

Waarom een postzegelalbum van toenmalig Belgisch Congo, bladzijde na bladzijde, postzegel na postzegel, trouw aan afmetingen, afbeeldingen en kleuren, naschilderen? Ondanks de initiële verwarring bij het project van Tuur en Flup Marinus, wordt het in confrontatie met de materialiteit al gauw duidelijk dat hier iets interessants aan de hand is. We zien perfect nageschilderde bladzijden; series van exotische postzegels in zachte tinten, beschermd door een transparante vernisstrook, en omkaderd door een indringend zwarte achtergrond. Wanneer we blijven kijken, wordt deze schilderkunstige toe-eigening het vergrootglas én de spiegel die de koloniale retoriek ontmaskert.

De postzegelverzameling is een familiestuk van de kunstenaars. De postzegels zijn losgeweekt van brieven verstuurd vanuit toenmalig Belgisch Congo. De schrijver was ongetwijfeld een familielid die als missionaris, koloniaal ambtenaar, of ondernemer in de Belgische kolonie gestationeerd was. De postzegels spreken van afstand als tijd; ze verbeelden een wachten dat sporadisch onderbroken werd door een brief waarin de wilde verbeelding even tot rust kwam. En dat de verbeelding wild was, lijdt geen twijfel; niet alleen gevoed door afwezigheid en gemis, maar ook aangevuurd door een koloniaal exotisme dat zowel fascinatie als angst produceert. De brieven spreken van een plek die zowel van ons is, als ons absoluut vreemd; zowel een paradijs waarnaar we verlangen, als een oord van verderf en geweld dat we vrezen. De postzegels bevestigen dit koloniale narratief, maar maken het ook beheersbaar. Door het kleine formaat, de zachte kleuren, en de semi-realistische tekenstijl, legitimeren exotische planten, dieren en inboorlingen de gevoelens van fascinatie en verrukking, en bezweren ze vervreemding en angst.

Op een meer algemeen niveau spreken deze postzegels van de gelijktijdige ongelijktijdigheden van België en haar koloniaal gebied; twee werelden die structureel verbonden zijn, maar er verschillende ritmes op nahouden. De koloniale retoriek bood verschillende narratieve oplossingen om deze gelijktijdige ongelijktijdigheden te verklaren en rechtvaardigen; ze wierpen echter allen een blinde vlek op de realiteit van kolonialisme als een politiek systeem van structurele uitbuiting, onderdrukking en geweld dat deze gelijktijdige ongelijktijdigheden produceert. In de koloniale familie-correspondenties bijvoorbeeld bots

je steevast op de retoriek van de “beschavingsmissie”; al dan niet gestoffeerd met geruststellingen, goede intenties, teleurstellingen, en andere kleimenselijke anekdotiek. De koloniale postzegels gebruiken eerder de retoriek van exotisme; de ander en het andere worden gestileerd en dus gereduceerd tot een object van verlangen, een bron van verwondering en zintuigelijk plezier. Het koloniale territorium is een grote achtertuin der verrukkingen; de postzegels functioneren hierbij als de overzichtelijke legende.

De postzegels van toenmalig Belgisch Congo liggen retorisch niet zo ver van André Couvin’s *Bwana Kitoko* (1955), een propaganda-film over de eerste reis van de jonge koning Boudewijn naar de Belgische kolonie. Dezelfde exotische catalogus wordt opgevoerd; van planten over dieren tot primitieve stammen en kunsten. Eenzelfde schijnbaar onschuldig exotisme, verpakt als de verwondering en verrukking van de ontdekkingsreiziger, verbergt ook hier slechts oppervlakkig een beheersingsproject dat doelt op controle, onderdrukking en uitbuiting. Categoriseren en catalogeren is een essentieel onderdeel van elk koloniaal machtsstreven; de postzegels van toenmalig Belgisch Congo presenteren de gesuikerde versie van dit gewelddadige project.

Luc Tuymans heeft in zijn *Mwana Kitoko* (2000) een belangrijke voetnoot gemaakt bij Couvin’s film. Door beelden uit de documentaire te isoleren, deze subtiel te perverteren, en de titel historisch-kritisch te corrigeren, belicht hij niet alleen de blinde vlekken van Couvin’s retorische operaties, maar ontmaskert hij ook onze lustvolle en dus collaborerende ontvankelijkheid voor deze beelden. Wat Tuymans deed met Couvin’s propagandabeelden is vergelijkbaar met wat de broers Marinus doen met het koloniale postzegelalbum. In tegenstelling tot Tuymans blijven de broers Marinus heel trouw aan het origineel, zowel in beeld als titel. Met de titel *Belgisch Congo Belge* kan je niet dichter bij de retorische impact van het origineel blijven, en toch realiseert deze titel een vervreemding in de kijker. Misschien is het de recente historische kritiek van het koloniale verleden (en heden) die deze titel perverteert en deconstrueert. De broers Marinus zetten in op een ‘geëmancipeerde’ kijker die een schijnbaar beschrijvende titel niet langer als transparant kan ervaren. Vanuit het perspectief van de historisch-kritische kijker benoemt het woord niet langer het ding, en wanneer het dan toch deze pretentie heeft, veroorzaakt het een beweging van kritische vervreemding.

Waar Tuymans zelf de historische kritiek aanbracht, is het in dit geval de recente historische kritiek die de betekenis van deze letterlijke titel perverteert tot een vraag waarin we als kijker betrokken zijn.

