

Sarah Van Beurden, Didier Gondola & Agnès Lacaille (eds.)

(Re)Making Collections
Origins, Trajectories & Reconnections

La Fabrique des collections
Origines, trajectoires & reconnections

Publisher: Musée royal de l’Afrique centrale / Koninklijk Museum voor Midden-Afrika / Royal Museum for Central Africa (Tervuren)

ISBN: 978-9-4645-9636-6

160 x 240 mm,

Collection/Reeks/Series « Studies in Social Sciences and Humanities », vol. 181

+/- 336 pages; +/- 60 photos

35 euro

Alors que la « recherche de provenance » concernant les patrimoines extra-occidentaux en Europe est devenue incontournable dans le champ de la recherche muséale (et dans celui des politiques culturelles), les collections du Musée royal de l’Afrique centrale à Tervuren (Belgique) n’ont jamais fait l’objet d’un examen critique dans leur globalité au sein d’un ouvrage scientifique qui leur soit consacré.

Si l’histoire de l’institution, de certaines de ses sections scientifiques et/ou collections a bien sûr déjà fait l’objet d’études parfois poussées, ce livre fournit de nouvelles grilles de lecture à l’aune des débats actuels. Construit autour de deux axes – le champ patrimonial dans les contextes belgo-congolais historiques et contemporains ainsi que le cas plus précis des collections (pas uniquement culturelles ni provenant de l’Afrique centrale d’ailleurs) du Musée de Tervuren –, il propose un vaste survol dans une compilation de textes : recherches récentes et inédites mais aussi synthèses actualisées de travaux antérieurs, entretiens et interventions artistiques.

En outre, l’ouvrage explore de nouveaux courants de la recherche de provenance sur les collections coloniales et évalue tant les possibilités et limites de celle-ci que ses implications pour notre compréhension de l’histoire coloniale dans sa totalité et les enjeux pour les musées aujourd’hui.

Cette publication collective propose des textes en français ou en anglais.

Les éditeurs

Sarah Van Beurden a obtenu son doctorat en histoire à l’université de Pennsylvania et est *associate professor* d’histoire et d’études afro-américaines et africaines à Ohio State University.

Didier Gondola a été formé en histoire sociale à l’Université Paris-7. Il est actuellement professeur d’histoire africaine et de Africana Studies à Johns Hopkins University à Baltimore.

Agnès Lacaille est historienne de l'art et muséologue (MA) spécialisée dans l'histoire des collections muséales. Elle est chercheuse au sein du service Patrimoines au MRAC.

Terwijl 'herkomstonderzoek' naar Europa's niet-westerse erfgoed een must is geworden in museaal onderzoek (en cultuurbeleid), zijn de collecties van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika in Tervuren (België) nooit in hun geheel kritisch onderzocht in een wetenschappelijk werk.

Hoewel de geschiedenis van de instelling en van sommige van haar wetenschappelijke afdelingen en/of collecties natuurlijk al onderzocht zijn – soms in diepgaande studies – biedt dit boek nieuwe interpretatiekaders in het licht van actuele debatten. Opgebouwd rond twee centrale thema's – het erfgoedhoofdstuk in de historische en hedendaagse Belgisch-Congolese context en het meer specifieke geval van de collecties (overigens niet uitsluitend cultureel of uit Centraal-Afrika) van het Museum van Tervuren – biedt het een breed overzicht in een compilatie van teksten: recent en onuitgegeven onderzoek, maar ook geactualiseerde samenvattingen van eerder werk, interviews en artistieke interventies.

Het boek verkent ook nieuwe trends in herkomstonderzoek van koloniale collecties en evalueert de mogelijkheden en beperkingen van dergelijk onderzoek, evenals de implicaties ervan voor ons begrip van de koloniale geschiedenis in haar geheel en de uitdagingen waarmee musea vandaag worden geconfronteerd.

Deze collectieve publicatie bevat teksten in het Frans of Engels.

De redacteurs

Sarah Van Beurden behaalde haar doctoraat in de geschiedenis aan de University of Pennsylvania en is *associate professor* geschiedenis, Afro-Amerikaanse studies en Afrikanistiek aan de Ohio State University.

Didier Gondola volgde de opleiding sociale geschiedenis aan de Université Paris-7. Hij is professor Afrikaanse Geschiedenis en Africana Studies aan de John Hopkins University in Baltimore.

Agnès Lacaille is kunsthistorica en museologe (MA), gespecialiseerd in de geschiedenis van museale collecties. Ze is onderzoeker in de dienst Erfgoedstudies in het KMMA.

Provenance research for non-Western heritage in Europe is now a must in the field of museum studies and cultural policy studies, yet no scholarly work has scrutinized the collections of the Royal Museum for Central Africa in Tervuren (Belgium) as a whole.

While the institution's history and some of its scientific sections or collections have already been investigated, at times in great depth, this book provides new frameworks for interpretation in the light of current debates. Structured around two lines – the heritage field in historical and contemporary Belgo-Congolese contexts, and the more specific case of the Tervuren museum's collections (which, moreover, are neither solely cultural nor Central African) –, this collection of texts gives a broad overview in the form of recent and previously unpublished research, updated summaries of prior investigations, interviews, and artistic contributions.

The book also explores new trends in provenance research for colonial collections and evaluates both the possibilities and the limitations of such research, its implications for our understanding of colonial history as a whole, and the challenges facing museums today.

The chapters of this edited volume are in English or French.

The editors

Sarah Van Beurden earned her Ph.D. in history from the University of Pennsylvania. She is an associate professor of History and African American and African studies at Ohio State University.

Didier Gondola was trained as a social historian at the Université Paris-7. He is a professor of African History and Africana Studies at Johns Hopkins University in Baltimore.

