanente, l'accrochage avec scotch sur vitrine nous permet à la fois de faire exister des voix, des positionnements tout en jonglant avec les contraintes pratiques et budgétaires d'un projet aux moyens limités.

Il permet également de donner à lire le caractère inachevé du dispositif muséal, sa nécessité constitutive d'être critiqué, discuté, repensé.

Dans le cas actuel de l'AfricaMuseum, l'exposition permanente montre moins d'un pour cent des collections, en grande partie stockées dans les réserves.

Le caractère brouillon de cet accrochage veut en partie témoigner de cette impossibilité vertigineuse de pouvoir accorder un statut ontologiquement autre à ces milliers de sujets réduits au rang de pièces de collection. Il devrait nous permettre de saisir l'ampleur de ces absences constitutives : le musée existerait-il sans ses réserves ?

Mais il y a plus. « Brouillon » évoque aussi l'idée de désordre, d'absence de méthode, de clarté. Ces connotations sont ici assumées positivement, dans tout leur potentiel heuristique.

Questionner l'ordre, ses mécanismes constitutifs et son ambition à la clarté constitue une étape indispensable pour porter un regard critique sur le récit institutionnel.

Le désordre est ici appréhendé comme un espace-temps de possibles ; un lieu de résistance⁵, susceptible d'accueillir d'autres narrations. Des narrations incarnées, situées, revendiquées comme opaques, au sens que Glissant⁶ accorde à ce terme. Des narrations au sein du dispositif muséal, mais sans s'y inscrire pleinement, ni se conformer à ses logiques et contraintes.

Nous sommes conscientes de certains biais que cela pourrait faire émerger : la fragilisation de ces voix critiques, temporelles et hiérarchisées au sein du dispositif muséal.

Des arguments à la fois pratiques et théoriques permettent d'y répondre.

Premièrement, le projet PROMA n'a pas été conçu comme un dispositif expositif – il ne s'agit donc pas d'en proposer un. D'où la volonté de se distancer – aussi visuellement – des codes et des processus qui régissent l'exposition permanente.

Un questionnement demeure en filigrane : ce dispositif, tel qu'il est pensé aujourd'hui, permet-il d'inscrire durablement ces voix ?

Fièremment « désordonnées » ou « opaques », ces interventions nous rappellent à quel point les outils, le vocabulaire et les processus avec lesquels nous travaillons – et que nous acceptons parfois comme des automatismes – influencent les savoirs qu'ils sont censés instaurer, cadrer, transmettre.

Le caractère brouillon et éphémère n'est pas une faiblesse, mais une condition nécessaire à l'émergence de nouvelles narrations, de nouveaux savoirs.

5) Vergès, F., *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, Paris, La Fabrique, 2023.

6) Glissant, É., *Le Discours antillais*, Paris, Éd. du Seuil, 1981.

TRACES FUGITIVES : PENSER DANS ET PAR L'ÉPHÉMÈRE

Les interventions pointent différentes absences et silences qui structurent les salles d'exposition et, plus largement, la narration muséale. Elles ne se veulent ni exhaustives ni prescriptives.

Elles incarnent des positionnements situés, issus de trajectoires parfois multiples : activistes, artistes, chargées et chargés de recherche, (post)doctorantes et (post)doctorants, guides et professionnelles et professionnels de musée. Toutes et tous, ici, chercheuses et chercheurs.

Elles restituent des fragments de rencontres qui ont eu lieu au sein ou en marge du projet PROMA entre 2024 et 2026.

Chacune de ces propositions s'inscrit temporairement dans le dispositif muséal. Elle s'impose parfois sur les vitrines, cachant les objets exposés.

D'autres fois, plus discrète, elle accompagne l'objet, le texte, le son. Elle résonne et fait entendre des voix silencieuses, latentes.

D'autres fois encore, elle rend palpable l'absence produite par cette boulimie de la monstration : elle nous « dévoile » l'illusion muséale.

Toutes dialoguent, complètent, dénoncent, résistent.

Chaque voix prend place au sein des salles.

Une place précaire.

Elles sont là pour troubler nos automatismes, pour nous rappeler que ce que l'on considère aujourd'hui comme un savoir objectif a une trajectoire partielle et partielle.

Elles nous montrent à quel point il est nécessaire de brouiller les limites d'un discours et d'un dispositif qui trop souvent s'appuient sur des données considérées comme acquises. Scientifiques.

Mais elles n'ont pas l'« ambition » de pallier tout cela ; elles n'ont pas non plus la volonté de contribuer à ce dispositif tel qu'il est conçu aujourd'hui, dans lequel ces voix risqueraient de rester artificielles et de perdre toute leur portée radicale.

Elles y seront le temps d'un week-end pour nous le rappeler.
Pour dénoncer.

Puis elles continueront leur vie, ailleurs.

Des fragments d'une critique institutionnelle qui ne peuvent – du moins pour l'instant – exister qu'en dehors de l'espace-temps muséal lui-même.

HET MUSEALE NARRATIEF IN EEN CONTEXT PLAATSEN EN (HER)POLITISEREN: MUSEUMLABELS MET NAAM EN DATUM

Door Sara Tassi

Jean Jamin vroeg zich in 1998¹ al af of zogenaamde etnografische musea in de as moesten worden gelegd.

Sindsdien is de legitimiteit van deze instellingen ter discussie gesteld in talrijke studies, die de fundamentele verbanden tussen het etnografische museum en de gewelddadige geschiedenis van overheersing, ontheemding en ontworteling blootleggen en benoemen².

Recent stelden Rowlands, Stanley en Were³ in *Reframing the Ethnographic Museum* nog de vraag naar de toekomst van deze musea en de noodzaak om hun politieke en ethische kader te herzien.

De bijdragen van kunstenaars, activisten en onderzoekers, met name uit de diaspora, speelden een centrale rol in die kritische wending. Diezelfde ideeën circuleren al sinds de jaren 1980 in het kader van een 'ethische ommezwaai', die onder meer werd ondersteund door de ICOM en diens deontologische code (1986). In die context probeert het museum, soms tevergeefs, zijn geschiedenis, zijn praktijken en zijn collecties onder de loop te nemen.

Museumlabels spelen een centrale rol in die kentering, want, om het te zeggen met de woorden van Bouraly⁴, 'door ze te

1) Jamin, J., « Faut-il brûler les musées d'ethnographie ? », *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, Dossier : Musées d'ici et d'ailleurs, 24 (1), 1998, p. 65-69.

2) Price S., *Au Musée des illusions : le rendez-vous manqué du quai Branly*, Paris, Denoël, 2011.
Bondaz, J., « Entrer en collection. Pour une ethnographie des gestes et des techniques de collecte », *Les Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie*, 4, 2014, p. 24-32.

Savoy, B., *Africa's Struggle for Its Art: History of a Postcolonial Defeat*, traduit par Meyer-Abich S., Princeton University Press, 2022.

3) Rowlands, M., Stanley, N., Were, G. (éd.), *Reframing the Ethnographic Museum. Histories, politics and futures*, UCL Presses, 2025.

4) Bouraly, L., 2023, « Stratégies curatoriales et réécriture des cartels des collections d'art », *ICOFOM Study Series*, 50-2, p. 99-110.

herschrijven, worden de legitimiteit en de tendentieuze stem van het museum ter discussie gesteld’.

De laatste tijd proberen verschillende musea hun fundamentele narratieven te herschrijven en experimenteren ze met nieuwe soorten museumlabeis. Enkele voorbeelden zijn het Palais des Beaux-Arts in Lille, het Centre Pompidou in Parijs en het Mucem in Marseille. Sommige van die initiatieven vormen weliswaar een meerwaarde, maar niettemin blijft er een hiërarchie van kennis bestaan in de organisatie en uitwerking van het merendeel van die experimenten.

Vaak worden de labels ingedeeld in verschillende types (‘subjectief bijschrift’, ‘artistieke ingreep’ enz.), waaruit blijkt dat de epistemologische rangorde niet verdwenen is. De gegevens die in de zogenaamde ‘officiële’ labels staan vermeld (afmetingen, materialen, ‘verzamelaar’, datum van opname in de collecties, etnische groep), worden nog altijd voorgesteld als ‘neutrale’ informatie. Andere stemmen krijgen dan wel een plaats binnen het museum, maar er wordt niet geraakt aan de kern. Dat leidt tot een hiërarchie van kennis: bepaalde vormen van kennis worden nog altijd impliciet als legitiemer beschouwd dan andere.

Die vaststellingen vormden de basis voor de labels (*cartels* in het Frans) in dit boekje. Ik beperk me hier tot drie aspecten ervan, belichaamd door drie acties: fragmenteren, situeren en vertalen.

Fragmenteren

Elk bijschrift is opgebouwd rond het begrip ‘fragment’, dat hier wordt opgevat als het spoor van een verlies of breuk, maar ook als mogelijkheid tot herneming en heractivering. Het bevat contextgebonden kritieken, die complexe en soms onverwachte verbanden leggen.

Dit boekje is dus niet bedoeld als bezoekersgids: de museumlabeis vormen geen haltes op een uitgestippelde route.

Situeren

Alle teksten zijn voorzien van de naam van de auteur en een datum. Achteraan in dit boekje staat een biografie van de auteurs.

Vertalen

De vertaling van elk museumlabel heeft een kleiner lettertype en is gemakkelijk te herkennen. Het doel is om de tekst leesbaar te houden, zonder de oorspronkelijke bron uit te vegen.

ZOEKEND SCHRIJVEN OM (OP EEN ANDERE MANIER?)

NA TE DENKEN

Het zoekende karakter van deze aanpak is te wijten aan beperkingen, maar het is evengoed een bewuste epistemologische houding.

In een vast kader als dat van de permanente tentoonstelling kunnen we door de museumlabels met plakband te bevestigen op de vitrines, verschillende stemmen en standpunten tot uiting brengen, op een manier die past binnen de praktische en budgettaire beperkingen van een project met geringe middelen.

Bovendien wordt zo duidelijk dat musea nooit af zijn en dat ze voortdurend bekritiseerd, besproken en vernieuwd moeten worden.

In het geval van het AfricaMuseum wordt in de permanente tentoonstelling minder dan één procent van de collecties getoond. Het grootste deel bevindt zich in de opslagruimten.

Uit de onafgewerkte uitstraling van de opgehangen museumlabels moet ook blijken dat het volstrekt onmogelijk is om aan die duizenden onderwerpen, die tot stukken in de collectie zijn herleid, een andere ontologische status toe te kennen. Ze moet ons helpen de omvang van die ontbrekende, maar niettemin essentiële objecten te begrijpen: zou het museum wel bestaan zonder zijn opslagruimten?

Maar er is meer. Dit 'kladwerk' roept ook het beeld op van wanorde, van een gebrek aan methode en duidelijkheid. Die connotaties worden hier positief opgevat, omdat ze een groot

heuristisch potentieel hebben. De gevestigde orde, de mechanismen waarop ze berust en het streven naar duidelijkheid in vraag stellen, is een cruciale stap om kritisch te kijken naar het institutionele narratief.

Wanorde wordt hier opgevat als een ruimtetijd van mogelijkheden, als een plek van verzet⁵ die ruimte laat voor andere verhalen. Verhalen die berusten op ervaringen, een specifieke context hebben en bewust ‘ondoorzichtig’ zijn, in de betekenis die Glissant⁶ aan het woord geeft.

Verhalen binnen de museale context, zonder er evenwel volledig deel van uit te maken of zich te richten naar de logica en beperkingen van die omgeving.

We zijn ons ervan bewust dat mensen daarover misschien al snel een mening klaar hebben, namelijk dat we kritische stemmen verzwakken, omdat ze slechts tijdelijk in het museum te horen zijn binnen een bepaalde hiërarchie.

Tegen die bezorgdheid brengen we zowel praktische als theoretische argumenten in.