De trouwe en dus bijna minia-turistische representatie van het album produceert in de kijker dan weer een gevoel van absurditeit bij zo een tijdrovende taak. In de beleving van de kijker wordt dit gevoel overgedragen van het miniaturistische schilderproces naar wat er geschilderd is, de koloniale postzegels. Plots toont zich aan ons de absurditeit van zowel verzameling als postzegels. Enerzijds toont het geduldige miniaturisme de neurotische beheersdrang die ons aanzet tot verzamelen. Om de werkelijkheid te beheersen en controleren, moeten we haar onophoudelijk categoriseren en catalogeren. Geen onderdeel mag ontsnappen aan de boekhouding van onze lusteconomie. Anderzijds onmaskert de olieverf onze drang naar exotisme, of onze nostalgie, niet naar vroeger, maar naar de ander en het andere dat hapklaar naar het beeld van onze verlangens wordt ontworpen. Exotisme en beheersdrang zijn twee kanten van de koloniale machtspolitiek; in het getrouw naschilderen van dit koloniale postzegelalbum wordt de psychologie van verzamelaar, en zijn lustvolle ontvankelijkheid voor exotisme verbonden met de koloniale beheersdrang. Door als uitgangspunt een familie-album te nemen, gaan de broers Marinus nog een stap verder in het aanbinden van deze relatie. Wij zijn allen geïmpliceerd in de exotische reto-riek en beheersdrang die de koloniale uitbuiting kenmerkt.

Ondanks Sol Worth’s stelling dat “pictures can’t say ain’t”, is dit nu precies wat *Belgisch Congo Belge* doet: het zegt wat het niet is. Het nauwgezet nageschilderde koloniale postzegelalbum zegt wat het koloniale postzegelalbum niet is; de retoriek van de koloniale postzegelverzameling is de negatie van structurele relaties van uitbuiting en onderdrukking. De enorme kracht van *Belgisch Congo Belge* is dat de mediale hertaling ons toont wat het origineel negeert, en hoe verleidelijk en veralgemeend deze negatie is.

Essay door

Bambi Cueppens

De 19de-eeuwse Europese over-zeese kolonisatie van Afrika en Azië is onlosmakelijk verbonden met het aanleggen van verzamelingen.

Susan Stewart maakt een onderscheid tussen een souvenir als een ‘sample’ (monster, staaltje) en een verzameling als een ‘example’ (voorbeeld).¹ Beide verhouden zich op een heel andere manier tot het verleden: een souvenir verleent authentici-teit aan het verleden (“ik ben daar echt geweest”), het verleden verleent authenticiteit aan de verzameling (“deze werken zijn echt”).

Een verzameling is een collectie van objecten en herinneringen.² Men-sen structureren hun herinneringen als een verhaal en ook collecties kunnen gelezen worden als verhalen.³ Het wezenlijke van een verzameling bestaat niet uit het aan-tal bijeengebrachte elementen of de manier waarop deze fysiek georganiseerd worden. Om een verzameling te hebben hoeft men niet een minimaal aantal objecten te hebben. De verzameling kan beginnen als een opeenstapeling van souvenirs, maar wordt slechts een verzameling op het moment dat ze georganiseerd wordt volgens een principe. De motivatie die daaraan voorafgaat vormt de rode draad van het narratief van de collectie. Een verzamelaar accumuleert dus niet zomaar, hij ordent zijn objecten, zodat zijn verzameling een hermetisch gesloten wereld vormt: een representatieve verzameling bevat zowel het mi-nimum als het volledige aantal elementen voor een autonome wereld.⁴

Voor Susan Stewart fungeert het museum als de centrale metafoor van de verzame-ling.⁵ Voormalige koloniale musea zoals het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika groeiden voort uit Renaissance kunst- en rariteiten-kabinetten die grotendeels voorwerpen van buiten Europa bevatten. Zoals deze kabinetten werden koloniale musea in eer-ste instantie gecreëerd door een elite, zij het dat ze het grote publiek moesten aanspreken.

Nogal wat Belgen die een kolo-niale carrière uitbouwden in Congo brachten na af-loop souvenirs mee, terwijl andere heuse verzamelingen aanlegden. Maar terwijl een ver-blijf in de kolonie een voorwaarde was voor het meebrengen van souvenirs, konden zelfs mensen die er nooit een voet hadden gezet, een koloniale verzameling aanleggen. Vanaf de eerste helft van de 20ste eeuw werden overzeese kolonies ook als het ware gedomesti-ceerd door verzamelingen die specifiek gericht waren op het grote publiek⁶, inclusief en soms zelfs exclusief voor kinderen. Prentenalbums over koloniale

onderwerpen die in de jaren ’40 en ’50 door voedselproducenten als Anco, Jacques, La vache qui rit en Liebig werden gemaakt, transformeerden de kolonie tot een consumptiegoed dat beschikbaar was voor iedereen:

De ontdekking van het geïllus-treerde verzamelprentje, verborgen in de verpakking van de producten, was in zekere zin een nabootsing van de ontdekkingen die wer-den gedaan door de vaak afgebeelde ‘pioniers’ van de koloniale veroveringen. Plaatjes van de Congolese bevolking, van de Congolese flora en fauna of van pas ontdekte tropische ziektes die waren overwonnen door het Belgische koloniale be-stuur, maakten van elke consument van chocolade van Jacques of Liebigs vleesextract een koloniale avonturier in Afrika⁷.

Onder alle koloniale verzamelingen voor het grote publiek nemen postzegels een aparte plaats in. De creatie van postzegels vanaf de eerste helft van de 19de eeuw was sterk verweven met de opgang van de natiestaat en de opgang van technologische evolu-ties die enerzijds de uitbouw van een spoorwegnet mogelijk maakten (in eerste instantie binnen Europa) en anderzijds de ontwikkeling van wapens waarmee overzeese volkeren konden worden overwonnen (en hun natuurrijkdommen via spoorwegnetten vanuit het bin-nenland naar de kust konden worden gebruikt, voor verder vervoer naar Europa via sche-pen). De latere opkomst van de commerciële luchtvaart speelde een belangrijke rol in zowel de relaties tussen metro-polen en hun overzeese kolonies als in de ontwikkeling van de filatelie: de opening van de eerste regelmatige luchtvaartverbinding tussen België en Con-go in 1935 maakte het mogelijk om vaker brieven uit te wisselen en om de duur van het traject aanzienlijk te verkorten.⁸

Meer dan welk gebruiksvoorwerp ook is de postzegel verbonden met het begrip col-lectie door het grote publiek.⁹ Anders dan de plaatjes die bij consumptiegoederen werden gestopt om kinderen aan te sporen ze te ver-zamelen, zijn postzegels wettelijke betalingsmiddelen die in eerste instantie werden ge-bruikt door volwassenen voor een specifiek doel dat niets te maken hadden met verzame-len. Binnen een kapi-talistische markteconomie konden deze betalingsmiddelen echter uit-groeien tot consumptiegoederen wier waarde niet in verhouding staat tot hun functionaliteit.