Agnès Lacaille is an art historian and museologist (MA) specializing in the history of museum collections. She is a researcher with the Heritage Studies service of the RMCA.

Contents / Sommaire/Inhoudstafel

Preface, Bart Ouvry (RMCA's Director)

Préface, Bart Ouvry

Foreword, Jacky Maniacky

Avant-propos, Jacky Maniacky

Introduction in English, Sarah Van Beurden, Didier Gondola & Agnès Lacaille

Introduction in French, Sarah Van Beurden, Didier Gondola & Agnès Lacaille

I. SOURCES AND METHODS / SOURCES ET MÉTHODES

-**Vanhee Hein** : "Collecting Congo before World War I: the spoils of violent conquest"

-**Dibwe Donatien** : « La place des sources orales dans la recherche de provenance des objets culturels »

-**Morren Tom** : "More than just paper... A possible role for the Archives of the Royal Museum for Central Africa in Provenance research and Restitution Policy"

-**Busselen Lies** : « Déterrer le passé. Retracer les traces des ancêtres à Feshi »

-**Bisschop Alisson** : « ExItCongoMuseum : une tentative pionnière de décolonisation à Tervuren. Regards croisés de Boris Wastiau et Toma Muteba Luntumbue »

II. TRAJECTORIES AND INTERSECTIONS ? / TRAJECTOIRES ET INTERSECTIONS

-**Van Bockhaven Vicky** : "Leopard-men objects: on the materiality of colonial oppression"

-**Van Schuylenbergh Patricia** : « Sven Molin et ses collections : récit de biographies entremêlées »

-**Nikis Nicolas et Alexandre Smith Livingstone** : « La constitution de collections céramiques à l'époque coloniale : la mission 1950-1952 de Maurits Bequaert au Kongo-Central »

-**Bouttiaux Anne-Marie** : "Prendre avec violence ou acheter avec bonne conscience. De la collecte ethnographique"

III. PERSPECTIVES AND DIALOGUES / PERSPECTIVES ET DIALOGUES

-**Strother Zoë**: "Negotiating Ephemerality and Permanence in the Politics of Restitution"

-**Pouillard Violette** : « L'empreinte socio-environnementale des collections naturalistes : politiques coloniales de conservation et ponctions animales »

-**Bundjoko Banyata Henry** : « Signes graphiques d'identification des tambours Leele »

- **Didier Gondola, interview de Barly Baruti** : "Racines vivantes"

IV. RETURNS AND RECONNECTIONS / RETOURS ET RECONNEXIONS

-**Mumbembele Placide**: « Le retour du masque Kakuungu en République démocratique du Congo : au-delà du geste »

-**Yip Adilia**: "Restitution of the musical instrument collection through participatory creative action"

-**Van Bockhaven Vicky** : « *Est-ce que les statues parlent encore ?* Hopes and visions from Northeast Congo regarding reconnection with heritage in colonial collections"

-**Mudekereza Patrick** : « Igbi à trois temps : paroles et créations artistiques congolaises sur la restitution des restes humains »

-Tobe Géraldine (par Sarah Van Beurden) : “ Reconnexions ancestrales”

Conclusion in English, Viviane Niangi Batulukisi

Conclusion in French, Viviane Niangi Batulukisi

Postface in English, Anne Wetsi

Postface in English, Anne Wetsi

To order

Royal Museum for Central Africa

By e-mail publications@africamuseum.be / Tel: +32 2 769 5208

Publications Service,

Leuvensesteenweg 13, 3080 Tervuren, Belgium.



STUDIES IN SOCIAL SCIENCES AND HUMANITIES
VOL. 181

(RE)MAKING COLLECTIONS: ORIGINS, TRAJECTORIES, & RECONNECTIONS

LA FABRIQUE DES COLLECTIONS : ORIGINES, TRAJECTOIRES & RECONNEXIONS

Sarah Van Beurden, Didier Gondola et Agnès Lacaille (eds)



Negotiating ephemerality and permanence in the politics of restitution

Z. S. Strother¹

*In memory of Nguedia Gabembo, Zangela Matangua,
Mashini Gitshiola.*

In 1989, three sculptors in Nyoka-Munene independently identified a mask in the collection of the Royal Museum for Central Africa (RMCA) as the work of Gabama a Gingungu, widely acclaimed as the most prominent Central Pende sculptor of the 20th century (fig. 1).



Figure 1. Fumu (The Chief) mask, carved by Gabama a Gingungu.
Central Pende, DRC.

(EO.0.0.32128, RMCA collection; photo J.-M. Vandyck, CC BY 4.0.)

Remembering their maternal uncle (*lemba*), the founder of their atelier, brought smiles to their faces as they recounted stories about his passion for masquerading. I asked each individual if he would like to see the work returned to Nyoka-Munene (Gungu Province, Secteur Lozo, DRC). However, in each

¹ Riggio Professor of African Art, Department of Art History & Archaeology, Columbia University, New York.

case, the sculptor shook his head. They were happy that the mask had been preserved but were dedicated to their own art and liked to believe that they had surpassed Gabama. Two suggested that they would really like to see a museum with THEIR works on the wall next to a label with THEIR names. Even though their local reputations rested on works carved for masked dancers, the white cube gallery lived in their imaginations as a goal... for their own sculptures.