Ten eerste is het PROMA project niet bedoeld als tentoonstelling, en het is dus ook niet onze ambitie om er een te maken. Vandaar de wens om – ook visueel – afstand te nemen van de conventies en methoden die de permanente tentoonstelling kenmerken.

Op de achtergrond blijft de volgende vraag weerklinken: kunnen deze stemmen binnen het huidige museumconcept een duurzame plaats vinden?

Deze bewust ‘chaotische’ of ‘ondoorzichtige’ ingrepen herinneren ons eraan hoezeer de instrumenten, de terminologie en de methoden waarmee we werken – en die we soms als vanzelfsprekend beschouwen – een impact hebben op de kennis die ze geacht worden te produceren, te kaderen en over te dragen.

Het zoekende en vergankelijke karakter is geen zwakte, maar een noodzakelijke voorwaarde voor het ontstaan van nieuwe narratieven en nieuwe kennis.

5) Vergès, F., *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, Paris, La Fabrique, 2023.

6) Glissant, E., *Le Discours antillais*, Paris, Éd. du Seuil, 1981.

VLUCHTIGE SPOREN: DENKEN IN EN DOOR HET VERGANKELIJKE

De ingrepen maken bezoekers attent op de verschillende afwezigheden en stiltes die de tentoonstellingsruimten en, in bredere zin, het narratief van het museum kenmerken. Ze zijn niet exhaustief, noch normatief bedoeld.

Ze vertegenwoordigen verschillende standpunten van mensen met soms uiteenlopende achtergronden: activisten, artivisten, wetenschappers, (post)doctoraatsstudenten, gidsen en museummedewerkers. Allemaal onderzoekers.

Ze reconstrueren fragmenten van ontmoetingen die tussen 2024 en 2026 plaatsvonden binnen het kader of in de marge van het PROMA-project.

Al deze museumlabelels maken tijdelijk deel uit van het museum. Nu eens zijn ze op de vitrines geplakt en verbergen ze de tentoongestelde objecten.

Dan weer zijn ze discreter en vormen ze een aanvulling op het object, de tekst of het geluid. Ze weergalmen en laten gesmoorde en verborgen stemmen horen.

Op andere plaatsen tonen ze de leegtes die de overdaad aan getoonde objecten laat: ze 'ontmaskeren' de illusie van het museum.

Ze gaan allemaal met elkaar in gesprek, vullen elkaar aan, hekelen en bieden verzet.

Alle stemmen krijgen een plaats in de zalen.

Een wankel plaats.

Ze doen ons stilstaan bij onze automatismen en wijzen ons erop dat wat we vandaag de dag als objectieve kennis beschouwen, een gedeeltelijk en eenzijdig beeld oplevert.

Ze laten ons zien hoe belangrijk het is om de grenzen te vervagen van een discours en een systeem die al te vaak gebaseerd zijn op gegevens die als vaststaande feiten worden beschouwd. Als wetenschappelijke feiten.

Maar ze hebben niet de ‘ambitie’ om een oplossing te bieden voor dat alles. Evenmin willen ze deel uitmaken van het huidige systeem, waarin deze stemmen het risico lopen kunstmatig te blijven en al hun radicale kracht te verliezen.

Ze zijn een weekend in het museum te vinden om ons dat te doen herinneren. Om het aan de kaak te stellen.

En daarna krijgen ze een andere bestemming.

Want deze fragmenten van een institutionele kritiek bestaan – althans op dit moment – alleen buiten de ruimtetijd van het museum zelf.

CARTELS

Une collection se constitue au gré des trajectoires singulières d'objets rapportés et dépareillés, arrachés et rassemblés, conservés ou ruinés, classés, étiquetés et rangés, magnifiés ou oubliés, mis en scène, vendus, échangés, confiés, passés de main en main au gré des hasards, des aubaines, des stratégies et des intrigues.

Une collection est donc toujours un résultat éphémère de bricolages et d'opérations variées ; sa stabilité n'est qu'une apparence, un paravent derrière lequel se pressent des silhouettes aux gestes feutrés, les fracas et les cris des histoires qui se font, les récits que l'on tisse et les réputations que l'on défait, les lauriers que l'on tresse et les couronnes que l'on fait vaciller, les espoirs discrets ou les silences assourdissants.

Et toi, qui se cache dans l'ombre de ton arrivée au musée, derrière le ventripotent commandant Michaux ?...

Mathilde Michaux-Mertens (1883-1972) était issue d'une famille d'imprimeurs-éditeurs bruxellois. Au décès de son mari, elle devient dépositaire de sa collection constituée principalement sur les sentiers de la guerre en Afrique centrale. Répondant à un urgent besoin d'argent pour payer les frais de succession, c'est elle qui vend en bloc une grande partie des pièces au Musée du Congo. Mais soucieuse de conforter la mémoire des qualités guerrières de son défunt mari, Mathilde fait également don de souvenirs au Musée royal de l'Armée, déjà propriétaire de trophées recueillis du vivant de Michaux.

Martin Hullebroeck, avril 2026



Montage photo / Fotomontage: F. Kratky Collection MRAC / KMMA Tervuren AP.0.0.28812 / Collection MRAC / KMMA Tervuren EO.0.0.23459.

Een collectie wordt gevormd door de unieke trajecten van objecten die van overal worden meegebracht en niet bij elkaar horen, uit hun context gerukt en weer samengebracht worden, bewaard of vernietigd, gecatalogiseerd, gelabeld en geordend, verheerlijkt of vergeten, tentoongesteld, verkocht, geruild, toevertrouwd en van hand tot hand doorgegeven. Ze gaat gepaard met toeval, gelukkige vondsten, strategieën en intriges.

Een collectie is dus altijd een vluchtig resultaat van samenraapsels en allerlei handelingen. De stabiliteit is slechts schijn, een rookgordijn waarachter zich schimmen met gedempte gebaren verdringen. Waarachter het rumoer en de kreten weerklinken van geschiedenissen die worden geschreven. Waarachter verhalen worden geweven, reputaties omlaaggehaald, lauwerkransen gevlochten en kronen aan het wankelen gebracht. Waarachter voorzichtige hoop wordt gekoesterd of oorverdovende stiltes weergalmen.

En jij, die aarzelend het museum betreedt en je verstopt achter de corpulente commandant Michaux ...?

Mathilde Michaux-Mertens (1883-1972) kwam uit een Brusselse familie van drukkers en uitgevers. Na het overlijden van haar man werd ze de beheerder van zijn verzameling, die hij voornamelijk tijdens de oorlog in Centraal-Afrika had vergaard. Omdat ze dringend geld nodig had om de successierechten te betalen, verkocht ze een groot deel van de stukken in één keer aan het Congomuseum. Maar om de nagedachtenis aan de krijgskunst van haar overleden echtgenoot in ere te houden, schonk Mathilde ook memorabilia aan het Koninklijk Legermuseum, dat al trofeeën van Michaux had verworven toen hij nog in leven was.

Couvercles à proverbes : entre mémoires intimes et oublis collectifs

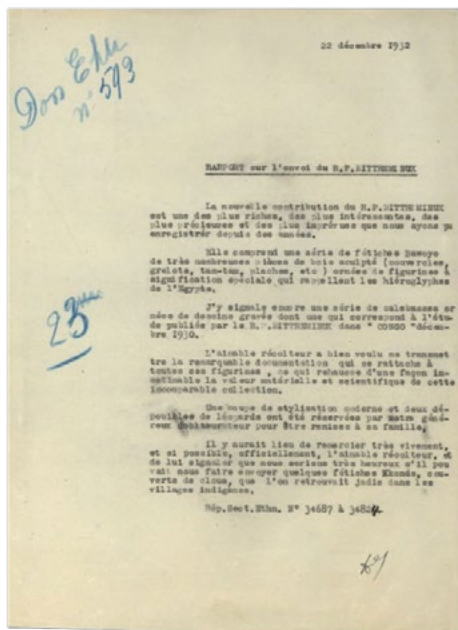
Des arbres du Cabinda, le bois sculpté devient un support de message que l'on adresse à son hôte. L'artiste woyo y grave des formes d'animaux, de la flore, pour que l'harmonie se réinvente. Ce bois en disque n'est pas un joug, mais un instrument de dialogue et de liberté, où chaque signe tracé vient redonner la voix et tisser les liens selon que l'on soit partenaire conjugal ou politique.

Le pied posé sur une pointe suggère la prudence à mon époux négligeant et nonchalant ; l'oiseau tourné vers l'ailleurs le prévient d'une dislocation sans regret du foyer. Point de muselière ici, mais une force à la fois douce et dévastatrice, c'est le pouvoir du matriarcat africain vu à travers les symboles du couvercle.

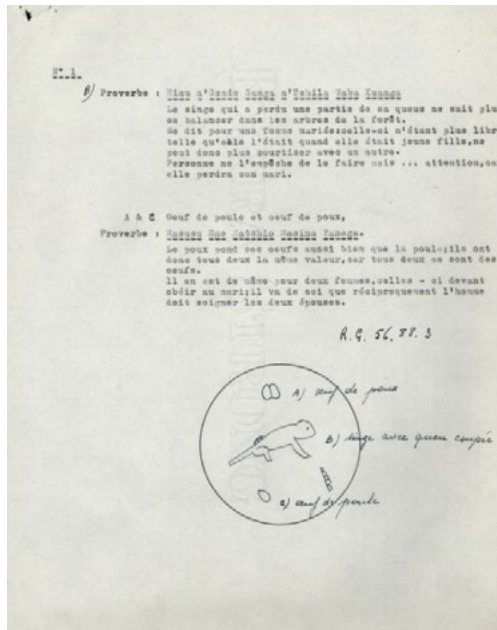
La dot ne constitue guère un joug pour river l'épouse pilier économique de la société africaine tel un clou visé par le marteau du charpentier, mais un symbole tangible de l'union et l'abri du foyer. Les mots sculptés deviennent le miroir où l'époux devra se rendre à l'évidence et l'herméneutique jette un pont.

Gardienne des valeurs sacrées de la société et de son histoire, la femme woyo qui s'exprimait à travers le bois parlant, gravant sa vérité et sa lutte pour ne jamais quitter la mémoire, mais que la mémoire collective contemporaine semble complètement en oublier l'usage.

Tshibangu Tshiapota, mars 2026



Rapport du 22 décembre 1932 sur la collection de Bittremieux / Verslag van 22 december 1932 over de collectie van Bittremieux (DA.2.605, Dossiers ethnographiques MRAC Tervuren / Etnografische dossiers KMMA Tervuren).



Extrait du dossier rédigé par Mesmaekers / Fragment uit het dossier geschreven door Mesmaekers (EO.1956.88.5 & EO.1956.88.12) (DA.3.551, Dossiers ethnographiques MRAC Tervuren / Etnografische dossiers KMMA Tervuren).

Spreekwoordendeksels: tussen persoonlijke herinneringen en collectieve vergetelheid

Het houtsnijwerk van bomen uit Cabinda wordt een communicatiemedium. Kunstenaars van het Woyo-volk graveerden er afbeeldingen van fauna en flora in om tot verzoening te komen. Dit houten schijfje is geen juk, maar een instrument voor dialoog en vrijheid, waarbij elk teken weer communicatie tot stand brengt en banden smeedt met de echtelijke of politieke partner.

De voet op de punt raadt de nalatige en nonchalante echtgenoot aan om voorzichtig te zijn. De vogel die zijn blik naar andere horisonten richt, waarschuwt hem dat zijn gezin hem zonder spijt zou verlaten. Dit is geen muilkorf, maar een kracht die tegelijkertijd zacht en verwoestend is. Het is de kracht van het Afrikaanse matriarchaat, belichaamd door de symbolen op het deksel.

De bruidsschat is geenszins een juk dat de vrouw, de economische steunpilaar van de Afrikaanse samenleving, vastnagelt als een spijker onder de hamer van de timmerman.