Net zoals koloniale plaatjes bij consumptiegoederen toonden postzegels een wereld in miniatuur.¹⁰ Samen met de foto’s van Congopresse/ Inforcongo groeiden ze uit tot de

meest bekende en toegankelijke instrumenten van officiële koloniale propaganda. Als souvenir waren ze in eerste instantie slechts toegankelijk tot diegenen die briefwis-seling ontvingen vanuit de kolonie en uit de mandaatgebieden. Koloniale postzegels verte-genwoordigden zo bij uitstek het snijvlak tussen de huishoudelijke en de koloniale sfeer: via de brievenbus werden de kolonie en de mandaatgebieden als het ware binnenshuis ge-bracht. Als verzamelingsobjecten waren ze voorhanden voor alle Belgen. Maar net zoals de broers Martinus begonnen velen ze als kinderen te verzamelen omwille van een fascinatie die terugging op familiale contacten.

Terwijl koloniale prentjes die bij consumptiegoederen werden gevoegd de consument transformeerden tot een koloniale avonturier, waren koloniale postzegels zelf geboren reizigers.¹¹ Ze waren vergelijkbaar met personen die een carrière uitbouwden in Congo: ze werden in België gemaakt, op initiatief het Ministerie van Koloniën in Brussel¹² en van België vervoerd naar Belgisch Afrika om van-daaruit opnieuw hun eindbestemming in België te bereiken.

In de Belgische koloniale context, werd fysieke afstand gekoppeld aan ‘bescha-vingsafstand’. Belgen zouden ‘beschaafd’ zijn omdat ze door hun lange reis om Congo te bereiken “een onwrikbaar bewijs van verstand aan den dag [hadden] gelegd”, terwijl Afrikanen die slechts de grens hadden overgeschreden om naar Congo te reizen, geen blijk hadden gegeven van “bijzonder oordeelskracht”.¹³ En Congolezen (en Rwandezen-Urundezen) hadden niet het recht om naar België te reizen om zo te bewijzen dat ze verstandig, lees ‘beschaafd’ waren.

Volgens het heersende koloniale discours waren Congo en Rwanda-Urundi dus niet alleen geografisch, maar ook historisch ver verwijderd van het ‘beschaafde’ België. Dat weer-spiegelde zich in de afbeeldingen van koloniale postzegels die niet zozeer koloniale realiteiten dan wel de Belgische koloniale blik op Congo en Rwanda-Urundi toonden: de vermeende natuurlijke en culturele rijkdommen en de verwezenlijkingen van de Belgische ‘beschaving’ in Centraal-Afrika.

Zo’n 60 jaar na de dekolonisatie worden we, bij het kijken naar koloniale verzamelingen vooral getroffen door wat ontbreekt in die verzamelingen: de feitelijke leefwereld van koloniale subjecten en hun relaties met Belgische (en andere westerse) burgers en de structurele ongelijkheden tussen beide categorieën die de verzamelwoede mogelijk maakte.

In verschillende van zijn beste verhalen heeft Jorge Luis Borges de absurditeit aangetoond van pogingen om een imaginaire wereld te creëren die volledig samenvalt met de werkelijkheid of zelfs met een andere imaginaire wereld, zoals de Don Quichote van Miguel de Cervantes. Het kunstwerk van Flup en Tuur Martinus schrijft zich in in dezelfde optiek: het engelengeduld waarmee ze hun monnikenwerk tot stand hebben gebracht herinnert ons eraan hoe absurd het was om via collecties te proberen de koloniale wereld compleet te verzamelen en bij uitbreiding ook om via het koloniale bestuur een gebied zo groot als West-Europa te controleren en politiek te domineren.

	NOTEN
1	Stewart, Susan. 1993. <i>On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir</i> , the Collection. Durham, N.C.: Duke University Press, p. 151.
2	Arnaut K. 2001. Belgian Memories, African Objects: Colonial Re-Collection at the Musée African de Namur. Ateliers, Themanummer <i>Temporalité et Muséographie</i> 23, p. 29-49.
3	Bal M. 1994. Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting. In: J. Elsner & R. Cardinal (red.) <i>The Cultures of Collecting</i> . Cambridge, Mass: Harvard University Press, pp. 97-115.
4	Stewart, Susan. 1993. <i>On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir</i> , the Collection. Durham, N.C.: Duke University Press, p. 152.
5	Stewart, Susan. 1993. <i>On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir</i> , the Collection. Durham, N.C.: Duke University Press, p. 161
6	McClintock, Anne. 1995. <i>Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest</i> , New York: Routledge.
7	Morris, Wendy. 2009. De kolonie als consumptie-goed. In: <i>Congo in België: koloniale cultuur in de metropool</i> , V. Viaene, D. Van Reybrouck & B. Ceuppens (red.), Louvain : Universitaire Pers Leuven, p. 184.
8	Schouberechts V. 2016. De filatelie in de 21ste eeuw: hoe ziet een hedendaagse verzameling eruit? In: <i>Complètement timbré : histoires et philatélie en Belgique</i> Filateliefde, Mathilde Leduc-Grimaldi (ed.), Tervuren : KMMA/MRAC, pp. 46-47.
9	Leduc-Grimaldi M. & V. Schouberechts. 2016. Inleiding. In: M. Leduc-Grimaldi (ed.) <i>Filateliefde: de geschiedenis van België via de postzegel</i> . Tervuren: KMMA, p. 17.
10	Stewart, Susan. 1993. <i>On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection</i> . Durham, N.C. : Duke University Press.
11	Lavens A. 2016. Voorwoord. In: M. Leduc-Grimaldi (ed.) <i>Filateliefde: de geschiedenis van België via de postzegel</i> . Tervuren: KMMA, p. 9
12	Leduc-Grimaldi M. & V. Schouberechts. 2016. Inleiding. In: M. Leduc-Grimaldi (ed.) <i>Filateliefde: de geschiedenis van België via de postzegel</i> . Tervuren: KMMA, p. 70
13	Verstraete M. & G. Desolre. 1945. <i>Het Kongolees burgerlijk recht. Eerste deel: de perso-nen en internationaal Privaat Recht</i> . Brussel: Huis Ferdinand Larcier, N.V., p. 26

	REFERENTIES
—	Borges, Jorge Luis. 1998. <i>Collected Fictions</i> . Vertaald door Andrew Hurley. New York: Penguin Books.
—	Ceuppens B. 2003. Verzamelen: de passie van bezit of bezeten van een passie? De verzameling Afrikanistische en Afrikaanse schilderijen van Jo Van Severen. In: <i>Pour le plaisir de vos yeux: Afrika in Beelden</i> . Dendermonde: CC Belgica, p. 24-39.