The return of African cultural heritage from European and American collections to African nation states has been debated in political, moral, legal, and psychoanalytic terms.² It is important also to consider the aesthetic and religious dimensions of the issue – how would the return of works of art affect the practices of contemporary tradition-based artists and religious practitioners? Historically, in many Central African societies, an expectation exists that masks, statues, textiles, and buildings all ‘die’ (*kufua*), just as people do.³ These works die for religious, political, and aesthetic reasons. They die sometimes because they have too much power to be tolerated for long periods. They die because prize works can become so emblematic of social and cultural identity that they become vulnerable at times of change or conflict. And sometimes they die, as Nigerian novelist Chinua Achebe has observed, because collections can inhibit the creativity of future generations. This essay probes the complex biographies of works of art among self-identified Pende community members (DRC), the tension between ephemerality and permanence, and how expectations for an object’s life history may be shifting in the wake of the ongoing debate about restitution.⁴

Ephemerality and creativity

Reflections on ephemerality in art history are often sparked by a certain puzzlement about the artist’s choice of materials variously described as ‘organic,’ ‘perishable,’ ‘unstable,’ or ‘fugitive.’ Reflecting a bias since the

2. Mobutu, 1973, columns 18, 22; Okediji 1998; Sarr & Savoy 2018; Diawara 2020; Akpang forthcoming. Sarah Van Beurden kindly made available her copy of President Mobutu’s speech.

3. E.L. Cameron and Z.S. Strother, ‘Narrative,’ for a proposed exhibition at the Museum for African Art, ‘Art that Dies: Iconoclasm, Transformation and Renewal in African Art,’ which asked what role duration plays in the experience of the visual arts (2005-2006).

4. This essay is based on 32 months of study with Pende chiefs, patrons, artists, and historians in (what is now) Kasai and Kwilu provinces (1987-1989) followed by periodic visits, conversations, or emails with Pende patrons and artists since 2006. I thank my mentors for their guidance: *Kubalumona, luthondo*. I also thank the editors, peer reviewers, and Susan E. Gagliardi for their thoughtful engagement with the text. For in-depth studies on masks, see Strother 1998; 2020. On colonial arts, see Strother 1998: 229-263; 2016: 199-241.

In the text, ‘Pende’ refers to self-identified members of a community usually conceived to be founded through descent from a shared maternal ancestor and constituted through migration in the 17th century from central Angola to what is today southwest DRC. The time depth and currency of such an identity is open to debate given the investment of the colonial regime in mapping ethnicity. Nonetheless, whatever its origins, a Pende identity is actively invoked in many postcolonial settings.

Italian Renaissance if not earlier in favor of elite materials such as marble and metalwork, scholars feel a need to justify the decision to fashion works of art with a limited lifespan. And it is a choice. Although some argue in favor of environmental determinism, Fang and Kota-speaking peoples living in the dense forests of Gabon were able to preserve reliquary figures that were carved from hard wood by saturating the wood with palm oil and/or by sheathing them in copper, the patina of which renders the wood toxic to insects.⁵ One of the reasons that the so-called 'Benin bronzes' have played such a leading role in the restitution debate since 2017 is not only the depth of documentation surrounding their theft and auction history but also their exceptional biographies. The Edo royal family safeguarded over a thousand metalworks for 300-400 years and this history can be easily integrated into a Eurocentric museographic narrative about the imperative of preserving physical heritage for future generations.

Beyond the choice of materials, as Allyson Purpura writes, 'the ephemeral amplifies the present by giving it a temporal frame' (Purpura 2009: 14). Ephemerality in modernism refers to the embrace of contemporaneity. Ephemerality in contemporary art is framed as a transgressive rejection of longevity and commodification in the art market. It is a sign of how threatening ephemerality is to the regime of permanence that these positions are riven by contradiction. In his role as art critic, Charles Baudelaire may have embraced 'the ephemeral, the fugitive, the contingent,' but he is adamant that it is the role of the artist to '*distil the eternal from the transitory*' (Baudelaire 1964 [1863]: 12-13; my emphasis). Contemporary artists such as Robert Smithson, Ana Mendieta, and Andy Goldsworthy may accept impermanence in their installations or performances but rely on photographs to ensure the duration of their works.

But how do African societies conceptualize ephemerality (Purpura & Kreamer 2009-2010)? The most piquant discussion of the issue concerns the Igbo of southern Nigeria. Herbert Cole (1969: 41) observed that Igbo arts value transience over permanence. In 1984, author Chinua Achebe explained with unmatched eloquence the importance of prioritizing the impulse to creativity over the resulting work of art:

'the very concept of collections would be antithetical to the Igbo artistic intention. Collections by their very nature will impose rigid, artistic attitudes and conventions on creativity which the Igbo sensibility goes out of its way to avoid[...] When the product is preserved and venerated, the impulse to repeat the process is compromised. Therefore the Igbo choose to eliminate the product and retain the process so that every occasion and every generation will receive its own impulse and kinesis of creation' (Achebe 1989: 63-64).

5. LaGamma 2007: 107. Copper is a potent inorganic pesticide and fungicide. The construction industry will sometimes lay fine mesh screens of copper wire over wood surfaces to protect them from termites, a strategy not unlike the sheathing of Kota and Mahongwe reliquary figures with tightly-fitted copper strips and wire.

In the 1940s, Kaseya Tambwe Makumbi from Kandolo-Mututua (Njila) created a new form of roof finial depicting a relatively naturalistic young mother cradling a child on her left. Likely inspired by Catholic statues of Mary holding the baby Jesus, Kaseya's appropriation took on new meanings rooted in complex local iconography (Strother 2015-2016: 141-143). The mother-and-child form established Kaseya as the most sought after sculptor for Eastern Pende paramount chiefs for over twenty-five years. His works attracted European as well as Pende tourists and enabled Kaseya (like Gabama) to draw students and to work successfully in a dual market. RMCA registered a fine example in 1950 (fig. 4).



Figure 4. A *kishikishi* (rooftop finial) carved by Kaseya Tambwe Makumbi. Registered in 1950. Donated by Father J. Vanhamme. H. 100 cm. (EO.1950.25.1, RMCA collection; photo J.-M. Vandycck © RMCA.)