Hij vormt veel meer een tastbaar symbool van de verbintenis en de geborgenheid van het gezin.

De gebeeldhouwde woorden zijn als een spiegel waarin de echtgenoot de waarheid onder ogen moet zien, en de hermeneutiek slaat een brug.

Als hoedster van de heilige waarden van de samenleving en haar geschiedenis kreeg de Woyo-vrouw een stem via het sprekende hout. Ze zorgde ervoor dat haar waarheid en haar strijd in het geheugen gegrift stonden, maar niettemin lijkt het gebruik volledig uit het hedendaagse collectieve bewustzijn verdwenen te zijn.

« Et mon peigne se brise » : Litane pour un rituel de ~~soin~~

« Voici, je me tiens à la porte et je frappe : si quelqu'un entend ma voix et qu'il ouvre la porte* ». Et alors je me tiendrai là, un peigne à la main. Un peigne que je cache, un peigne que je casse, comme un rituel. Derrière ce peigne, la douleur.

Entre ces murs, quelque part, se trouve un millier de peignes, enfouis. Un millier de peignes comme un millier de corps jetés dans des eaux paisibles. Derrière ces peignes, la douleur.

Mon peigne se brise, il se brisera encore. Derrière ce peigne, des heures écoulées assises sur une chaise, un seau de riz, sur un coussin à même le sol, entre les jambes de ma mère, de mes sœurs ou d'une inconnue rencontrée dans le bus.

Un millier de peignes comme un millier d'esclaves nous dirait Sharpe. Ces mêmes esclaves, qui dans leur fuite laisseront, malgré eux, la trace de gestes de ~~soin~~ aujourd'hui disparus.

Voici, je me tiens à la porte et je frappe. Les cheveux tressés, comme toutes celles qui, dans ma lignée, sont venues avant moi. Et mon peigne se brise, il se brisera encore.

Baldwin me susurre à l'oreille : « qu'advient-il de toute cette beauté ?** »

Vandi Makubikua, 13/04/2026

*) Apocalypse 3 : 20 (Bible Darby).

**) Baldwin, J., *La prochaine fois, le feu*, Paris, Gallimard, 2018, p. 135.



Négatif de « Toilette de femmes de soldats et de travailleurs » / Négatif van « Het toilet van soldaten- en arbeidersvrouwen » (AP.0.0.21342, collection MRAC / collectie KMMA Tervuren; photo / foto Sven Molin, 1920).

‘En mijn kam breekt’: litanie voor een verzorgingsritueel

‘Ik sta voor de deur en klop aan: als iemand mijn stem hoort en de deur opent*.’
 Dan sta ik daar, met een kam in mijn hand. Een kam die ik verberg, een kam
 die ik breek, als een ritueel. Achter die kam schuilt pijn.

Ergens binnen deze muren liggen zo’n duizend kammen verborgen.
 Duizend kammen, als duizend lichamen die in stille wateren zijn geworpen.
 Achter die kammen schuilt pijn.

Mijn kam breekt en zal nog vele malen breken. Achter die kam gaan uren schuil
 die ik zittend heb doorgebracht op een stoel, op een rijstemmer, op
 een kussen op de grond, tussen de benen van mijn moeder, mijn zussen
 of een onbekende die ik in de bus ontmoet had.

Duizend kammen, als duizend slaven, zou Sharpe zeggen. Diezelfde slaven
 die tijdens hun vlucht onbewust sporen achterlaten van verzorgingsrituelen
 die niet langer bestaan.

En nu sta ik hier voor de deur en klop aan. Met vlechten in mijn haar,
 net als al de vrouwen in mijn familie die voor mij kwamen. En mijn kam breekt
 en zal nog vele malen breken. Baldwin fluistert in mijn oor:
 ‘Wat zal er worden van al die schoonheid?***’

“Field-collected by / Gift from / photographer O. BOONE”

In 1930 werd antropologe Olga Boone (1903-1992) de eerste vrouw in het wetenschappelijk korps van het museum van Tervuren. Zich een weg banen in dat mannenbastion was een moeizame zoektocht naar legitimiteit en een zorgvuldig compromis tussen visibiliteit en een plaats aan de zijlijn.



‘Dit meisje aannemen in ons kantoor biedt grote voordelen. In de eerste plaats is ze beter geschikt dan een jongeman om toezicht te houden op de typistes.’

Brief van Joseph Halkin aan Cyrille Van Overbergh, 9/3/1930.

Groepsfoto van 1932. Boone is de eerste van links op de derde rij. / Photo de groupe de 1932. Boone est la première à gauche au troisième rang. (AP0.0.31370, collection MRAC / KMMMA Tervuren; photo / foto Paul Janssens, 1932).

De aanwezigheid van vrouwelijke wetenschappers in het museum, maar ook in Congo, botste op Westerse genderbarrières. Zelfstandig antropologisch onderzoek in de kolonie was lang ondenkbaar voor Europese vrouwen. Daarbij kruisten genderstereotypen met een koloniaal, racistisch gedachtegoed rond de ‘beschavingsmissie’ in Congo.



‘Dat onlangs een vrouw in haar eentje een autoreis van bijna 30.000 kilometer door onze kolonie heeft kunnen maken, is misschien wel het mooiste bewijs van wat onze landgenoten hebben weten te maken van dit immense gebied in Centraal-Afrika, dat nauwelijks vijftig jaar geleden zo volkomen en verschrikkelijk onbeschaafd was dat Joseph Conrad zich in het Hart der duisternis waande.’

Joséphine Schouteden-Wéry, ‘Le Périple d’Olga Boone Au Congo. Deuxième Conversation’, Bulletin de l’Union des femmes coloniales, 21.129 (1950).

Boone met een niet bij naam gekende man en kinderen uit Beni / Boone avec un homme au nom inconnu et des enfants de Beni (TMPALBUM.32-66, collection MRAC / collectie KMMMA Tervuren ; photo / foto O. Boone, 1948-1949).

Boones onderzoek was deel van een grootschalige kennisproductie die deze koloniale onderdrukingsmechanismen mee tot stand bracht: het verzamelen, bestuderen, beschrijven en classificeren van de gekoloniseerde om (beter) te domineren – oftewel de koloniale etnografie als een ‘zelfportret van de inferieure andere’.

Eline Sciôt, april 2026

« Field-collected by / Gift from / photographer O. BOONE »

En 1930, l'anthropologue Olga Boone (1903-1992) devenait la première femme présente dans le corps scientifique du musée de Tervuren. Se frayer un chemin dans ce bastion masculin était une quête ardue de légitimité et un compromis prudent entre visibilité et mise à l'écart.

« L'emploi de cette jeune fille dans notre Bureau présente de grands avantages, d'abord elle sera mieux à même qu'un jeune homme de diriger le travail des dactylo-femmes. »

Lettre de Joseph Halkin adressée à Cyrille Van Overbergh, le 9 mars 1930.

La présence de femmes scientifiques dans le musée, mais aussi au Congo, se heurtait aux barrières des genres occidentales. Longtemps, il a été impensable qu'une femme européenne effectue des recherches anthropologiques indépendantes dans les colonies. Ainsi, les stéréotypes de genre se mêlaient aux idéologies coloniales et racistes qui entouraient la « mission civilisatrice » entreprise au Congo.

« Que récemment une femme ait pu accomplir, seule, à travers notre colonie, un voyage en auto de près de 30 000 kilomètres, c'est peut-être le témoignage le plus élogieux de ce que nos compatriotes ont su faire de cet immense territoire centre-africain qui, il y a cinquante ans à peine, était encore d'une si totale et si redoutable sauvagerie que Joseph Conrad s'y disait Au cœur des ténèbres. »

Joséphine Schouteden-Wéry, « Le périple d'Olga Boone au Congo. Deuxième conversation », Bulletin de l'Union des femmes coloniales 21.129 (1950).

Les recherches de Boone s'inscrivaient dans le cadre d'une production de connaissances de grande ampleur qui contribuait à la mise en place des mécanismes coloniaux de soumission : collecter, étudier, décrire et classer les colonisés afin de (mieux) les dominer – autrement dit, l'ethnographie coloniale en tant qu'« autoportrait de l'autre vu comme inférieur ».

D'ancien administrateur à expert de l'IMNC : mémoires de Boilo

Martin Boilo est un expert congolais né à Bokongo, secteur des Ekonda, en 1943. Il a travaillé aux côtés du musicologue belge Quersin pour la collecte des traditions orales dans le nord de la RDC. Notre entretien a été réalisé à Kinshasa, le 26 mars 2026.

« J'ai été recruté lors de la mission qu'effectua Benoît Quersin pour le compte de l'Institut des Musées nationaux du Congo en 1971 dans l'ex-province de l'Équateur où je travaillais comme secrétaire du territoire. Quersin était exceptionnel, on mangeait ensemble, on dormait dans une même case sur nos petits matelas de fortune, on avait nos propres couverts.

Notre objectif était de préserver nos langues et traditions orales congolaises, et la triple mission de collecter les sons, les instruments de musique et de transcrire les sons. C'est ce qui nous a emmenés dans cette mission dans ma province natale. »

Tshibangu Tshiapota, mars 2026

longues séances d'enregistrement qui se prolongeaient souvent bien avant dans la nuit, qu'un village de dimension modeste peut présenter quatre groupes de *bobongo* ou plus; à Lopanzo, village important il est vrai, on n'a pas recensé moins de 25 équipes constituées!

Il était donc indispensable de ralentir le rythme des enregistrements et en même temps sélectionner dans cette véritable armée, les groupes les meilleurs et les plus représentatifs, ce qui était loin d'être facile : qui choisir ? qui écarter ? selon quels critères et surtout quels avis ? Certes, les Ekonda ont leur jugement sur la valeur de tel ou tel groupe, mais évidemment influencé par l'esprit de clocher, la solidarité familiale, les préjugés... Ainsi, si l'on n'y avait pris garde, les Batwa auraient été éliminés d'emblée.

Un second facteur était l'extrême difficulté à trouver des informateurs qui puissent orienter la recherche. A part le P. Hulstaert, que nous avons pu interroger longuement, personne parmi les Européens n'était en mesure de donner le moindre renseignement valable sur la musique. Quant aux Ekonda eux-mêmes, il ne fallait pas s'attendre à ce qu'aucun d'entre eux possède une vue d'ensemble de la situation; mais on a été quand même surpris de constater que les informateurs réputés compétents tombaient rarement d'accord entre eux quant à la terminologie, aux structures ou à l'élaboration du *bobongo*. Les rares témoignages unanimes ne s'accordaient que sur un point : son origine à la fin du siècle dernier dans un groupe de villages situés à l'Est de la rivière Loondo.

Du 18 avril au 6 mai. Enregistrements à Mpotia, à Itipo et à Lopanzo surtout où on resta jusqu'au 28 avril, installation à Mbanga, à une dizaine de kilomètres à l'Ouest de Mpotia. Le village Mbanga Kotese et

Mission ethnomusicologique en Équateur : La collaboration Quersin-Boilo (1971)

Ce document est extrait du rapport d'activité 1970-1971 de l'Institut des Musées nationaux du Congo.

Il témoigne de la mission menée du 12 avril au 15 juin 1971, mettant en lumière la collaboration étroite entre le musicologue Benoît Quersin et Martin Boilo, dont le rôle fut déterminant pour le succès des recherches.

Etnomusicologische missie in de Evenaarsprovincie: de samenwerking tussen Quersin en Boilo (1971)

Dit document is een uittreksel uit het activiteitenverslag 1970-1971 van het Instituut van de Nationale Musea van Congo. De missie vond plaats van 12 april tot 15 juni 1971. Het verslag belicht de nauwe samenwerking tussen de musicoloog Benoît Quersin en Martin Boilo, wiens rol doorslaggevend was voor het succes van het onderzoek.