FR	Essai par	Petra Van Brabandt	timbres coloniaux font plutôt appel à la rhétorique de l'exotisme ; l'autre et l'altérité y sont stylisés et donc réduits à des objets de désir, à une source d'émerveillement et de plaisir sensuel. Le territoire colonial est la grande arrière-cour des délices, et dans ce contexte, les timbres font office de légende synoptique. D'un point de vue rhétorique, les timbres de l'ancien Congo belge ne sont pas si éloignés de <i>Bwana Kitoko</i> (1955) d'André Couvin, un film de propagande sur le premier voyage du jeune roi Baudouin dans la colonie belge. Il met en scène le même catalogue exotique allant de plantes et d'animaux tropicaux aux tribus et arts primitifs. Ici aussi, sous couvert d'étonnement et de ravissement du voyageur, un même exotisme innocent en apparence ne cache que superficiellement le projet de domination qui vise à contrôler, asservir et exploiter. Catégoriser et cataloguer sont un élément essentiel du désir de pouvoir colonial ; les timbres de l'ancien Congo belge présentent une version édulcorée de ce projet d'oppression violente. Avec <i>Mwana Kitoko</i> (2000), Luc Tuymans a ajouté une note de bas de page importante au film de Couvin. En extrayant des images du documentaire, en les pervertissant avec subtilité et en corrigeant le titre dans un sens critique de l'Histoire, il n'a pas seulement mis en lumière les taches aveugles des opérations rhétoriques de Couvin, mais a également démasqué notre réceptivité complice à ces images. Ce que Tuymans a fait avec les images de propagande est comparable à ce que les frères Marinus font avec l'album de timbres coloniaux. Mais contrairement à Tuymans, les frères Marinus restent très fidèles à l'original, tant en matière des images que du titre, Belgisch Congo belge. Si ce titre ne peut pas se rapprocher davantage de l'impact rhétorique de l'original, il produit néanmoins un effet d'aliénation sur le spectateur. Peut-être est-ce la critique historique récente du passé (et du présent) colonial qui pervertit et déconstruit ce titre ? Les frères Marinus misent sur un spectateur « émancipé » qui ne peut plus considérer un titre apparemment descriptif comme transparent. À partir de la perspective d'un spectateur portant un regard critique sur l'Histoire, le mot ne désigne plus la chose. Et même s'il avait cette prétention, il provoque un mouvement d'aliénation critique. Là où Tuymans a lui-même émis une critique historique, c'est la récente critique de l'Histoire qui pervertit la signification de ce titre littéral en une question qui nous concerne en tant que spectateurs. La représentation fidèle et quasi miniaturée de l'album engendre chez le spectateur un sentiment d'absurdité
...	/	...	

face à une tâche aussi chronophage. Dans le vécu du spectateur, ce senti-ment se transmet du processus de peinture miniaturée au sujet peint de la sorte, c’est-à-dire des timbres coloniaux. Soudain, l’absurdité – tant de la collection que des timbres – nous saute aux yeux. D’une part, la patiente peinture miniaturée témoigne de la propension névrosée de maîtrise qui nous incite à collectionner. Pour maîtriser et contrôler la réalité, il nous faut sans cesse la catégoriser et la cataloguer. Aucune composante ne peut échapper à la comptabilité de notre économie du désir. D’autre part, la pein-ture à l’huile révèle notre penchant pour l’exotisme, ou notre nostalgie, non pas du passés mais de l’autre et de l’altérité, conçue à l’image de nos désirs et prête à être consommée. L’exotisme et le désir de maîtrise sont deux aspects de la politique du pouvoir colonial : en reproduisant de manière fidèle et minutieuse cet album de timbres coloniaux, la psychologie du collectionneur et sa réceptivité voluptueuse de l’exotisme sont mises en lien avec le désir de domination coloniale. En prenant pour point de départ un album familial, les frères Marinus franchissent un pas de plus dans la mise en lien avec cette relation. Nous sommes de connivence avec le discours exotique et le désir de maîtrise qui caractérisent l’exploitation coloniale.

Au contraire de la thèse de Sol Worth « pictures can’t say ain’t » (les images ne peuvent pas dire ce qui n’est pas), les images de *Belgisch Congo belge* disent précisément ce qui n’est pas. Reproduit en détail, l’album de timbres coloniaux révèle ce qu’il n’est pas ; la rhétorique de cette collection philatélique est la négation des rela-tions structurelles d’exploitation et d’oppression. L’immense force qui se dégage de *Belgisch Congo belge* réside dans l’appropriation par la peinture qui nous montre ce que l’original néglige, et à quel point cette négation est tentante et généralisée.

Essai par

Bambi Cueppens

La colonisation européenne de l’Afrique et de l’Asie au XIXe siècle est indissociablement liée à la constitution de collection.

Susan Stewart¹ distingue un souvenir, qui fait office d’« échantillon », d’une collection, qui fait fonction d’« exemple ». Les deux se rapportent au passé de manière totalement différente : le souvenir confère de l’authenticité au passé (« j’étais réellement là ») tandis que le passé octroie de l’authenticité à une collection (« ces œuvres sont authentiques »).