In the mid-1950s, he was a favorite of *Agent territorial* Charles Souris, who opened a small museum in Kitangua (an administrative as well as Catholic center among Eastern Pende) and he consequently became a protégé of Robert Verly, who promoted his work in the Ateliers sociaux d'Art indigène du Sud-Kasaï and in a small museum opened in Tshikapa for the encouragement of 'native' art (1956-1959). A photo from ca. 1956 shows Kaseya (on the left) working in front of his roadside cabana (fig. 5.).

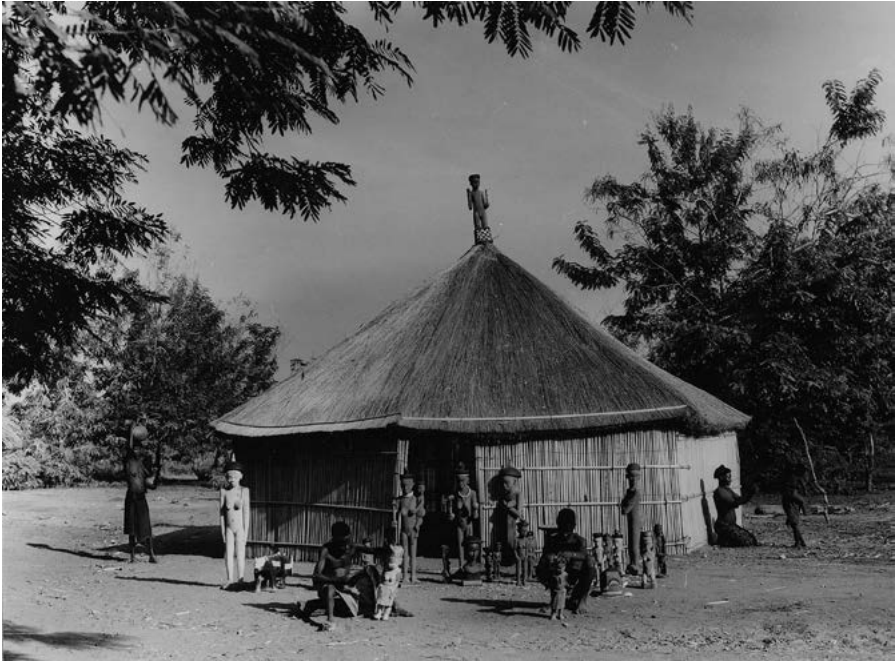


Figure 5. Kaseya Tambwe Makumbi (central left) displays his wares in front of a roadside cabana promoted by the Ateliers sociaux d'Art indigène du Sud-Kasaï organized by Robert Verly.
(EP.0.0.3002, RMCA collection; photo C. Lamote (Inforcongo), s.d., CC BY 4.0.)

In the back are two mother-and-child statues adapted to stand on small plinths. One has an elongated vulva such as one would never see on a mounted statue, presumably carved to enhance the erotic appeal to foreigners. There are a multitude of other sculptures, some reflecting indigenous prototypes and others not. Extraordinarily, Kaseya has mounted on the roof a unique male figure holding a carving adze, which Verly described as a 'sign for the studio.' The right to display anthropomorphic sculpture in any form was and is a prerogative strongly policed by paramount chiefs. One can only conclude that Kaseya was closely identified with the colonial state and therefore untouchable. Notwithstanding, he remained very popular locally and many eyewitnesses recounted vivid memories of his work *in situ*. In 1974, he received a commission for the Institut des Musées nationaux in Kinshasa (Van Beurden 2015: 138, fig. 4.1).

Congolese were not usually invited into colonial museums and few Pende have seen the collections in Kinshasa. Judging from my conversations with sculptors, Kaseya might well have appreciated the idea of his works being preserved... elsewhere. At home, once the sculptures left his hands to be mounted on a chief's house, they were presumed to be power objects, containing a protective human spirit to watch over the community by a *nganga*

(ritual specialist). Charged with spirit, such works are dangerous and, for this reason, most rural Pende have a horror of making anthropomorphic carvings long-lived. When asked why one should not make power objects out of stone, the regionally infamous nganga Kakoko protested, ‘You don’t want to make it eternal! When [Chief] Kombo dies, a new Kombo must make his own. Who would use the old figure? People are afraid to have all of those spirits around. [Who would want them] tied eternally?!’ Another respected practitioner, Mukishi Loange ‘Socrate,’ explained that when the chief’s architectural sculpture is in poor condition, or the chief dies, the spirit (*kivule*) is liberated. Its work is finished and it is free to go.¹¹

Sylvester Ogbechie (2005: 68) warned that even when objects disappear, one must be careful before concluding that the knowledge system that supported them has vanished. When I began research in DRC, 1987-1989, there were plenty of chiefs’ houses but not one displayed any of the architectural sculpture photographed *in situ* the 1950s-1960s. Many said that mounting a statue was too dangerous as it could provoke accusations of sorcery that might spiral out of control. However, with the fall of Mobutu, no one could enforce local hierarchies any longer. A great number of small chiefs purchased their ‘independence’ and insisted on having the ultimate insignia of rank – a statue on the roof (*kishikishi*) (fig. 6). The community was proud enough of their rise in status to support the chief’s decision.



Figure 6. The *kishikishi* (rooftop finial) for the ritual house of Chief Mudinga (Kamusa Albert). Artist: Munganga Sh’a Libako. 1996.
Nyanga, Democratic Republic of the Congo.
(Photo and © Z.S. Strother, 2007.)

11. Interviews with Kakoko and Mukishi Loange, Ndjindji, DRC, 1987. Both men belonged to the Ndeke generation, initiated ca. 1931-1933.