Van voormalig bestuurder tot deskundige aan het IMNC: memoires van Boilo

Martin Boilo is een Congolese deskundige, geboren in 1943 te Bokongo, gelegen in het leefgebied van de Ekonda. Samen met de Belgische musicoloog Quersin verzamelde hij mondelinge overleveringen in het noorden van de DRC. Ons interview vond plaats in Kinshasa, op 26 maart 2026.

‘Ik vervoegde Benoît Quersin tijdens de opdracht die hij in 1971 uitvoerde voor het Instituut des Musées nationaux du Congo in de voormalige Evenaarsprovincie, waar ik als secretaris van het gebied werkzaam was. Quersin was geweldig: we aten samen, sliepen in dezelfde hut op onze geïmproviseerde matrasjes en hadden ons eigen bestek.

Ons doel was om onze Congolese talen en mondelinge tradities te bewaren, en we hadden een driedelige taak: enerzijds geluiden, anderzijds muziekinstrumenten verzamelen en de geluiden transcriberen. Dat is de reden waarom we die opdracht in mijn geboortestreek hebben uitgevoerd.’

CECI N'EST PAS UN ÉLÉPHANT

L'éléphant est une illusion : cet animal imposant est mis en scène. Derrière cette illusion, les écosystèmes et les luttes ne sont pas montrés. Elle justifie sans un mot les oppressions écocidaires (qui détruisent gravement les écosystèmes) et patriarcales (où les pouvoirs appartiennent par défaut aux hommes).

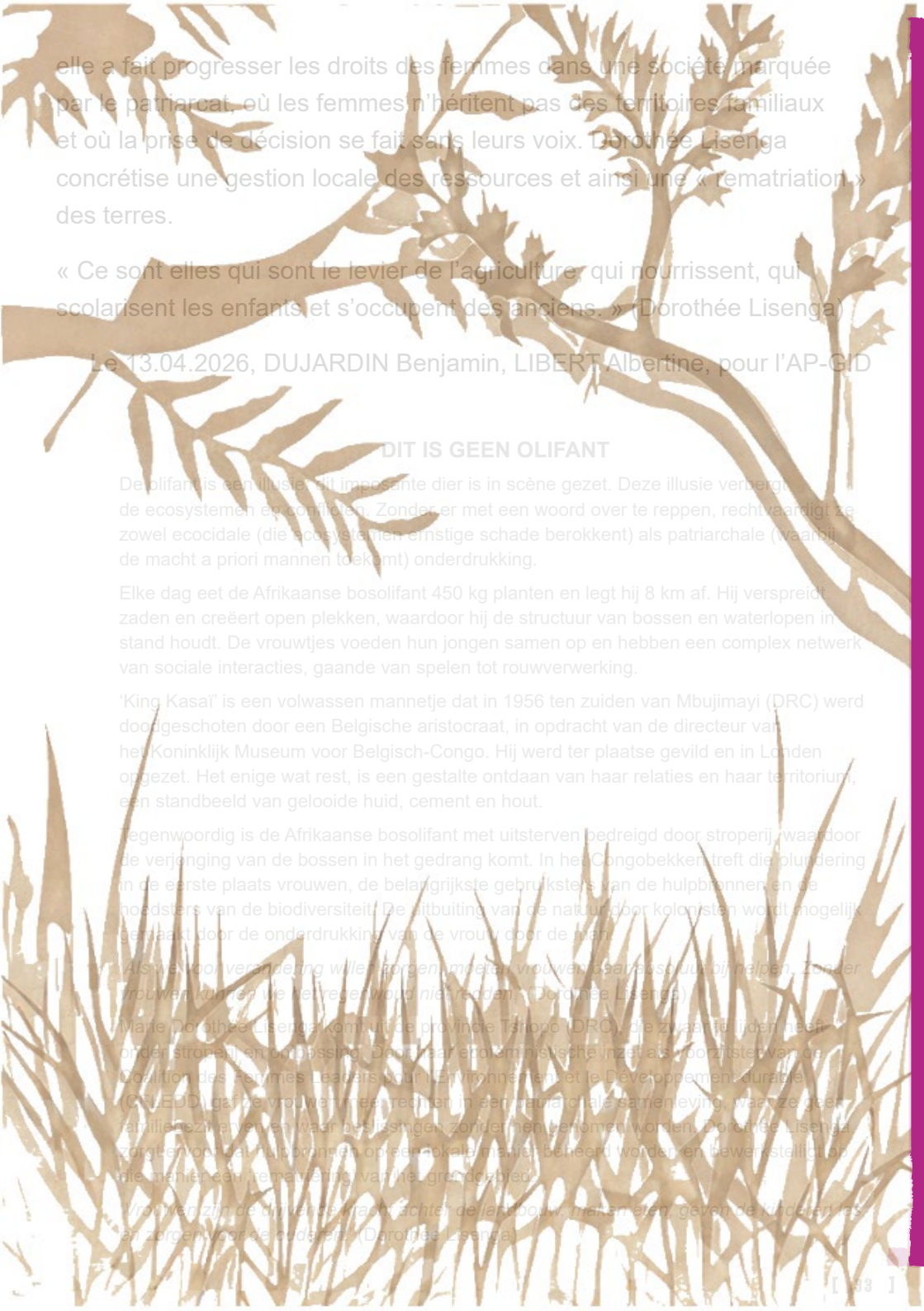
Chaque jour, l'éléphant des forêts d'Afrique mange 450 kg de plantes et parcourt 8 km, il disperse des graines et ouvre des clairières, et maintient ainsi la structure des forêts et des cours d'eau. Les femelles élèvent collectivement leurs petits et tissent des relations sociales complexes, du jeu au deuil.

« King Kasaï » est un mâle adulte, tué par balles en 1956 par un aristocrate belge au sud de Mbuji-Mayi (RDC), sur commande du directeur du Musée royal du Congo belge. Dépecé sur place et naturalisé à Londres, il ne subsiste qu'une silhouette vidée de ses relations et de son territoire, statue de peau tannée, de ciment et de bois.

Aujourd'hui, l'éléphant des forêts d'Afrique est en danger critique d'extinction à cause du braconnage, menaçant la régénération des forêts. Dans le bassin du Congo, cet extractivisme affecte en premier les femmes, principales utilisatrices des ressources et gardiennes de la biodiversité : la domination de la nature par les colons est permise par l'oppression des femmes par les hommes.

« Si nous voulons faire bouger les choses, les femmes jouent un rôle absolument essentiel. Sans les femmes, nous ne pouvons pas sauver la forêt tropicale. » (Dorothee Lisenga)

Marie Dorothee Lisenga vient de la province de la Tshopo (RDC), lourdement touchée par le braconnage et la déforestation. À travers son engagement écoféministe comme présidente de la Coalition des Femmes Leaders pour l'Environnement et le Développement durable (CFLEDD),



elle a fait progresser les droits des femmes dans une société marquée par le patriarcat, où les femmes n'héritent pas des territoires familiaux et où la prise de décision se fait sans leurs voix. Dorothée Lisenga concrétise une gestion locale des ressources et ainsi une « rematriation » des terres.

« Ce sont elles qui sont le levier de l'agriculture, qui nourrissent, qui scolarisent les enfants et s'occupent des anciens. » (Dorothée Lisenga)

Le 13.04.2026, DUJARDIN Benjamin, LIBERT Albertine, pour l'AP-GID

DIT IS GEEN OLIFANT

De olifant is een illusie. Dit imposante dier is in scène gezet. Deze illusie verbergt de ecosystemen en conflicten. Zonder er met een woord over te reppen, rechtvaardigt ze zowel ecodiale (die ecosystemen ernstige schade berokkent) als patriarchale (waarin de macht a priori mannen toekomt) onderdrukking.

Elke dag eet de Afrikaanse bosolifant 450 kg planten en legt hij 8 km af. Hij verspreidt zaden en creëert open plekken, waardoor hij de structuur van bossen en waterlopen in stand houdt. De vrouwtjes voeren hun jongen samen op en hebben een complex netwerk van sociale interacties, gaande van spelen tot rouwverwerking.

'King Kasai' is een volwassen mannetje dat in 1956 ten zuiden van Mbuji-Mayi (DRC) werd doodgeschoten door een Belgische aristocraat, in opdracht van de directeur van het Koninklijk Museum voor Belgisch-Congo. Hij werd ter plaatse gevild en in Londen opgezet. Het enige wat rest, is een gestalte ontstaan van haar relaties en haar territorium, een standbeeld van gelooide huid, cement en hout.

Tegenwoordig is de Afrikaanse bosolifant met uitsterven bedreigd door stroperij, waardoor de verjonging van de bossen in het gedrang komt. In het Congobekken treft die plundering in de eerste plaats vrouwen, de belangrijkste gebruikers van de hulpbronnen en de hooudsters van de biodiversiteit. De uitbuiting van de natuur door kolonisten wordt mogelijk gemaakt door de onderdrukking van de vrouw door de man.

'Als we voor verandering willen zorgen, moeten vrouwen daar absoluut bij helpen. Zonder vrouwen kunnen we het regenwoud niet redden.' (Dorothée Lisenga)

Marte Dorothée Lisenga komt uit de provincie Tshopo (DRC), die zij een tijdje heeft onderstroken en ontbissend. Door haar epistolairistische inzet als voorzitter van de Coalition des Femmes Leaders pour l'Environnement et le Développement durable (CNLEDD) gaf ze vrouwen meer rechten in een patriarchale samenleving, waar ze geen familiebezittingen erven, maar beslissingen zonder hen genomen worden. Dorothée Lisenga zorgt ervoor dat hulpbronnen op een lokale manier beheerd worden en bewerkstelligt op die manier een rematriering van het grondgebied.

'Vrouwen zijn de universele kracht achter de landbouw. Mannen eten, geven de kinderen les en zorgen voor de ouderen.' (Dorothée Lisenga)

CECI N'EST PAS UN ÉLÉPHANT

L'éléphant est une illusion : cet animal imposant est mis en scène. Derrière cette illusion, les écosystèmes et les luttes ne sont pas montrés. Elle justifie sans un mot les oppressions écocidaires (qui détruisent gravement les écosystèmes) et patriarcales (où les pouvoirs appartiennent par défaut aux hommes).

Chaque jour, l'éléphant des forêts d'Afrique mange 450 kg de plantes et parcourt 8 km, il disperse des graines et ouvre des clairières, et maintient ainsi la structure des forêts et des cours d'eau. Les femelles élèvent collectivement leurs petits et tissent des relations sociales complexes, du jeu au deuil.

« King Kasaï » est un mâle adulte, tué par balles en 1956 par un aristocrate belge au sud de Mbuji-Mayi (RDC), sur commande du directeur du Musée royal du Congo belge. Dépecé sur place et naturalisé à Londres, il ne subsiste qu'une silhouette vidée de ses relations et de son territoire, statue de peau tannée, de ciment et de bois.

Aujourd'hui, l'éléphant des forêts d'Afrique est en danger critique d'extinction à cause du braconnage, menaçant la régénération des forêts. Dans le bassin du Congo, cet extractivisme affecte en premier les femmes, principales utilisatrices des ressources et gardiennes de la biodiversité : la domination de la nature par les colons est permise par l'oppression des femmes par les hommes.

Si nous voulons faire bouger les choses, les femmes jouent un rôle absolument essentiel. Sans les femmes, nous ne pouvons pas sauver la forêt tropicale. (Dorothee Lisenga)

Marie Dorothee Lisenga vient de la province de la Tshopo (RDC), lourdement touchée par le braconnage et la déforestation. À travers son engagement écoféministe comme présidente de la Coalition des Femmes Leaders pour l'Environnement et le Développement durable (CFLEDD),

elle a fait progresser les droits des femmes dans une société marquée par le patriarcat, où les femmes n'héritent pas des territoires familiaux et où la prise de décision se fait sans leurs voix. Dorothée Lisenga concrétise une gestion locale des ressources et ainsi une « rematriation » des terres.