Une collection est une réunion d’objets et de souvenirs². Les gens structurent leurs souvenirs comme une histoire, et les collections peuvent aussi être lues comme des histoires³. L’essence d’une collection ne repose pas sur le nombre d’éléments rassemblés ni sur la manière dont ceux-ci sont organisés sur le plan physique. Pour qu’il y ait collection, il n’est pas nécessaire d’avoir un nombre minimum d’objets. Une collection peut commencer comme une accumulation de souvenirs, mais ne devient réellement une collection qu’au moment où elle est organisée selon un principe. La motivation qui précède cette étape constitue le fil rouge de la narration d’une collection. Un collectionneur n’accumule donc pas de manière aléatoire, il ordonne ses objets afin que sa collection forme un monde hermétiquement clos : une collection représentative comporte aussi bien le minimum que la somme complète d’éléments pour constituer un monde autonome⁴.

Pour Susan Stewart, le musée représente la métaphore centrale de la collection⁵. Les anciens musées coloniaux, comme le Musée royal de l’Afrique centrale, découlent des cabinets d’art et de curiosités de la Renaissance qui comprenaient surtout des objets provenant d’au-delà de l’Europe. À l’instar de ces cabinets, les musées coloniaux furent créés en premier lieu pour une élite, même s’ils devaient plaire au grand public.

Bon nombre de Belges ayant bâti une carrière coloniale au Congo ont ramené des souvenirs, tandis que d’autres ont réuni de véritables collections. Mais alors qu’un séjour dans une colonie était la condition pour rapporter des souvenirs, tout un chacun, même sans jamais y avoir mis les pieds, pouvait constituer une collection coloniale. À partir de la première moitié du XXe siècle, les colonies d’outre-mer ont été pour ainsi dire domestiquées par des collections qui s’adressaient spécifiquement au grand public⁶, et parfois même (exclusivement) aux enfants. Des albums d’images coloniales réalisés

dans les années 40 et 50 par des producteurs agro-alimentaires comme Anco, Jacques, La vache qui rit et Liebig ont transformé la colonie en un bien de consommation disponible pour tous :

La découverte de l’illustration à collectionner cachée dans l’emballage de ces produits était en un certain sens une imitation des découvertes effectuées par les « pionniers » – souvent représentés – des conquêtes coloniales. Des images de la population, de la faune et de la flore congolaise ou de maladies tropicales que l’on venait de découvrir et que l’administration coloniale belge avait enrayées faisaient de chaque consommateur de chocolat Jacques ou d’extrait de viande Liebig un aventurier colonial en Afrique⁷.

Parmi toutes les collections coloniales pour le grand public, les timbres-poste occupent une place à part. La création du timbre-poste à partir de la première moitié du XIXe siècle était étroitement liée à l’avènement de l’État nation et à l’évolution technologique qui a permis le développement d’une part du réseau ferroviaire (dans un premier temps sur le continent européen), et d’autre part de l’arsenal d’armes avec lesquelles les peuples d’outre-mer pouvaient être vaincus et soumis (afin que leurs ressources naturelles puissent être transportées par chemin de fer de l’intérieur des terres vers les côtes et acheminées vers l’Europe par bateau). Par la suite, l’essor de l’aviation civile et commerciale a joué un rôle important, tant dans les relations entre les métropoles et leurs colonies d’outre-mer que dans l’extension de la philatélie : l’ouverture des premières lignes aériennes régulières entre la Belgique et le Congo en 1935 a permis d’échanger plus souvent du courrier et de réduire considérablement la durée du trajet⁸.

Plus que tout autre objet uti-litaire, le grand public associe le timbre-poste au concept de collection⁹. Contrairement aux images glissées dans les produits de consommation pour inciter les enfants à les collectionner, les timbres-poste sont en premier lieu des moyens de paiement légaux utilisés par des adultes dans un objectif spécifique n’ayant rien à voir avec le fait de collectionner. Dans l’économie de marché capitaliste, ces moyens de paiement ont cependant pu se transformer en biens de consommation dont la valeur n’est pas proportionnelle à leur fonctionnalité.

De même que les images coloniales dans les produits de consommation, les timbres-poste présentaient un monde en miniature¹⁰. Parallèlement aux photos de Congo-presse/Inforcongo, les timbres-poste sont devenus les outils les plus connus et les plus accessibles de la

propagande coloniale officielle. En tant que souvenir, ils n’étaient dans un premier temps qu’à la portée de ceux qui recevaient des lettres provenant des colonies ou des territoires sous mandat. Les timbres coloniaux représentaient la séparation entre la sphère familiale et coloniale : la colonie et les territoires sous mandat pénétraient pour ainsi dire le foyer par la boîte aux lettres. En tant qu’objets de collection, ils étaient disponibles pour tous les citoyens belges. Mais tout comme les frères Marinus, beaucoup ont commencé à les collectionner quand ils étaient enfants, en raison d’une fascination qui remontait à des contacts familiaux.

Tandis que les illustrations coloniales ajoutées aux produits de consommation transformaient le consommateur en aventurier colonial, les timbres coloniaux étaient quant à eux des voyageurs nés¹¹. Ils étaient comparables aux personnes qui bâttaient une carrière au Congo : congus en Belgique, à l’initiative du Ministère des Colonies à Bruxelles¹², et transportés de Belgique en Afrique belge pour ensuite refaire le chemin inverse vers leur destination finale.

Dans le contexte colonial belge, la distance physique était couplée à une « distance de civilisation ». Les Belges seraient « civilisés » parce qu’en effectuant leur long voyage pour atteindre le Congo, ils auraient « fourni une inébranlable preuve d’intelligence », alors que des Africains qui avaient juste traversé la frontière pour se rendre au Congo, n’avaient démontré « aucune faculté particulière de jugement¹³ ». Qui plus est, les Congolais (et les Rwandais-Urundais) n’avaient pas le droit de se rendre en Belgique et de prouver de la sorte qu’ils étaient intelligents, voire « civilisés ».

Selon le discours colonial dominant, le Congo et le Rwanda-Urundi n’étaient donc pas seulement géographiquement très éloignés de la Belgique « civilisée », mais historiquement aussi. Ce que reflétaient les représentations sur les timbres coloniaux qui ne reproduisaient pas tant les réalités coloniales que le regard belge colonial porté sur le Congo et le Rwanda-Urundi : les prétendues richesses naturelles et culturelles et les accomplissements de la « civilisation » belge en Afrique centrale.