It is interesting to analyze the finial commissioned by Chief Mudinga in 1996 after a hiatus of maybe twenty years in the mounting of kibulu sculpture in the region. The young sculptor Munganga Sh'a Libako carved his statue in the form of a young woman standing with an axe (*kuba*), a recurring motif documented regularly beginning in the early 1900s. The only hint of Kaseya's influence is in the modeling. The sculptor was counseled on a straight-forward and positive iconographical program. Mudinga's candidacy was disputed and, as the chief explained, the image underscores that he was properly invested because the figure carries the distinctive axe with rounded blade wielded during a test when a candidate must behead a ram with a single blow. On the other hand, the female image reminds the chief daily that he should serve as the 'mother of the clan.'¹² As Ogbechie foresaw, a living knowledge system can generate a recognizable iconographical program without a visual record because the ritual or cultural logic remains intact. As to the carving, it is possible that the international market kept alive certain skills as some men continue to produce anthropomorphic sculpture discreetly out of view of most passersby.

Although communities such as Mudinga's shared the chief's pride in his new status, they still took comfort in the rule barring maintenance so that the rooftop sculpture would have a defined lifespan of around a decade. If the chief wished to sell the work once it hit the ground – that was his business – so long as it vanished. Subsequently, having celebrated their ascension in rank, few communities have authorized the replacement of these sculptures once they fell. Although capable of flaring back to life, the *kishikishi* is a prototypical example of objects that 'die' because they have too much power to be tolerated indefinitely.¹³

Ephemerality under the regime of permanence

Under globalization, there has been relentless pressure for the peoples of the world to conform to the hegemonic regime of museological permanence. Even privileged American artists are not immune. The morals clause of the American Visual Artists Rights Act (1990) states that 'the preservation of the cultural property supersedes the individual wishes of the artist' (Hornbeck 2009: 57). Responding to criticism of cultural imperialism, UNESCO passed the 2003 'Convention for the Safeguarding of Intangible Heritage,'

12. Chief Mudinga (Kamusa Albert), pers. comm., Nyanga, DRC, 2007.

13. It is likely that most power objects have a limited life span. In Mali, Bamana *Komo* masks are also power objects. Kassim Kone reports that people can become uneasy when there is a build-up of sacrificial blood on *Komo* masks. 'The owner can decide: it's time for it to die.' Or, if he's ill, he may decide that no one in the family has the expertise to manage it safely. In that case, he may decide to place the headpiece in an abandoned beehive because no one will dare touch such a thing. Eventually, the energy in the object will dissipate and the termites will eat it with impunity and the rain will wash away any traces. Alternatively, the caretaker for the object may go out in a canoe and drop it into the water, apologizing, with a polite fib, 'I'll come back and get you.' He will do this to protect his family. Kassim Kone, pers. comm., 9 March 2021.

including performances of theater, music, rituals, etc. Many feared that the listing process would ‘fossilize’ dynamic cultural practices and in many cases it has. By focusing on the presence or absence of physical objects, the initiative has failed to address the temporal dimension of change although concern about this issue was expressed from the beginning (Nas 2002: 139-140). In one damning critique, Ferdinand de Jong accuses UNESCO policy of not being able to take the contemporaneity of Kankurang Masquerade (Senegal, The Gambia) seriously, instead casting it as ‘a potential pharmakon to heal the wounds of postcolonial modernity. The operation is not forward-looking but focused on the restoration of selected values associated with an imaginary precolonial past’ (2007: 175). De Jong articulates precisely the dangers of restitution initiatives that exchange one colonialist paradigm for another when they presume the desirability of unchanging objects and fail to consult with stake-holders outside the museum apparatus.

Ephemerality itself should not be construed as an unchanging cultural ideal located in ‘an imaginary precolonial past.’ Its power should be to force us into the present. I asked Chika Okeke-Agulu to what degree Achebe’s argument that Igbo eschew private collections out of concern to nourish the ‘kinesis of creation’ might hold true today. He responded by describing multiple constituencies. 1) Igbo country is now full of churches, especially Pentecostal congregations and there are ‘frequent orgies of burning objects’ associated with so-called pagan practice. ‘*This is ongoing*. Of course, everyone has the right to change their religion.’ 2) Nonetheless, there are still people with strong ties to Igbo religious and cultural practices, even if they don’t care about restitution per se. Whenever members of Okeke-Agulu’s home community needs to commission a new masquerade, they contact him and expect him to contribute. What Achebe described was informed by a theology of reincarnation. However, it is important to understand that Igbo associations are also fiercely competitive and this factor drives them to commission new works responding to contemporary tastes that surpass in quality or emotional impact preexisting works. 3) And yes, there is also a new class of middle-class culture whose members view museums as educational institutions. He mused on an Igbo cultural predisposition to savor contradiction: ‘Old things need to be thrown away. But what do you do? They simultaneously value newness but accept that it’s necessary to use the old to teach the new.’¹⁴

I share Okeke-Agulu’s belief that a theology of reincarnation lies behind the predilection to give works of art a defined lifespan. Mukishi Loange said as much when he advised that a power object should be ‘made in wood because man’s life on earth is not eternal. It is not made in metal: how long will the owner live?’¹⁵ Nonetheless, the constituencies that Okeke-Agulu enumerates for the arts today have their parallels in Pende circles: the *églises de reveil*; the communities invested in the *mukanda* or chiefly power; the middle-class

14. Speaker’s emphasis. Chika Okeke-Agulu, pers. comm., 15 March 2021.

15. Mukishi Loange, pers. comm., Ndjindji, DRC, 1987.

active in the Pende Cultural Center in Kinshasa, probably the most important contemporary venue for masquerades. Other stakeholders include artists working in tradition-based arts, who crave recognition under their own names (fig. 7).



Figure 7. Mashini Gitshiola (1949-2017) did not live to see a museum in Nyoka-Munene but he did take pleasure in seeing his own work reproduced in *Inventing Masks*.