Ce sont elles qui sont le levier de l'agriculture, qui nourrissent, qui scolarisent les enfants et s'occupent des anciens. (Dorothée Lisenga)

Benjamin Dujardin, Albertine Libert, pour l'AP-GID, 13.04.2026

DIT IS GEEN OLIFANT

De olifant is een illusie: dit imposante dier is in scène gezet. Deze illusie verbergt de ecosystemen en conflicten. Zonder er met een woord over te reppen, rechtvaardigt ze zowel ecocidale (die ecosystemen ernstige schade berokkent) als patriarchale (waarbij de macht a priori mannen toekomt) onderdrukking.

Elke dag eet de Afrikaanse bosolifant 450 kg planten en legt hij 8 km af. Hij verspreidt zaden en creëert open plekken, waardoor hij de structuur van bossen en waterlopen in stand houdt. De vrouwtjes voeden hun jongen samen op en hebben een complex netwerk van sociale interacties, gaande van spelen tot rouwverwerking.

'King Kasai' is een volwassen mannetje dat in 1956 ten zuiden van Mbuji-Mayi (DRC) werd doodgeschoten door een Belgische aristocraat, in opdracht van de directeur van het Koninklijk Museum voor Belgisch-Congo. Hij werd ter plaatse gevild en in Londen opgezet. Het enige wat rest, is een gestalte ontstaan van haar relaties en haar territorium, een standbeeld van gelooide huid, cement en hout.

Tegenwoordig is de Afrikaanse bosolifant met uitsterven ernstig bedreigd door stroperij, waardoor de verjonging van de bossen in het gedrang komt. In het Congobekken treft die plundering in de eerste plaats vrouwen, de belangrijkste gebruiksters van de hulpbronnen en de hoedsters van de biodiversiteit. De uitbuiting van de natuur door kolonisten wordt mogelijk gemaakt door de onderdrukking van de vrouw door de man.

Als we voor verandering willen zorgen, moeten vrouwen daar absoluut bij helpen. Zonder vrouwen kunnen we het regenwoud niet redden. (Dorothée Lisenga)

Marie Dorothée Lisenga komt uit de provincie Tshopo (DRC), die zwaar te lijden heeft onder stroperij en ontbossing. Door haar ecofeministische inzet als voorzitter van de Coalition des Femmes Leaders pour l'Environnement et le Développement durable (CFLEDD) gaf ze vrouwen meer rechten in een patriarchale samenleving, waar ze geen familiebezit erven en waar beslissingen zonder hen genomen worden. Dorothée Lisenga zorgt ervoor dat hulpbronnen op een lokale manier beheerd worden en bewerkstelligt op die manier een 'rematriëring' van het grondgebied.

Vrouwen zijn de drijvende kracht achter de landbouw, maken eten, geven de kinderen les en zorgen voor de ouderen. (Dorothée Lisenga)

CACHEZ CE SEIN QUE JE NE SAURAI VOIR !

Ces images de femmes congolaises torse nu, produites dans le cadre de la colonisation, illustrent l'imaginaire colonial et les rapports de domination qui ont réduit le corps des femmes noires à des objets d'exotisme et de contrôle. Ces corps, sexualisés par un regard occidental, ont été déshumanisés, infériorisés, voire animalisés par celui-ci. Ces clichés disent tout autant la violence de la domination que la résistance silencieuse de ces femmes.

Masquer les seins et les parties génitales n'est pas un acte de censure, mais une intervention politique qui vise à interroger et à transformer le regard colonial, passé et présent. C'est un acte de soin, pensé pour préserver la dignité des personnes photographiées, tout en prenant en compte l'importance des mémoires vivantes des afrodescendantes et des afrodescendants qui pourraient y reconnaître une aïeule ou un aïeul.

Ce choix de présentation invite à ne pas reproduire, et/ou réexposer indéfiniment et sans regard critique, la sexualisation exotisante, héritée du système colonial, mais à ouvrir un espace de réflexion critique sur la manière dont ces images ont été produites, diffusées et reçues et la manière dont elles le sont encore. Ces images demandent que nous regardions autrement, que nous déconstruisions les normes patriarcales et racistes qui façonnent notre perception des corps noirs. Une démarche pour faire entendre les voix et les histoires longtemps réduites au silence, pour avancer vers une justice symbolique et historique.

Aline Bosuma W'okungu Bakili,
Audrey Boucksom et Albertine Libert, pour l'AP-GID, 13.04.2026

BEDEK DIE BORST, IK KAN ZE NIET AANZIEN!

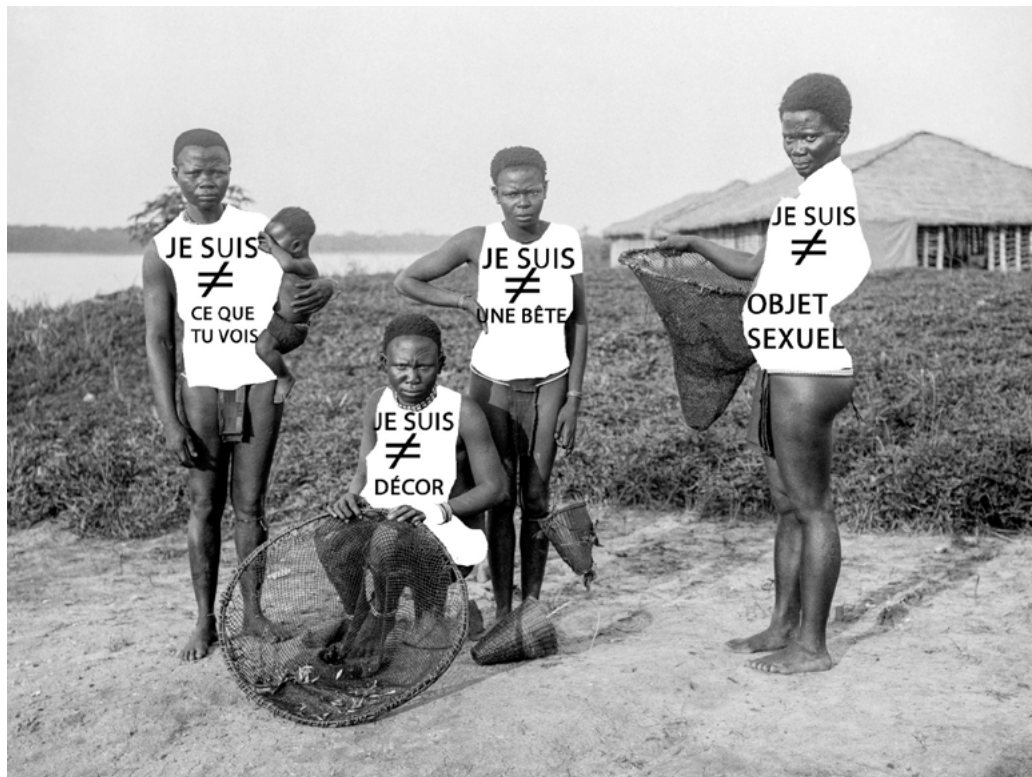
Deze beelden van Congolese vrouwen met ontbloot bovenlijf, die tijdens de kolonisatie zijn gemaakt, illustreren de koloniale verbeelding en de machtsverhoudingen die het lichaam van zwarte vrouwen herleidden tot objecten van exotisme en controle. Hun lichamen werden geseksualiseerd door de westerse blik en door diezelfde blik ontmenselijkt, als minderwaardig bestempeld en zelfs verdierlijkt. Die clichés zijn even veelzeggend over het geweld van de overheersing als over het stille verzet van deze vrouwen.

Het bedekken van borsten en geslachtsdelen is geen vorm van censuur, maar een politieke daad die tot doel heeft de koloniale blik – van vroeger en nu – ter discussie te stellen en te veranderen. Het gebeurde als daad van zorg, om de gefotografeerde vrouwen in hun waarde te laten, met oog voor de levende herinneringen van mensen van Afrikaanse afkomst, die er misschien een voorouder in herkennen.

Deze presentatie is een manier om de exotiserende seksualisering, die een erfenis is van het koloniale systeem, niet eindeloos en zonder kritische blik over te nemen en/of opnieuw tentoon te stellen. Ze wil een ruimte creëren voor kritische reflectie over de manier waarop deze beelden gemaakt, verspreid en ontvangen zijn – en worden. Deze beelden roepen ons op om anders te kijken, om een einde te maken aan de patriarchale en racistische normen die onze perceptie van zwarte lichamen bepalen. Dit initiatief laat gesmoorde stemmen en verhalen weerklinken, om symbolische en historische gerechtigheid te bewerkstelligen.

CACHEZ CE SEIN QUE JE NE SAURAI VOIR !

BEDEK DIE BORST, IK KAN ZE NIET AANZIEN!



AP-GID.2026.1, collection AP-GID « Photographies sans consentement – Fonds MRAC Tervuren ».

Photo : photographe de propagande, issu d'une tribu helvétique (Suisse), 1905. (AP.0.0.5689).

Designer « habillages » : Albertine Libert et Damien Desaintes.

AP-GID.2026.1, collectie van AP-GID 'Foto's zonder toestemming, KMMA Tervuren Fonds'.

Foto: propagandafotograaf, afkomstig uit een Helvetische stam (Zwitserland), 1905. (AP.0.0.5689).

'Kleding'-ontwerper: Albertine Libert et Damien Desaintes.



AP-GID.2026.2, collection AP-GID « Photographies sans consentement – Fonds MRAC Tervuren ».
 Photo : photographe de propagande, issu du peuple flamand ou wallon (Belgique), 1902. (HP.1956.15.5490).
 Designer « habillages » : Albertine Libert et Damien Desaintes.

AP-GID.2026.2, collectie van AP-GID 'Foto's zonder toestemming, KMMA Tervuren Fonds'.
 Foto: propagandafotograaf, afkomstig uit Vlaanderen of Wallonië (België), 1902. (HP.1956.15.5490).
 'Kleding'-ontwerper: Albertine Libert et Damien Desaintes.

Sous cette petite robe bleue
en apparence banale danse le fantôme d'une petite fille dont
on sait peu de choses. Sans doute une enfant
pauvre, une orpheline, une ancienne captive de
marchands d'êtres humains... Assurément une
enfant perdue, déracinée.
Une petite fille dont l'État léopoldien se déclara
le tuteur. Une petite fille emmenée très loin de
chez elle. Confiée à des femmes qui ne parlaient
pas sa langue, ne connaissaient pas son histoire
et ne partageaient pas ses croyances.
En apparence banale, la petite robe bleue dit en
réalité que la petite fille appartient désormais au
monde des Blancs, un monde qui lui a assigné un
nouveau nom, une nouvelle identité, un nouveau
destin, sans qu'elle ait le choix.
Cette petite fille s'appelait Humbelina Yenkalo...

Anne Cornet, mars 2026



Gravure à la taille douce sur tetra pak inspirée par Humbelina Yenkalò.
Chantal Cornet, Namur, 2026.
Diepdruk op tetrapak, geïnspireerd door Humbelina Yenkalò.
Chantal Cornet, Namen, 2026.

Achter dit ogenschijnlijk alledaagse blauwe jurkje schuilt de geest van een meisje over wie we weinig weten. Waarschijnlijk was het een kind in armoede, een wees, een slachtoffer van mensenhandelaars ... Ongetwijfeld een verloren en ontworteld kind.

Een meisje van wie de Onafhankelijke Congostaat zich tot voogd uitriep. Een meisje dat ver van huis werd weggevoerd. Toevertrouwd aan vrouwen die haar taal niet spraken, haar geschiedenis niet kenden en haar geloof niet deelden.

Het blauwe jurkje lijkt op het eerste gezicht onopvallend, maar geeft in werkelijkheid aan dat het meisje nu tot de wereld van de witte mensen behoort. Een wereld die haar een nieuwe naam, een nieuwe identiteit en een nieuw lot toeweest, zonder dat ze de keuze had.