En regardant des collections coloniales quelque soixante ans après la décolonisation, nous sommes surtout frappés par ce qui est absent de ces collections : l’environnement réel des sujets coloniaux et leurs relations avec les citoyens belges (et autres citoyens occidentaux), ainsi que les inégalités structurelles entre les deux catégories qui ont rendu possible la passion de collectionner.

Dans plusieurs de ses meilleurs récits, Jorge Luis Borges a démontré l’absurdité des tentatives de créer un monde imaginaire qui corresponde totalement à la réalité ou même à un autre monde imaginaire, comme le Don Quichote de Miguel de Cervantes. L’œuvre de Flup et Tuur Marinus s’inscrit dans la même optique : la patience d’ange avec laquelle ils ont effectué leur travail de bénédictin nous rappelle à quel point il était absurde de tenter de réunir l’ensemble du monde colonial dans une collection et par extension, de contrôler et de dominer politiquement un territoire aussi grand que l’Europe occidentale par le seul biais de l’administration coloniale.

	NOTES
1	Stewart, Susan. 1993. <i>On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir</i> , the Collection. Durham, N.C. : Duke University Press, p. 151.
2	Arnaut, Karel. 2001. « Belgian Memories, African Objects: Colonial Re-Collection at the Musée Africain de Namur », dans <i>Ateliers n°23, Temporalité et Muséographie</i> , Nanterre : Laboratoire d’ethnologie et de sociologie comparative, pp. 29-49.
3	Bal, Mieke. 1994. « Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting », dans <i>The Cultures of Collecting</i> , J. Elsner & R. Cardinal (red.), Cambridge, Mass. : Harvard University Press, pp. 97-115.
4	Stewart, Susan. 1993. <i>On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir</i> , the Collection. Durham, N.C. : Duke University Press, p. 152.
5	Stewart, Susan. 1993. <i>On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir</i> , the Collection. Durham, N.C. : Duke University Press, p. 161
6	McClintock, Anne. 1995. <i>Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest</i> , New York : Routledge.
7	Morris, Wendy. 2009. « De kolonie als consumptiegoed. » dans <i>Congo in België: koloniale cultuur in de metropool</i> , V. Viaene, D. Van Reybrouck & B. Ceuppens (red.), Louvain : Universitaire Pers Leuven, p. 184.
8	Schouberechts, Vincent. 2016. « La philatélie au XXle siècle : comment collectionne-t-on aujourd’hui ? », dans <i>Complètement timbré : histoires et philatélie en Belgique</i> Flatelliefde, Mathilde Leduc-Grimaldi (ed.), Tervuren : KMMA/MRAC, pp. 46-47.
9	Leduc-Grimaldi, Mathilde & Vincent Schouberechts. 2016. « Introduction », dans <i>Complètement timbré : histoires et philatélie en Belgique</i> , Mathilde Leduc-Grimaldi (ed.), Tervuren : KMMA/MRAC, p. 17.
10	Stewart, Susan. 1993. <i>On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection</i> . Durham, N.C. : Duke University Press.
11	Lavens, An. 2016. « Avant-propos », dans <i>Complètement timbré : histoires et philatélie en Belgique</i> , Mathilde Leduc-Grimaldi (ed.), Tervuren : KMMA/MRAC, p. 9
12	Leduc-Grimaldi, Mathilde (ed.). 2016. <i>Complètement timbré : histoires et philatélie en Belgique</i> , Tervuren : KMMA/MRAC, p. 70
13	Verstraete, Maurice, Gérard Desolre. 1945. <i>Het Kongolees burgerlijk recht. Eerste deel: de personen en internationaal Privaat Recht</i> . Bruxelles : Maison Ferdinand Larcier, S.A., p. 26

	RÉFÉRENCES
—	Borges, Jorge Luis. 1998. <i>Collected Fictions</i> . Traduit par Andrew Hurley. New York : Penguin Books.
—	Ceuppens, Bambi. 2003. « Verzamelen: de passie van bezit of bezeten van een passie? De verzameling Afrikanistische en Afrikaanse schilderijen van Jo Van Severen ». Dans : <i>Pour le plaisir de vos yeux : Afrika in Beelden</i> . Termonde : CC Belgica, p. 24-39.