(Photo and © M. Goertz, Nyoka-Munene, DRC, 2006.)

A philosophical and aesthetic commitment to ephemerality facilitated a remarkably swift integration of sculpture into a cash economy in the Pende region.¹⁶ The fact that this serendipitous relationship developed during an occupation that was often brutal, especially in the 1910s-1930s, does not license dismissal of the decisions made by Pende artists and patrons during that period, nor disregard for the wishes of their descendants. That said, a cultural appreciation of ephemerality must never be used to justify those ‘very clear instances of acts of expropriation that injured the cultural memories of

16. Sculpted chairs comprise the one genre of 20th century art that raises questions for me in terms of coercion. They were commissioned by chiefs working closely with the colonial state in the 1920s-1930s. At least a couple of these chiefs were pressured into ceding them to administrators and others responded by keeping reserves on hand to use as gifts to curry favor with the state (Strother 2016: 207-219).

(RE)MAKING COLLECTIONS: ORIGINS, TRAJECTORIES, & RECONNECTIONS

LA FABRIQUE DES COLLECTIONS : ORIGINES, TRAJECTOIRES & RECONNEXIONS

Sarah Van Beurden, Didier Gondola et Agnès Lacaille (eds)



Sven Molin et ses collections : récit de biographies entremêlées

Patricia Van Schuylenbergh¹

De nouvelles perspectives de recherches visent à interroger l'origine et le parcours des collections pluridisciplinaires rassemblées au sein des musées occidentaux pour mieux comprendre les narratifs coloniaux qui leur sont associés et, par conséquent, les déconstruire (Daugeron & Le Goff 2014 ; Kohler 2006 ; 2007 ; Bondaz *et al.* 2016 ; Juhé-Beaulaton & Leblan 2018 ; Das & Lowe 2018 ; Kirchberger & Bennett 2020 ; Zerbini 2021). En effet, l'objet ou le spécimen revisité par le biais d'une documentation pertinente à leur sujet (archives, bases de données, photographies, illustrations) retracent les modalités des pratiques institutionnelles en matière de collecte ; ils racontent aussi des histoires singulières qui sont autant de « biographies » entremêlées d'univers géographiquement et mentalement dissociés. Retracer l'histoire croisée des collections et des agents collecteurs permet de connecter ou de confronter ce qui se joue entre les terrains des prélèvements et les pratiques muséographiques, entre les savoirs locaux, considérés surtout comme « empiriques » et les connaissances scientifiques que revendique la « modernité ». Le processus violent d'extraction des objets culturels et des spécimens naturels et leur accumulation immodérée constituent l'un des traits essentiels de l'histoire du colonialisme tel qu'il se reflète souvent dans l'espace muséal.

Les archives historiques du Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) confirment cette ambition. Depuis sa création en 1898, ce dernier veut réunir des collections variées qui illustrent tous les domaines d'un savoir colonial en construction et représentent toutes les régions sur lesquelles s'étend la mainmise du pouvoir colonial (Van Schuylenbergh 2021a). En effet, un an après l'Exposition internationale de Bruxelles-Tervuren (1897) qui montre les premières collections rapportées par une poignée de militaires et d'agents de l'État indépendant du Congo, le Musée du Congo lance des appels pour stimuler les collectes d'objets et de spécimens zoologiques, botaniques, géologiques, accompagnés, autant que faire se peut, de tous types de renseignements (écrits, dessins, photographies) qui permettent de témoigner de la « valeur scientifique » de ces actes. Pour les colonisateurs, contribuer à l'enrichissement des connaissances nourrit la fierté de participer à la formation de collections uniques, à la gloire de la nation et au détriment de grands musées concurrents étrangers. Chez certains d'entre eux, cette activité leur offre un prétexte bienvenu pour réunir, en sus des envois autorisés destinés au musée,

1. Section Histoire et Politique, MRAC.

quelques collections personnelles, une pratique pourtant interdite par les règlements d'ordre intérieur de l'État. De même, la demande du musée en spécimens zoologiques stimule la chasse « sportive » sur des cibles vivantes transformées en trophées, en plus de l'abattage du gibier pour nourrir le personnel des postes de l'État ou de l'utilisation des armes à feu pour impressionner et réprimer les populations locales (Van Schuylenbergh 2020). Chasser, préparer sur place et envoyer des dépouilles animales à Tervuren visent à combler des données zoologiques fragmentaires qui ne permettent pas d'études systématiques et comparatives pour développer une zoologie coloniale digne de ce nom. Les grands mammifères et les oiseaux manquent surtout à l'appel. Dès 1910, un réseau de collecteurs du musée se consolide, soutenu par la nouvelle direction générale de l'Agriculture du ministère des Colonies et par le gouvernement général au Congo (Van Schuylenbergh 2018 ; 2021b)². L'éléphant, dont le musée ne possède pas encore de spécimen adulte d'aucune espèce, est l'un des premiers mammifères vivement souhaités : une peau complète, et sinon, les oreilles, les défenses et le crâne, avec si possible la photographie de l'animal entier³. C'est dans ce contexte qu'intervient Sven Molin (1879- ?), un ancien sous-officier de l'armée suédoise, originaire de Nosaby, localité près de Christiana, et qui s'est engagé comme agent de l'État indépendant du Congo en 1905. Grand amateur de chasse, son nom est surtout associé à l'inscription, dès 1914, au musée de crânes, de défenses et de spécimens à morphologie « anormale » d'une espèce alors sous-représentée en Europe et depuis 2020, en danger critique d'extinction⁴ : l'éléphant de forêt (*Loxodonta cyclotis*). Il réunit également une quantité non négligeable d'objets utilitaires, de guerre, de prestige, achetés ou confisqués auprès des populations qu'il contrôle ainsi que plusieurs séries de photographies prises lors de ses différents termes au Congo. Une immersion dans la carrière coloniale de Molin, associée aux informations archivistiques qu'il a été possible de rassembler⁵, permet d'éclairer les étapes clés du processus d'extraction depuis le terrain jusqu'à Tervuren, et de proposer un cas de figure qui illustre les rapports entretenus entre cet agent collecteur, les autorités coloniales et les scientifiques belges du musée (Van Schuylenbergh 2017 ; 2020). Cette contribution retrace donc, en un récit suivi, la biographie du collecteur et la biographie de ses collections, en reconstituant la chronologie des pratiques de collecte, leurs causalités et leurs conséquences.