Dit meisje heette Humbelina Yenkalò ...

Ntsakakot : le pouvoir passe par les femmes

Je suis née au centre-sud de la République démocratique du Congo,
dans la province du Kasai, territoire de Mweka, chefferie Bakuba.

Mushenge « Bushoong »,
village de création, terre du geste,
là où la royauté prend forme et où la mémoire devient matière.

Je suis née du palmier à raphia,
fibre vivante prélevée, séchée, adoucie, tissée.
Le raphia est notre souffle, notre peau, notre histoire.
Chaque motif murmure la mémoire des mains qui m'ont donnée au monde.

Je viens au-dessus du premier Ntshak,
comme une veste posée sur une chemise.
Je ne touche pas le corps,
je recouvre, j'ajoute une présence, j'annonce un statut.

Mon nom est Ntsakakot,
aussi belle que celle qui le porte.
Je suis reine, Je suis princesse.
Je suis la petite-fille de la couronne.

Chez moi, la légitimité royale se transmet par les femmes.
Le pouvoir circule dans le corps des mères,
respire dans la mémoire des grand-mères,
s'ancre dans le sang des filles.

Le futur roi naît d'une femme royale.
Le pouvoir passe par celles qui portent l'origine.

Moi, Ntsakakot,
je suis portée par ces femmes.
Je ne suis pas pour toutes.
Je suis distinction, appartenance, mémoire.

Je suis l'héritage posé sur le corps.
Je suis la royauté qui ne crie pas, mais s'impose.

Mélisa Kayowa K, avril 2026



Sans titre, 17 décembre 2025 à 17h04. © Arsène Mpiana.
Zonder titel, 17 december 2025 om 17.04 u. © Arsène Mpiana.

Ntsakakot: de macht wordt doorgegeven via de vrouw

Ik ben geboren in het zuidelijke centrum van de Democratische Republiek Congo, in de provincie Kasaï, in het district Mweka, gelegen in de chefferie Bakuba.

Mushenge 'Bushoong',
dorp van schepping, land van daden,
waar het koningschap gestalte krijgt en herinneringen tastbaar worden.

Ik kom uit de schoot van de raffiapalm,
de levende vezel die geoogst, gedroogd, soepel gemaakt en geweven wordt.
Raffia is onze adem, onze huid, onze geschiedenis.
Elk motief draagt stilletjes de herinnering aan de handen
die mij ter wereld hebben gebracht.

Ik rust op de eerste Ntshak,
als een jasje op een hemd.
Ik raak het lichaam niet aan,
ik bedek het, ik voeg een aanwezigheid toe, ik symboliseer een status.

Mijn naam is Ntsakakot,
even mooi als de draagster.
Ik ben koningin, ik ben prinses.
Ik ben de kleindochter van de kroon.

Bij mij wordt de koninklijke legitimiteit doorgegeven via de vrouwelijke lijn.
De kracht stroomt door het lichaam van moeders,
leeft voort in de herinnering van grootmoeders
en zit verankerd in het bloed van dochters.

De toekomstige koning wordt geboren uit een koninklijke vrouw.
De macht ligt bij hen die nieuw leven in zich dragen.

Ik, Ntsakakot,
word gedragen door deze vrouwen.
Ik ben niet voor elke vrouw.

Ik ben verschil, verbondenheid, herinnering.
Ik ben de erfenis die op het lichaam rust.
Ik ben het koningschap dat niet schreeuwt, maar zich laat gelden.

Chausiku Malilo 1892 / Catherine 1872, Hélène 1907 / Françoise 1938 / Pascale Malilo 1962 / Noé Malilo 2003

Auguste Adam, un ingénieur belge né à Namur en 1865, haut responsable de la construction du réseau ferroviaire congolais, rencontre **Chausiku Nyembo Malilo**, une jeune congolaise née en 1892 dans la localité du Kasongo (Maniema, Kivu).

Auguste Adam recueille Chausiku, privée de sa mère, emportée comme esclave par des « Arabes ». De leur relation naissent deux filles, Adèle et Hélène, ma grand-mère.

Catherine Pommier, l'épouse officielle, légitime d'Auguste Adam, restée en Belgique, engage son mari à reconnaître ses deux filles et à pourvoir à leur éducation.

Si Chausiku et Catherine ne se rencontreront jamais, cette dernière accomplira avec dignité et tendresse son rôle de belle-mère, et surtout de grand-mère auprès de ma maman, Françoise, la fille d'Hélène.

Ce n'est que fortuitement, à l'occasion du déménagement de ma grand-mère en maison de repos en 1998, que je découvris pour la première fois le visage de Chausiku. Sa photo dormait, invisible, dans l'armoire à linge de sa fille.

Plus tard, je retrouvai d'autres textes et photos ; au verso, quelques lignes de ma mère, Françoise (ici, "elle prend sa source...").

En 2025, je découvre dans les archives du musée des photographies, des objets et des écrits de mon arrière-grand-père Auguste. Ceux-ci ont été donnés par sa femme Catherine.



Portrait de Chausiku trouvé dans l'armoire de sa fille Hélène /
Portrait van Chausiku, gevonden in de kast van haar dochter
Hélène (Collection privée / Privécollectie).

En l'honneur de mon arrière-grand-mère, j'ai décidé de prolonger sa mémoire en reprenant officiellement pour mon fils et moi-même « Malilo » comme deuxième prénom.

Malilo voulant dire « vient de Lilo », rivière de l'actuelle République Démocratique du Congo, affluent droit du fleuve Lwalaba (fleuve Congo) se jetant à Ubundu.

Pascale Malilo Vanclooster, 18 avril 2026

*Voici des renseignements pour toi: Ton Père:
 Auguste, Félix Adam.
 né à Namur le 3 juin 1865
 décédé à Bassevelles le 25 mars 1940.
 Pour ta mère, je pense que tu dois donner
 le nom de Chausiku. née 1892.
 Françoise ne m'a rien demandé; mais elle
 veut que je ne suis pas ta mère.
 Je pense que c'est l'amour passé que
 je lui ai dit: tu sais que je ne suis
 pas ta vraie grand-mère. Elle m'a
 répondu: oui, oui, même, je sais.
 Mais pour moi, tu es une petite-fille
 et je t'aime beaucoup, lui ai-je dit.*

mère née en 1892.

Lettre de Catherine à Hélène / Brief van Catherine
 aan Hélène (Collection privée / Privécollectie).

**Chausiku Malilo 1892 / Catherine 1872, Hélène 1907 /
 Françoise 1938 / Pascale Malilo 1962 / Noé Malilo 2003**

Auguste Adam, een Belgisch ingenieur geboren te Namen in 1865, was een hoge ambtenaar bevoegd voor de aanleg van het Congolese spoorwegnet. Hij ontmoette **Chausiku Nyembo Malilo**, een jonge Congolese vrouw geboren in 1892 in Kasongo (Maniema, Kivu).

Chausiku was haar moeder kwijtgeraakt, toen die door Arabieren als slavin was weggevoerd. Daarop nam Auguste Adam haar in huis. Uit hun relatie werden twee dochters geboren: Adèle en Hélène, mijn grootmoeder.

Catherine Pommier, de wettige echtgenote van Auguste Adam, was in België gebleven. Zij drong er bij haar man op aan zijn twee dochters te erkennen en in hun opvoeding te voorzien.

Hoewel Chausiku en Catherine elkaar nooit ontmoetten, vervulde die laatste met waardigheid en tederheid haar rol als stiefmoeder, en vooral als grootmoeder voor mijn moeder, Françoise, de dochter van Hélène.

Pas bij toeval, toen mijn grootmoeder in 1998 naar een rusthuis verhuisde, zag ik voor het eerst het gezicht van Chausiku. De foto lag verscholen in de linnenkast van haar dochter.

Later vond ik nog meer teksten en foto's, waaronder deze paar regels van mijn moeder, Françoise (hier, 'ze vindt haar oorsprong...').

In 2025 ontdekte ik in het museumarchief foto's, voorwerpen en brieven van mijn overgrootvader Auguste. Ze waren geschonken door zijn vrouw Catherine.

Ter ere van mijn overgrootmoeder besloot ik haar nagedachtenis in ere te houden door mijn zoon en mezelf officieel 'Malilo' als tweede voornaam te geven.

Malilo betekent 'afkomstig van Lilo', een rivier in de huidige Democratische Republiek Congo. Het is een rechterzijrivier van de Lualaba (Congo-rivier), waarin ze uitmondt nabij Ubundu.

DES DÉPOUILLES D'ANCIENNES ET D'ANCIENS, BON SANG !

Quand nous, ta mère, ton père, tes frères, tes sœurs... Quand nous, tes tantes, oncles, grands-parents, arrière-grands-parents, autres aïeules et aïeux et apparentées et apparentés...

Quand nous, tes enfants, petits-enfants, arrière-petits-enfants et autres descendances, amies et amis, et connaissances...

Quand nous, nous parlons de toi, Lusinga, Lusinga Iwa Ngombe, on ne parle pas de « restes », nous...

On ne parle que de ce qu'il nous reste de toi, oui, et de ta dépouille d'ancien, toujours objet du recel de tes assassins (belges ou allemands) et de leurs légataires universelles et universels.

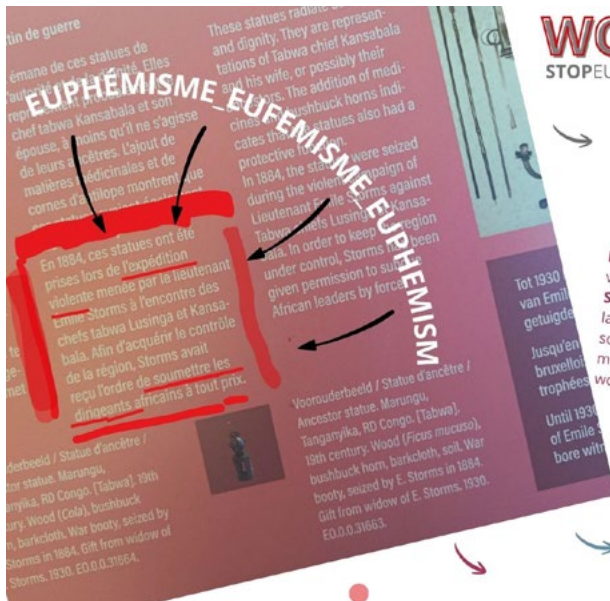
Mais pour parler de celles et ceux de tes guerrières déportées et guerriers déportés jusqu'ici et de toi, Lusinga, on ne parle pas de « restes », non, pas même de « restes humains », nous. Non !

Et quand nous parlons de ce qu'il nous reste de toi, Lusinga Iwa Ngombe, et de cette histoire coloniale cherchant à s'accaparer nos êtres, nos ressources et nos terres, nous disons : résistance, pugnacité, témérité, fierté, combativité, agentivité, éternité... é...ter...ni...té,

Insoumission, refus de cette imposition, refus de compromission...
Résistance ! Reconnaissance !

Alors, aux propagandistes de tout temps, nous déclarons :

« Nous savons tout et nous vous voyons ! Nos alliées et alliés et nous, nous ne vous laisserons pas de répit, jusqu'à ce que chez lui, Lusinga et vos autres captives et captifs soient reparties et repartis. Jusqu'à ce que tout soit dit, su, restitué et réparé !



WORDS MATTER !!!!

STOPEUPHÉMISME_STOPEUFEMISME_STOPEUPHEMISM

DÉCEMBRE 1884 - **ASSASSINAT** DE LUSINGA (dirigeant du peuple Tabwa qui résistait à la colonisation) PAR ÉMILE STORMS (militaire belge envoyé au Congo pour s'acaparier des terres, dont celle du peuple de Lusinga). Le crâne de Lusinga, ramené en Belgique par Storms, se trouve aux Musées des Sciences Naturelles et est réclamé par le peuple Tabwa.