EN	Essay by	Petra Van Brabandt	and sensory pleasure. The colonial territory is a large back garden of delights, the stamps the convenient key to it.
		Why copy an album of postage stamps from the former Belgian Congo, page after page, stamp after stamp, and so precisely in terms of dimensions, illustrations and colours? Despite the initial confusion about Tuur and Flup Marinus’ project, when confronted by the materiality it soon becomes clear that there’s something interesting going on here. We see perfectly reproduced sheets; sets of exotic stamps in soft hues, protected by a transparent strip of varnish, and framed by an intrusive black background. Go on looking and this painterly appropriation becomes the magnifying glass and the mirror which unmask the colonial rhetoric.	In a rhetorical sense, the stamps from the Belgian Congo are not so far removed from André Couvin’s <i>Bwana Kitoko</i> (1955), a propaganda film about the young King Baudouin’s first journey to the Belgian colony. The same exotic catalogue is presented; from plants through animals to primitive tribes and arts. There, too, the same seemingly innocent exoticism, packaged as the wonder and delight of the explorer, only superficially conceals a domination project that alludes to control, oppression and exploitation. Categorizing and cataloguing is an essential part of every colonial struggle for power; the stamps from the Belgian Congo present another sugar-coated version of this violent project.
		The stamp collection is a family heirloom belonging to the artists. They were soaked off letters received from the Belgian Congo. The writer must have been a family member stationed in the Belgian colony as a missionary, colonial official or entrepreneur. The stamps speak from the distance of time; they represent a period of waiting, sporadically interrupted by a letter in which the wild imagination found brief respite. And there is no doubt that that imagination was wild; it was fed not only by absence and privation, but also fired by a colonial exoticism that produces both fascination and fear. The letters speak of a place which both belongs to us and is completely foreign to us; both a paradise we long for and a place of destruction and violence we are afraid of. The stamps endorse that colonial narrative, but also make it manageable. Because of their small format, soft colours and the semi-realistic drawing style, exotic plants, animals and natives legitimize the feelings of fascination and delight, and allay the fear and alienation.	In his <i>Mwana Kitoko</i> (2000) Luc Tuymans added an important footnote to Couvin’s film. By isolating images from the documentary, subtly perverting them, and correcting the title historically-critically, he illuminates the blind spots of Couvin’s rhetorical operations and also unmasks our lusty and so collaborative responsiveness to these images. What Tuymans did with Couvin’s propaganda images can be compared to what the Marinus brothers do with the colonial stamp album. Unlike Tuymans however, the Marinus brothers remain loyal to the original, both in image and title. With the <i>Belgisch Congo Belge</i> title you cannot remain closer to the rhetorical impact of the original, and yet this title has the effect of alienating the viewer. Perhaps it is the recent historical criticism of the colonial past (and present) that perverts and deconstructs this title. The Marinus brothers address an ‘emancipated’ viewer who no longer regards a seemingly descriptive title as transparent. From the perspective of the historical-critical viewer, the word no longer designates the thing, and whenever it seems to have that pretension, it triggers critical alienation. Whereas the historical criticism came from Tuymans himself, in this case it is the recent historical criticism that perverts the meaning of this literal title into a question in which we the viewers are involved.
		On a more general level, these stamps speak of the concurrent non-concurrences of Belgium and her colonial territory; two worlds that are connected structurally, but have different rhythms. The colonial rhetoric provided various narrative solutions to explain and justify these concurrent non-concurrences; however, they all cast a blind spot on the reality of colonialism as a political system of structural exploitation, oppression and violence that produces these concurrent non-concurrences. In the colonial family correspondence, for example, you invariably stumble upon the rhetoric of the ‘civilizing mission’, sometimes bolstered by reassurances, good intentions, disappointments and other blinkered anecdotes. The colonial stamps tend more towards the use of the rhetoric of exoticism; the other and the others are stylized and so reduced to an object of desire, a source of wonder	Then again the loyal and so almost miniaturist representation of the album arouses in the viewer a sense of absurdity at such a time-consuming task. In the viewer’s perception this sense of absurdity is transferred from the miniaturist painting process to what is painted, the colonial stamps. Suddenly the absurdity of both collection and stamps manifests itself. On the one
... / ...			

hand, the patient miniaturism reflects the neurotic craving for control which starts us collecting. If we are to manage and control reality we have to categorize and catalogue it continuously. No part of it should be allowed to escape the bookkeeping of our consumerism. At the same time, the oil paint exposes our desire for exoticism, or our nostalgia, not for bygone days, but for the other and the others that is designed to give instant gratification to our desires. Exoticism and the obsessive need to exercise control are two sides of colonial power politics; in the faithful reproduction of this colonial postage stamp album the psychology of collector, and his lusty responsiveness to exoticism is linked to the drive for imperialism. By taking a family album as their starting point, the Marinus brothers go a step further in cementing this relationship. We are implicated in the exotic rhetoric and craving for control that characterizes colonial exploitation.

Despite Sol Worth’s statement that “pictures can’t say ain’t”, that is precisely what *Belgisch Congo Belge* does: it says what it isn’t. The painstakingly reproduced colonial postage stamp album says what the colonial postage stamp album isn’t: the rhetoric of the colonial postage stamp collection is the negation of structural relations of exploitation and oppression. The great strength of *Belgisch Congo Belge* is that the artistic manipulation reveals what the original ignores, and shows us how seductive and generalized that negation is.

Essay by

Bambi Cueppens

The nineteenth-century European overseas colonization of Africa and Asia is inextricably bound up with collecting. Susan Stewart draws the distinction between a souvenir as a ‘sample’ and a collection as an ‘example’.¹ Both relate to the past in very different ways: a souvenir lends authenticity to the past (“I really have been there”) while the past lends authenticity to the collection (“these works are real”).

A collection is a set of objects and memories.² People structure their memories as a story and collections can also be interpreted as stories.³ What makes a collection a collection is not the number of items assembled, nor the way they are organized physically. To have a collection one doesn’t need to have a minimum number of objects. The collection can begin as an assortment of souvenirs, but only becomes a collection when it is organized according to a principle. The motivation is the theme of the narrative of the collection. So a collector doesn’t just accumulate, he arranges his objects so that his collection presents a hermetic world: to have a representative collection is to have both the minimum and the complete number of elements necessary for an autonomous world.⁴

For Susan Stewart the museum must serve as the central metaphor for the collection.⁵ Former colonial museums like the Royal Museum for Central Africa grew out of renaissance collections of art and curiosities which for the most part contain objects from outside Europe. Like those collections, colonial museums were largely created by an elite, though they were intended to appeal to the public at large.

Quite a number of Belgians who had made a career for themselves in Congo returned home with souvenirs, while others built genuine collections. But while a stay in the colony was a condition for bringing back souvenirs, even people who had never set foot there could start a colonial collection. From the first half of the twentieth century, overseas colonies were ‘domesticated’ by collections which specifically targeted the general public⁶, including children and sometimes even exclusively children. Picture albums devoted to colonial subjects distributed by food producers such as Anco, Jacques, La vache qui rit and Liebig in the 1940s and 50s turned the colony into a consumer item that was available to everyone:

In a way the discovery of the illustrated collectible card concealed in the packaging of products mimicked the discoveries made by the ‘pioneers’ of the colonial conquests who were so often depicted. Pictures of the Congolese people, of the Congolese

flora and fauna or of newly discovered tropical diseases which were eliminated by the Belgian colonial administration, made every consumer of Jacques chocolate or Liebig’s meat extract a colonial adventurer in Africa.⁷

Of all the colonial collections for the general public, postage stamps hold a special place in the affections of collectors. From the first half of the nineteenth century the creation of postage stamps was bound up with the rise of the nation state and of technological evolutions which on the one hand made the construction of a railway network possible (in the first instance within Europe) and on the other hand enabled the development of weapons to conquer overseas nations (and their natural resources could be used by transporting them by rail from the interior to the coast, and from there on to Europe by ship). The later rise of commercial aviation played an important role in the relationships both between metropolises and their overseas colonies and in the development of philately, for the opening of the first regular air link between Belgium and Congo in 1935 substantially reduced the journey time and letters could be exchanged more frequently.⁸

More than any other item, the general public associates the postage stamp with the concept of collecting.⁹ Unlike the cards placed in consumer goods to encourage children to collect them, postage stamps are legal tender which in the first instance were used by adults for a specific purpose that had nothing to do with collecting. However, in a capitalist market economy this tender could become a consumer item whose value was disproportionate to its function.