2. La demande aux agents de l'État de réaliser des collectes pour le compte du musée est publiée par un arrêté du gouvernement général à Léopoldville auprès des fonctionnaires et agents de la colonie (gouvernement local, DG Industrie et Commerce, n° 211380, Boma, 09/12/1911).

3. MRAC, DA. 81, « Schouteden au directeur, Tervuren », 14 mars 1912 (ou 1911 ?). La seule dépouille d'éléphant du musée est celle d'une jeune femelle, exposée dans les salles publiques et non utilisée, dès lors, pour la recherche scientifique.

4. L'espèce est reprise dans la liste rouge de l'Union internationale pour la Conservation de la Nature (<https://www.iucnredlist.org/fr/species/181007989/204404464>).

5. Voir la bibliographie.

Premières impulsions

En mars 1913, le musée reçoit de la part de l'administration du Congo une petite collection de couteaux, d'arcs et de flèches formée en 1912 par Sven Molin qui effectue alors son 3^e terme en tant que chef de poste à Inongo puis à Bongo (district du Lac Léopold II). Celui-ci répond probablement à l'appel du gouvernement général à enrichir le musée de pièces inédites. Quelques mois plus tard, deux rencontres motivent Molin à collecter plus activement et de manière volontaire. La première est celle avec le lieutenant de la Force publique Guillaume Franssen, qui s'est porté volontaire pour rechercher et ramener en Belgique la dépouille d'un éléphant d'une espèce « aquatique » encore inconnue qui aurait été observée, mais sans certitude, dans la région marécageuse du lac Léopold II (Schouteden 1914). Franssen et Molin sont photographiés⁶ ensemble derrière la dépouille d'un premier éléphant abattu le 25 juillet 1913 à M'Paa (Bongo) par une équipe de chasseurs, composée du caporal Makao et des soldats Bolangila et Bombo, preuve que Molin a participé d'une manière ou d'une autre à cette chasse ou qu'il aurait aidé Franssen à préparer la dépouille à destination du musée, où l'espèce sera déterminée comme *Elephas africanus Fransseni* (actuellement *Loxodonta cyclotis* SCHOUT 1942) (Van Schuylenbergh 2018). En juillet 1913, la rencontre de Molin avec Joseph Maes, chef de la section ethnographique, en mission scientifique pour le musée dans l'entre-Lukenie-Kasaï-Sankuru et Philippe Tits, son accompagnateur pour les collections de sciences naturelles, est plus déterminante encore. Arrivés à Inongo pour acquérir du matériel de préparation des spécimens zoologiques et réparer leurs appareils photographiques, Maes et Tits apprennent la récente « découverte » par Franssen de l'éléphant nain (lire : éléphant de forêt) et se rendent dans la région de Bongo dans l'espoir de réitérer cet exploit. Ils s'y adjoignent les services de Molin, durant une vingtaine de jours, tout en profitant pour y faire de nombreuses observations et récolter des objets auprès des populations baboma. Grâce à l'initiative de Molin, Maes leur achète le crâne d'un éléphant (*Loxodonta africana*) à une seule défense et celui d'un éléphant nain, tandis qu'un autre est tué par la mission (fig. 1). En remerciement, Maes sollicite auprès du ministre des Colonies une récompense en faveur de Molin pour « des nombreux services qu'il a rendus et du dévouement qu'il a prodigué sans réserve à la mission ethnographique⁷ » ; l'éléphant à une défense est inscrit au musée en janvier 1914 en tant que don de Molin.

6. Cette photographie porte le n° AP.o.o.21387 dans les collections du MRAC.

7. MRAC, HA.02.0040, Dossier 59, Mission Maes : J. Maes, « Rapport sur les travaux de la mission ethnographique du 20 juillet au 30 septembre [1913] », p. 7.



Figure 1. Molin, Tits et Maes (de gauche à droite), après la chasse à l'éléphant au village M'Paa (Bongo, 1913).

(AP.0.0.14173, collection MRAC ; photo J. Maes, 1913, CC BY 4.0.)

Missions pour le musée

Après un 4^e terme passé dans le territoire d'Ekwayolo où, en tant qu'administrateur territorial, il a rencontré des résistances de la part des populations, Molin retourne mi-1920 en Belgique où il attend l'arrêté ministériel qui l'autorisera à poursuivre sa carrière au Congo. Il promet à Edmond Leplae, directeur de l'Agriculture, et à Maes, d'y recueillir des objets, des spécimens zoologiques et prendre des photographies. Désigné pour le poste de Moma (district de l'Équateur), ses fonctions (administration des populations réfractaires à l'autorité de l'État, perception des impôts, enregistrement de renseignements politiques et économiques sur la région⁸) l'empêchent pourtant de travailler pour le musée. À la fin de son terme en 1923, Molin sollicite auprès du gouverneur général l'autorisation de passer ses congés au Congo afin de rassembler des « trouvailles »⁹ pour Tervuren et surtout de réaliser des photographies. Cette demande, considérée comme « anormale » parce qu'elle soulève un « cas spécial non prévu par le statut des fonctionnaires et

8. AE, Dossier Molin (12927), « État des notes semestrielles par le commissaire de district, Boende », 12 mars 1923.

9. AE, Dossier Molin, « Molin au gouverneur de province de l'Équateur, Boyongo (Moma) », 29 juillet 1923.



Figure 3. Bouclier en vannerie basakakombe reçu le 22 août 1927.
(EO.0.0.29506, collection MRAC ; photo J. Van de Vyver, CC BY 4.0.)