DECEMBER 1884 - **MOORD** OP LUSINGA (leider van het Tabwa-volk dat zich tegen de kolonisatie verzette) **DOOR ÉMILE STORMS** (een Belgische militair die naar Congo was gestuurd om land in te pikken, waaronder dat van het volk van Lusinga). De schedel van Lusinga, die door Storms naar België werd meegebracht, bevindt zich in het Natuurhistorisch Museum en wordt opgeëist door het Tabwa-volk.

DECEMBER 1884 - **ASSASSINATION** OF LUSINGA (leader of the Tabwa people, who were resisting colonisation) **BY ÉMILE STORMS** (a Belgian soldier sent to the Congo to seize land, including that belonging to the Congo to seize land, including that belonging to Lusinga's people). The Lusinga skull, brought back to Belgium by Storms, is held at the Museum of Natural Sciences and is being claimed by the Tabwa people.

OVERBLIJFSELEN VAN VOORoudERS, ALLEMACHTIG!

Wanneer wij, je moeder, je vader, je broers, je zussen ... Wanneer wij, je tantes, ooms, grootouders, overgrootouders, andere voorouders en verwanten ...

Wanneer wij, je kinderen, kleinkinderen, achterkleinkinderen en andere nakomelingen, vriendinnen en vrienden, en kennissen ...

Wanneer wij het over jou hebben, Lusinga, Lusinga Iwa Ngombe, dan hebben we het niet over 'resten' ...

Er wordt alleen gepraat over wat er van jou rest, ja, en over je stoffelijke overschot, dat nog steeds onrechtmatig in het bezit is van je moordenaars (Belgen of Duitsers) en hun universele erfgenamen.

Maar wanneer we het hebben over je strijdsters en strijders die hierheen weggevoerd werden, en over jou, Lusinga, dan hebben wij het niet over 'resten', nee, zelfs niet over 'menselijke resten'. Nee!

En wanneer we het hebben over wat er ons van jou, Lusinga Iwa Ngombe, nog rest, en over de koloniale geschiedenis, die erop uit is zich meester te maken van ons wezen, onze hulpbronnen en ons land, dan zeggen wij: verzet, slagvaardigheid, onverschrokkenheid, trots, strijd lust, besluitvaardigheid, eeuwigheid ... eeu-wig-heid, ongehoorzaamheid, weigering om opgelegde macht te aanvaarden, weigering om compromissen te sluiten ... Verzet! Erkenning!

Daarom zeggen wij tegen de propagandisten van alle tijden:

'We weten alles en we zien jullie! Wij en onze bondgenoten zullen jullie geen moment rust gunnen, totdat Lusinga en jullie andere gevangenen weer vrij zijn. Totdat alles is gezegd, geweten, teruggegeven en goedge maakt!'

Libérer au son des tambours
les humains esclaves de Babylone...



Jump Nyabinghi !

Nyabinghi circule encore

père du mouvement rastafari
Elle vole en Ethiopie pour retrouver Haïlé Sélassié,

Mais Nyabinghi jamais ne meurt

Qui sera leur base légale à son enfermement

De chasse aux sorcières
et c'est la loi Witchcraft Acts
Puis les anglais en ont peur

Ils écrivent « rébellion ».
Elle vit : justice et s'évade en 1911.

D'abord les allemands qui l'arrêtent 1908

Dans les archives européennes :

= sorcière "

Dans les faits :

RÉSISTANTE
CHEFFE
SPIRITUELLE



XIXème siècle, Rwanda

Une veuve médium élève sa voix dans les collines

Muhumusa !

Rebelle dynastique et sociale,
elle veut protéger son fils,

Mais déjà trop forte pour l'ordre

patriarcal et monarchique,

elle
doit fuir vers l'Ouganda.

Un corps traversé par l'invisible.

On vient à elle dans son panier
pour comprendre les malheurs,
pour détourner les balles,
pour renverser l'ordre.

Féministe noire anticoloniale

C'est elle l'héritière de la princesse légendaire Nyabinghi

Qui déjà s'opposait à l'opresseur et à l'esclavage

Une organisation dirigée par des femmes

Bargirwa est le nom donné à ces prêtresse de réincarnation

« Nyabingi parle. Je ne fais qu'écouter. »

Elle attire les fidèles

Son autorité religieuse devient

outil de mobilisation et
résistance politique



19e eeuw, Rwanda

Een weduwe en medium verheft haar stem in de heuvels,

Muhumusa!

Ze verzet zich tegen de dynastie en de sociale orde en wil haar zoon beschermen, maar als geduchte tegenstander van het patriarchaat en de monarchie moet ze naar Oeganda vluchten.

Een lichaam doordrongen van het onzichtbare

Mensen zoeken haar op in haar mand

om het leed te begrijpen,

om de kogels af te weren,

om de orde omver te werpen.

Zwarte antiekoloniale feministe

Zij is de erfgename van de legendarische prinses Nyabinghi

Die zich al verzette tegen de onderdrukker en slavernij

Een beweging geleid door vrouwen

Bargirwa worden deze gereïncarneerde

priesteressen genoemd.

‘Nyabinghi spreekt. Ik luister alleen maar.’

In de Europese archieven:

‘heks’,

In werkelijkheid:

Verzetstrijdster,

spiritueel leidster

Ze krijgt volgelingen.

Haar religieuze gezag wordt een instrument voor mobilisatie en politiek verzet.

In 1908 wordt ze een eerste keer door de Duitsers gearresteerd.

‘Opstand’, schrijven ze.

Ze overleeft het – gerechtigheid – en ontsnapt in 1911.

**De strijd kan weer beginnen:
weg met de koloniale mogendheden!**

De Engelsen krijgen schrik en voeren de Witchcraft Acts in.

Een heksenjacht

die de rechtsgrond vormt voor

haar opsluiting

→ 1913 > 1945

Die jaren bracht ze door in de gevangenis, tot haar dood.

Maar Nyabinghi sterft nooit.

Ze vliegt naar Ethiopië om Haile Selassie te bezien,

grondlegger van de rastafaribeweging.

Hij wordt aanbeden en beschouwd als

de ‘Nyah-Binghi’, Jamaicaans voor ‘dood aan

de witte onderdrukker en zijn zwarte bondgenoten’.

Op het ritme van de trommels wil zij alle mensen bevrijden die slaven zijn van

Babylon ...

Nyabinghi leeft nog altijd

Jump Nyabinghi!



Pirogue avec figures absentes

À l'entrée comme à la sortie du musée
– passage obligé –
cette pirogue s'impose.

Une image de l'Afrique.

Le cartel raconte un voyage.
Celui de Léopold III.
Un voyage privé,
et un voyage d'études, dit-on.

La pirogue,
un don, paraît-il,
en contexte colonial,
et à la demande de l'administration...

Mais que dit-on vraiment ?

L'objet décrit
n'est pas l'objet montré,
n'est pas l'objet.

Les archives racontent autre chose.
Une pirogue transformée.
Des sièges.
Un moteur.
Une centaine de payeurs sans nom
et sans paye.
Une course.
Deux embarcations.
Léopold.
Lilian Baels.

Et toujours un appareil photo,
autour du cou de Léopold.
À son retour, des centaines de clichés.

Prauw met afwezige figuren

Bij het betreden en verlaten van het museum
– je kunt er niet omheen –
passeer je langs deze prauw.

Een symbool voor Afrika.

Het museumlabel gaat over een reis.
Die van Leopold III.
Een privéreis,
en een studiereis, zo wordt verteld.

De prauw
is geschonken, naar verluidt,
in de koloniale context,
en op verzoek van het bestuur ...

Maar wat wordt er echt gezegd?

Het beschreven object
is niet het getoonde object,
is niet het object.

De archieven vertellen een ander verhaal.
Een omgebouwde prauw.
Stoelen.
Een motor.
Een honderdtal peddelaars zonder
naam en zonder peddel.
Een wedstrijd.
Twee boten.
Leopold.
Lilian Baels.

En altijd een fototoestel,
om Leopolds nek.
Bij zijn terugkeer honderden foto's.

Documenter, montrer, sélectionner.

Voir – mais depuis où ?

Ce regard, d'un roi
qui à l'époque n'est plus roi,
se veut personnel.

Il est aussi politique.

Il est aussi colonial.

À l'entrée comme à la sortie du musée,
la pirogue s'impose. Objet monumental,
qui tient lieu du tout.

Avec elle, disparaît :
ceux qui l'ont faite,
ceux qui l'ont utilisée,
ceux qui l'ont mise en mouvement,

et celles qui participaient, au même moment,
d'une Afrique que l'on ne voit pas ici.

Cet objet, tel qu'il est choisi et montré,
organise l'absence.

À l'entrée,
comme à la sortie du musée,
une question demeure :

quelle histoire nous raconte-t-on alors –
celle de l'Afrique,
celle de la colonisation,
ou celle de nos manières installées
de produire des savoirs
et de faire musée –
sans les femmes ?

Vastleggen, tonen, selecteren.

Zien – maar vanuit welk perspectief?

Die blik, van een koning
die op dat moment geen koning meer is,
wil persoonlijk zijn.

Hij is ook politiek.

Hij is ook koloniaal.

Bij het betreden en verlaten van het museum
passeer je langs de prauw. Een monumentaal object
dat al de rest doet vervagen.

Door haar aanwezigheid verdwijnen:
zij die ze gemaakt hebben,
zij die ze gebruikt hebben,
zij die ze in beweging gezet hebben,

en zij die op datzelfde moment deel
uitmaakten van een Afrika dat we hier niet zien.

Dit object, zoals het is gekozen en getoond,
brengt afwezigheid tot stand.

Bij het betreden
en verlaten van het museum
blijft één vraag hangen:

welk verhaal wordt ons hier verteld?
Dat van Afrika,
dat van de kolonisatie,
of dat van onze vastgeroeste gewoontes
om kennis te vergaren
en musea vorm te geven –
zonder vrouwen?

SI TOUT TÔT DEVENAIT CENDRES
NOS ESPRITS ENFIN LIBERÉS
NOS MÉMOIRES
PRÉSERVÉES

VIDE

NOTRE PLUS BELLE MATIÈRE
POUR CONTINUER D'EXISTER

UNE CRÉATIVITÉ QUE VERT CONTRE
L'AUDACE D'UN ŒU
QUI RÊVE DE POSÉDER
JUSQU'À LA FUMÉE

TOUT BRÛLER

SI TOUT ICI DEVENAIT CENDRES,
NOS ESPRITS ENFIN LIBÉRÉS
ET NOS MÉMOIRES
PRÉSERVÉES

VIDE
NOTRE PLUS BELLE MATIÈRE
POUR CONTINUER D'EXISTER

UNE CRÉATIVITÉ QUE VEUT CONTRER
L'AVIDITÉ D'UN LIEU
QUI RÊVE DE POSSÉDER
JUSQU'À LA FUMÉE

EMMANUELLE NSUNDA, MARS 2026

ALLES VERBRANDEN

ALS ALLES HIER IN VLAMMEN ZOU OPGAAN,
ONZE GEESTEN EINDELIJK VRIJ WAREN
EN ONZE HERINNERINGEN
BEWAARD

LEEGTE
ONZE MOOISTE MANIER
OM TE BLIJVEN BESTAAN

CREATIVITEIT DIE WEERSTAND BIEDT
TEGEN DE GULZIGHEID VAN EEN PLAATS
DIE ALLES WIL BEZITTEN
TOT DE ROOK TOE

BIOGRAPHIES

- ~ **Anne Cornet** est docteure en histoire de l'UCLouvain, chercheuse au MRAC et chargée d'enseignement à l'Université de Namur. Ses recherches portent sur l'histoire sociale (santé, famines, missions), l'histoire des femmes et la photographie coloniale.
- ~ **Martin Hullebroeck** est ingénieur de recherche à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et chercheur associé à l'ULB. Il travaille sur les circulations privées et publiques d'objets appropriés en contexte colonial par des militaires belges.
- ~ **Mélisa Kayowa** est une artiste visuelle et tisserande basée à Kinshasa. Lauréate du Seed Award 2025 du Prince Claus Fund, elle développe une esthétique « tradimoderne » où textile, mémoire et technologie se rencontrent pour interroger la transmission, l'absence et les héritages invisibles à travers des œuvres sensibles et immersives.
- ~ **Agnès Lacaille** est historienne de l'art et muséologue (master). Depuis 2020, elle travaille au MRAC, au sein du service Patrimoines, où elle mène des recherches sur la provenance des collections institutionnelles, notamment celles de l'exposition permanente.
- ~ Chercheuse à l'UCLouvain et aux MRBAB, **Audrey Lasserre** est spécialiste du genre et travaille sur les récits et les mécanismes d'évaluation et de légitimation esthétique dans les discours sur l'art/la littérature. Elle est co-commissaire de l'exposition *Art x Gender* aux MRBAB.
- ~ **Vandi Makubikua** est doctorante en cotutelle à l'ULiège et à l'UQO (Canada). Ses recherches s'articulent autour des archives de l'esclavage, de l'impact de la pensée décoloniale sur le secteur muséal et du rôle de l'artiste dans l'avènement du musée postcolonial.
- ~ Restauratrice d'œuvres d'art de formation, **Emmanuelle Nsunda** mène une recherche entre Bruxelles et Lubumbashi. Son travail

se situe à la croisée de la déontologie, de l'écriture poétique et de la création sonore, avec pour objectif de proposer une approche afrocentrée de la conservation-restauration.