Like the colonial pictures found inside the packaging of consumer goods, postage stamps showed a world in miniature.¹⁰ Together with the Congopresse/Inforcongo photographs, they became the most familiar and most accessible tools of official colonial propaganda. As souvenirs they were only accessible to those who received that correspondence from the colony and the mandated territories. Thus colonial postage stamps pre-eminently represented the interface between the domestic and the colonial sphere: one might say that the colony and the mandated territories came into the home via the letterbox. As collectables they were available to all Belgians. But like the Marinus brothers, many began collecting them as children owing to a fascination which resulted from family connections.

While colonial pictures which accompanied consumer goods transformed the consumer

into a colonial adventurer, colonial postage stamps were themselves born travellers.¹¹ They could be likened to people who made a career for themselves in Congo: they were produced in Belgium on the initiative of the Ministry for Colonies in Brussels¹² and transported from Belgium to Belgian Africa to then be returned to their final destination in Belgium.

In the Belgian colonial context, physical distance was coupled with ‘civilization distance’. Belgians would be ‘civilized’ because they “had proved beyond doubt their intellect...” by making the long journey to reach Congo, whereas Africans who had only crossed the border to travel to Congo had exhibited no “special intellectual powers”.¹³ And Congolese (and Rwandans-Urundians) didn’t have the right to travel to Belgium to prove they were intelligent, i.e. ‘civilized’.

So according to the prevailing colonial discourse, Congo and Rwanda-Urundi were far removed from ‘civilized’ Belgium, not only geographically but also historically. This was reflected in the depictions on colonial postage stamps which tended to show not the colonial reality but the Belgian view of Congo and Rwanda-Urundi: the alleged natural and cultural resources and the achievements of the Belgian ‘civilization’ in Central Africa.

When we look at colonial collections some 60 years after decolonization, we are struck first and foremost by what is missing in those collections: the real world of colonial subjects and their relationships with Belgians (and other Westerners) and the structural inequalities between the two categories which made the passion for collecting possible.

In some of his best stories Jorge Luis Borges showed the absurdity of attempts to create an imaginary world which corresponds fully to the reality or even to another imaginary world, such as Miguel de Cervantes’ Don Quixote. Flup and Tuur Marinus’ artwork does something similar: the patience and diligence with which they toiled to create it reminds us how absurd it was to try and collect the complete colonial world through collections and by extension how absurd it was to try and control and dominate politically an area as large as Western Europe through colonial rule.

NOTES	
1	Stewart, Susan. 1993. <i>On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection</i> . Durham, N.C.: Duke University Press, p. 151.
2	Arnaut K. 2001. Belgian Memories, African Objects: Colonial Re-Collection at the Musée Africain de Namur. Ateliers, Themanummer <i>Temporalité et Muséographie</i> 23, p. 29-49.
3	Bal M. 1994. Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting. In: J. Elsner & R. Cardinal (red.) <i>The Cultures of Collecting</i> . Cambridge, Mass: Harvard University Press, pp. 97-115.
4	Stewart, Susan. 1993. <i>On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection</i> . Durham, N.C.: Duke University Press, p. 152.
5	Stewart, Susan. 1993. <i>On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection</i> . Durham, N.C.: Duke University Press, p. 161
6	McClintock, Anne. 1995. <i>Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest</i> , New York: Routledge.
7	Morris, Wendy. 2009. De kolonie als consumptie-goed. In: <i>Congo in België: koloniale cultuur in de metropool</i> , V. Viaene, D. Van Reybrouck & B. Ceuppens (red.), Louvain : Universitaire Pers Leuven, p. 184.
8	Schouberechts V. 2016. De filatelie in de 21ste eeuw: hoe ziet een hedendaagse verzameling eruit? In: <i>Complètement timbré : histoires et philatélie en Belgique</i> Filateliefde, Mathilde Leduc-Grimaldi (ed.), Tervuren : KMMA/MRAC, pp. 46-47.
9	Leduc-Grimaldi M. & V. Schouberechts. 2016. Inleiding. In: M. Leduc-Grimaldi (ed.) <i>Filateliefde: de geschiedenis van België via de postzegel</i> . Tervuren: KMMA, p. 17.
10	Stewart, Susan. 1993. <i>On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection</i> . Durham, N.C. : Duke University Press.
11	Lavens A. 2016. Voorwoord. In: M. Leduc-Grimaldi (ed.) <i>Filateliefde: de geschiedenis van België via de postzegel</i> . Tervuren: KMMA, p. 9
12	Leduc-Grimaldi M. & V. Schouberechts. 2016. Inleiding. In: M. Leduc-Grimaldi (ed.) <i>Filateliefde: de geschiedenis van België via de postzegel</i> . Tervuren: KMMA, p. 70
13	Verstraete M. & G. Desolre. 1945. <i>Het Kongolees burgerlijk recht. Eerste deel: de perso-nen en internationaal Privaat Recht</i> . Brussel: Huis Ferdinand Larcier, N.V., p. 26
REFERENCES	
—	Borges, Jorge Luis. 1998. <i>Collected Fictions</i> . Vertaald door Andrew Hurley. New York: Penguin Books.
—	Ceuppens B. 2003. Verzamelen: de passie van bezit of bezeten van een passie? De verzameling Afrikanistische en Afrikaanse schilderijen van Jo Van Severen. In: <i>Pour le plaisir de vos yeux: Afrika in Beelden</i> . Dendermonde: CC Belgica, p. 24-39.