À la fin de son sixième terme, Molin sollicite un deuxième congé de trois mois pour effectuer de nouvelles collectes pour le musée entre janvier et avril 1928, date à laquelle il envoie à Tervuren deux grandes caisses contenant cinq crânes d'éléphants (*Loxodonta cyclotis*), quatre de buffles, un de léopard ainsi que des dépouilles et des crânes de colobes et plusieurs objets acquis auprès des Boyela à Moma (hache de femme, chaise de femme de notable, chasse-mouches fétiche du chef Akili, anneaux de cuivre, fers de lance, instruments de musique) et des Nkole (M'Bolo ?) au sud-est du territoire (arcs, flèches, anneaux pour cheville, bracelets, couteaux)²² et qui ont été acquis pour des sommes, en général, inférieures (parfois d'une moitié), sauf exception, à leurs valeurs locales. Ces envois, inscrits au musée en août et septembre 1928, sont complétés par celui, fin novembre, d'une autre série de clichés photographiques.

Cette période voit Molin souffrant. Il demande alors son affectation au service de l'Agriculture où il souhaite mettre ses « dispositions pour la chasse et l'élevage » au profit de la station de domestication des éléphants dans l'Uele ou dans un « parc de réserve »²³, dont il a entendu parler. L'Administration émet un refus catégorique vu son âge avancé (49 ans) et son manque de formation

22. MRAC, AA.1.A.1928.11, « Inventaire Molin pour le musée ».

23. Par « parc de réserve », Molin entend le « parc national Albert », récemment créé au Nord-Kivu et dont il ne connaît visiblement pas le nom officiel.



Figure 4. Crânes d'éléphants appelés localement *bonenge* (*Loxodonta cyclotis*).
(AP.0.0.35868, collection MRAC ; photo S. Molin, s.d. [1928].)



Figure 5. Insigne et bijoux d'Itiko, chef djonga, décédé avant l'arrivée
des Européens au territoire de Moma (Équateur).
(AP.0.0.22680, collection MRAC ; photo S. Molin, 1923.)

Le parcours de Molin et de ses collections hétéroclites présente une étude de cas, dont le but est de rendre plus visible le processus selon lequel le territoire colonisé est considéré comme une série de sites extractibles qui sont prospectés, dépouillés et représentés dans un but de translocation, d'accumulation et de production scientifique, au détriment des usages de cultures singulières et de spécimens rares et en voie de disparition. Plus précisément, il montre la prévalence des rencontres fortuites et des relations nouées sur la durée entre Molin et les scientifiques du musée pour favoriser ou, au contraire, entraver la constitution de collections transdisciplinaires. Cependant, ce parcours dénote aussi des zones d'ombre : le zèle de Molin à réunir ces dernières, la rigueur et le précis de ses données pour la science répondent tout autant à la pratique d'activités qui le motive personnellement (chasse) et lui donnent des arguments pour vivre une vie sans trop de contraintes au Congo, mais non dénuée de pouvoir sur ses habitants humains et autres qu'humains.

Bibliographie

- Bondaz, J., Dias, N. & Jarrassé, D. 2016. « Collectionner par-delà nature et culture ». *Gradhiva* 23.
- Bulletin officiel du Congo belge*. 1910. « Décret sur la chasse et la pêche du 26 avril 1910 », pp. 638-652
- Das, S. & Lowe, M. 2018. « Nature read in black and white: decolonial approaches to interpreting natural history collections ». *Journal of Natural Science Collections* 6 : 4-14.
- Daugeron, B. & Le Goff, A. 2014. *Penser, classer, administrer. Pour une histoire croisée des collections scientifiques*. Paris : Muséum national d'Histoire naturelle (coll. « Publication Archives du Muséum »).
- Edward, E. 2002. « La photographie ou la construction de l'image de l'Autre ». In N. Bancel, P. Blanchard, G. Boëtsch, E. Deroo & S. Lemaire, *Zoos humains. De la vénus hottentote aux reality shows*. Paris : La Découverte, pp. 323-330.
- Hartmann, W. et al. 1998. *The Colonising Camera. Photographs in the making of Namibian History*. Cape Town : University of Cape Town Press
- Kirchberger, U. & Bennett, B.M. (éd.). 2020. *Environments of Empire. Networks and Agents of Ecological Change*. Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- Kohler, R.E. 2006. *All Creatures. Naturalists, Collectors, and Biodiversity, 1850-1950*. Princeton : Princeton University Press.
- Kohler, R.E. 2007. « Finders, keepers: collecting sciences and collecting practices ». *History of Science* 45 : 428-454.
- Juhé-Beaulaton, D. & Leblan, V. (éd.). 2018. *Le Spécimen et le Collecteur : savoirs naturalistes, pouvoirs et altérités (XVIII^e-XX^e siècles)*. Paris : Muséum national d'Histoire naturelle (coll. « Publication Archives du Muséum », n° 27).
- Landau, P. & Kaspin, D. (éd.). 2002. *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Berkeley-Los Angeles : University of California Press.
- Mirzoeff, N. 1998. « Photography at the heart of darkness ». In T. Barringer & T. Flynn, *Colonialism and the Object. Empire, Material Culture and the Museum*. Londres/New York : Routledge, pp. 167-187.