~ **Eline Sciôt** (master en histoire de l'art et communication d'entreprise) est coordinatrice des expositions au MRAC. Ses recherches se concentrent sur les femmes et le genre dans l'histoire de l'art et la science. Son travail récent explore le genre, l'anthropologie et les musées de Belgique (1930-1970).

~ Architecte de formation, **Sara Tassi** est enseignante à l'ULB. Ses recherches interrogent la colonialité à l'œuvre dans les processus de patrimonialisation à partir de plusieurs terrains tels que les recherches de provenance, l'ethnographie muséale et les enjeux de restitution.

~ **Tshibangu Tshiapota** est un historien-muséologue, doctorant, chercheur à l'IMNC au sein de la section d'Histoire et Traditions orales, il est spécialisé dans l'histoire des femmes et du patrimoine et dans la recherche de provenance.

~ Après plusieurs années consacrées à l'architecture et au graphisme, **Pascale Malilo Vanclooster** s'est formée en maraîchage biologique. Elle gère aujourd'hui une plantation de fleurs à couper en autocueillette à Linkebeek. Quand le temps le lui permet, le dessin fait également partie de sa vie.

~ **L'Association Professionnelle des Guides Indépendant·e·s pour la promotion de la médiation Décoloniale (AP-GID)** a pour objectif de réfléchir à la notion de médiation décoloniale, et de faciliter la collaboration, la légitimation et la sécurisation du travail de critique décolonial dans le contexte belge.



Aline Bosuma W'okungu Bakili est anthropologue, créatrice pédagogique, artiste, lectrice en sensibilité, facilitatrice et guide décoloniale centrant son travail sur la préservation de la santé mentale des personnes

résistant à divers systèmes de domination et contribuant au développement de la transmission décoloniale.

Audrey Boucksom est docteure en histoire de l'art. En tant que médiatrice culturelle, elle travaille notamment pour le MRAC, et au sein de l'association Belgik Mojaïk pour laquelle elle participe à l'animation et à la création d'outils pour déconstruire les mécanismes de discriminations.

Benjamin Dujardin est médiateur scientifique au sein de l'IRScNB et guide décolonial au MRAC. Sa démarche amène à déconstruire la manière dont on connaît le monde à travers un esprit critique et engagé.

Albertine Libert est artiste, guide-conférencière et commissaire d'exposition. Son travail explore les mémoires, les cultures et les récits oubliés. À travers l'art et la transmission, elle questionne les visions dominantes de l'histoire et met en lumière des points de vue multiples et souvent peu représentés.

François Makanga est comédien, guide et médiateur culturel au MRAC de Tervuren (Belgique). Engagé dans une démarche décoloniale, il intervient pour réinterpréter les collections et questionner l'héritage colonial belge en Afrique.

Agrégée en histoire de l'art, **Marie Perrin** travaille actuellement comme enseignante, guide conférencière et comédienne. Elle est guide décoloniale au MRAC depuis sa réouverture en 2018.

Béatrice Sibi est médiatrice culturelle décoloniale formée en droits humains et droit international humanitaire. Sa démarche consiste à déconstruire l'approche occidentalocentrée de l'histoire. Son militantisme antiraciste nourrit ses projets pour transformer le regard culturel, bousculer les récits dominants et inclure toutes les mémoires.

BIOGRAFIËN

- ~ **Anne Cornet** is doctor in de geschiedenis aan de UCLouvain, onderzoekster bij het KMMA, lid van de Koninklijke Academie voor Overzeese Wetenschappen en docente aan de Universiteit van Namen. Haar onderzoek richt zich op sociale geschiedenis (gezondheid, hongersnoden, missies), vrouwengeschiedenis en koloniale fotografie.
- ~ **Martin Hullebroeck** is onderzoeksingenieur aan de Universiteit Parijs 1 Panthéon-Sorbonne en verbonden aan de ULB als gastonderzoeker. Hij gaat na hoe voorwerpen die Belgische militairen zich toegeëigend hebben in de koloniale context, privé en publiek circuleren.
- ~ **Mélisa Kayowa** is een beeldend kunstenares en weefster gevestigd in Kinshasa. Deze winnares van de Seed Award 2025 van het Prins Claus Fonds heeft een ‘tradi-moderne’ stijl die textiel, herinnering en technologie combineert. Met haar emotioneel geladen en immersieve werken stelt ze vragen bij kennisoverdracht, afwezigheid en onzichtbare erfenissen.
- ~ **Agnès Lacaille** is kunsthistorica en museologe (master). Sinds 2020 werkt ze op de dienst Erfgoed van het KMMA, waar ze onderzoek doet naar de herkomst van de museumcollecties, met name die van de permanente tentoonstelling.
- ~ **Audrey Lasserre** is onderzoekster aan de UCLouvain en de KMSKB. Ze is gespecialiseerd in genderstudies en bestudeert de verhalen en mechanismen van esthetische beoordeling en legitimering in het discours over kunst en literatuur. Ze is medecurator van de tentoonstelling *Art x Gender* in de KMSKB.
- ~ **Vandi Makubikua** doet een dubbeldoctoraat aan de ULiège en de UQO (Canada). Haar onderzoek is gericht op archieven over de slavernij, de invloed van het dekoloniale denken op de museumsector en de rol van de kunstenaar in de totstandkoming van het postkoloniale museum.

- ~ **Emmanuelle Nsunda** is kunstrestauratrice van opleiding en reist voor haar onderzoek tussen Brussel en Lubumbashi. Haar werk bevindt zich op het snijvlak van deontologie, poëzie en audio en wil een afrocentrische benadering van conservatie en restauratie bieden.
- ~ **Eline Scot** (master kunstgeschiedenis en bedrijfscommunicatie) is tentoonstellingscoördinatrice bij het KMMA. Haar onderzoek is gefocust op vrouwen en gender in de geschiedenis van kunst en wetenschap. In haar recente werk verdiept ze zich in gender, antropologie en Belgische musea (1930-1970).
- ~ **Sara Tassi** is architecte van opleiding en geeft les aan de ULB. In haar onderzoek analyseert ze de rol van kolonialiteit in processen van erfgoedvorming vanuit verschillende invalshoeken, waaronder herkomstonderzoek, museale etnografie en teruggave.
- ~ **Tshibangu Tshiapota** is historicus-museoloog, doctor en onderzoeker aan het IMNC binnen het departement Geschiedenis en Mondelinge Tradities. Hij is gespecialiseerd in vrouwen- en erfgoedgeschiedenis en in herkomstonderzoek.
- ~ Na een jarenlange carrière als architecte en grafisch ontwerpster volgde **Pascale Malilo Vanclooster** een opleiding biologische groenteteelt. Tegenwoordig baat ze een pluktuin met snijbloemen uit in Linkebeek. In haar vrije tijd tekent ze graag.
- ~ De **Beroepsvereniging van Onafhankelijke Gidsen ter bevordering van de dekoloniale bemiddeling (AP-GID)** wil haar leden doen nadenken over het begrip 'dekoloniale bemiddeling' en de samenwerking, legitimering en verankering van de dekoloniale kritiek in de Belgische context bevorderen.



Aline Bosuma W'okungu Bakili is antropologe, pedagogisch ingenieur, kunstenares, gevoeligheidslezeres, facilitator en dekoloniale gids. In haar werk hecht ze veel belang aan het beschermen van de geestelijke gezondheid van mensen die zich

verzetten tegen diverse systemen van overheersing, en draagt ze bij aan de ontwikkeling van dekoloniale kennisoverdracht.

Audrey Boucksom is doctor in de kunstgeschiedenis. Als cultureel bemiddelaarster werkt ze onder meer voor het KMMA en bij de vereniging Belgik Mojaïk, waar ze helpt activiteiten te organiseren en tools te ontwikkelen om tegenstand te bieden aan discriminatiemechanismen.

Benjamin Dujardin is wetenschapscommunicator bij het KBIN en dekoloniale gids bij het KMMA. Hij doorprikt het gangbare wereldbeeld met zijn kritische en geëngageerde kijk op de dingen.

Albertine Libert is kunstenares, gids-spreekster en curator. In haar werk bestudeert ze herinneringen, culturen en vergeten verhalen. Via kunst en kennisoverdracht stelt ze de heersende visies op de geschiedenis in vraag en geeft ze een podium aan diverse, vaak marginale standpunten.

François Makanga is acteur, gids en cultureel bemiddelaar bij het KMMA in Tervuren (België). Vanuit een dekoloniale invalshoek stelt hij de collecties in een nieuw licht en werpt hij een kritische blik op het Belgische koloniale erfgoed in Afrika.

Marie Perrin heeft een achtergrond in de kunstgeschiedenis en werkt momenteel als docente, gids-spreekster en actrice. Bovendien is ze dekoloniale gids bij het KMMA sinds de heropening in 2018.

Béatrice Sibi is dekoloniaal cultureel bemiddelaarster met een opleiding in mensenrechten en internationaal humanitair recht. Ze biedt daarbij een alternatief voor de dominant westerse interpretatie van de geschiedenis. Haar strijd tegen racisme vormt de basis voor haar projecten om de culturele blik te veranderen, het heersende discours om te buigen en alle herinneringen een plaats te geven.

COLOPPON / COLOFON

Coordination / Coördinatie:

Agnès Lacaille, Sara Tassi, avec la collaboration de /
met medewerking van Vandi Makubikua

**Traduction, relecture et correction / Vertaling, proofreading
en revisie:** Benoît Albinovanus (RMCA) & Belga Translation (Brus-
sels), Eline Sciot (RMCA), Sari Middernacht (RMCA)

Mise en page / Lay-out: Friederike Kratky (RMCA)

Imprimé par / gedrukt door: Albe De Coker

Publication réalisée par le Musée royal de l'Afrique centrale /
Uitgave beheerd door het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika,
2026

Leuvensesteenweg 13
3080 Tervuren (België)
www.africamuseum.be

ISBN: 978-9-4935-1205-4

Dépôt légal / Wettelijk depot: D/2026/0254/04/

© les autrices/auteurs, 2026 pour tous les textes et les illustrations
sans autre crédit mentionné. Droits de traduction et de reproduction
réservés pour tous pays.

© de auteurs, 2026 voor alle teksten en afbeeldingen zonder verdere
bronvermelding. Alle rechten op de reproductie en vertaling zijn voor
alle landen voorbehouden.

