



Academiejaar 2016 - 2017

HET KOLONIALE MO(NU)MENT

RICHTING EEN HEDENDAAGS ALTERNATIEF VOOR HET BELGISCHE KOLONIALE ERFGOED

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen
voor het verkrijgen van de graad van Master

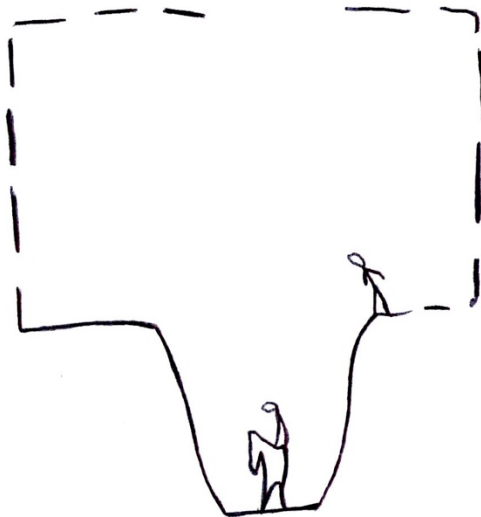
door Marte Van Hassel (01609433)
Promotor: Dr. Frederik Le Roy

25 024 woorden

The monument is composed in liveness. The passerby is the material of the remains.

– Rebecca Schneider, *The Patricide and the Passerby*.

PROLOG: ALS OF (1)



Voor Tess,
omdat ze hedendaags is.

Dialogo, reflectie en dialectiek tussen de voorbijganger en het koloniale standbeeld, zijn niet alleen centrale termen in deze verhandeling. Ze zijn ook de ontstaansvoorwaarden van mijn argumenten. Tijdens het schrijven en bedenken van deze masterscriptie stond ik niet alleen in de dialoog met het koloniale standbeeld. Ik wil mijn gesprekspartners dan ook bedanken. Ten eerste dank ik Frederik Le Roy voor het geduld en het vertrouwen die de twijfel in mijn formuleringen een eerlijke kans gaven, voor de ideeën, opmerkingen, artikels en boeken en voor de aanmoediging om mijn argumenten te herformuleren of van hun vage randen te ontdoen. Van het kantoor in het Technicum zette ik de dialoog verder met mijn huisgenoten in het Bijlokehuis (omdat eten de belangrijkste maaltijd van de dag is) tot mijn ouderlijke huis in Leuven. Daar gooide ik in de weekenden mijn ideeën op de ontbijttafel. Ik wil mijn broer en zussen, Sien, Nelis en Karen, maar vooral mijn ouders expliciet bedanken. Niet alleen jullie harde verbeterwerk en stevige feedback, maar ook de portie steun en enthousiasme heeft deze thesis mee vormgegeven. Ten slotte had deze verhandeling geen zelfde gedaante gekend zonder de aanwezigheid van Janne, die onvermijdelijk in mijn woorden en argumenten is verweven. Wij, Totale Vlam.

INHOUD

| | |
|---|----|
| O INLEIDING EN METHODOLOGIE | |
| EEN ALTERNATIEF ONDERZOEK? | 5 |
| FICTIE IN DRIE DELEN | 8 |
| | |
| DEEL I HET MO(NU)MENT ALS VOORBIJGANGER | 11 |
| 1 <i>DE BETEKENISLAGEN VAN HET MONUMENT</i> | 11 |
| DE STANDPUNTEN IN HET DEBAT: EEN TWEESTRIJD IN BETEKENISGEVING? | 11 |
| DE ONZICHTBARE BETEKENIS VAN MONUMENT | 15 |
| INGRIJPEN OP DE BETEKENIS | 17 |
| 2 <i>HET MO(NU)MENT LEEFT!</i> | 22 |
| WIE PLAATST HET KOLONIALE MO(NU)MENT? | 22 |
| HET PRESENTISTISCHE NU: VERLEDEN <i>IN</i> HET HEDEN | 23 |
| HET HEDENDAAGSE NU: DE VERWEVENHEID VAN HEDEN, VERLEDEN EN TOEKOMST | 26 |
| DE PERFORMANCE VAN HET KOLONIALE MO(NU)MENT | 27 |
| 3 <i>HET FICTIEVE MO(NU)MENT</i> | 34 |
| | |
| DEEL II VIA HET MONUMENTAALE | 39 |
| 1 <i>INTER-ESSE IN HET MEDIUM</i> | 40 |
| DE VERBORGEN GESCHIEDENIS: MEDIUM, LICHAAM, BEELD | 43 |
| ONTSLUIERENDE WOORDEN: INTERMEDIALITEIT | 46 |
| 2 <i>TAAL ALS EMANCIPATOR OF ONDERDRUKKER?</i> | 49 |
| <i>EKPHRASIS</i> : HET STANBDEELD VERTAALT | 49 |
| HET STRUCTURELE GEWELD VAN HET INFOBORD | 52 |
| | |
| DEEL III HET MONUMENT ALS MUSEUM | 55 |
| 1 <i>HET KOLONIALE MUSEUM</i> | 56 |
| HET KMMA ALS KOLONIAAL MONUMENT | 58 |
| EEN ALTERNATIEF MUSEUM? | 62 |
| 2 <i>DE DIALECTISCHE TEN-TOONSTELLING VAN HET MONUMENT</i> | 65 |
| 3 <i>EEN WERKELIJK ALTERNATIEF OF EEN ACADEMISCHE FICTIE?</i> | 68 |
| | |
| CONCLUSIE: HET MONUMENT BINNENSTE BUITEN | 74 |
| | |
| BIBLIOGRAFIE | 76 |
| | |
| LIJST VAN AFBEELDINGEN | 81 |

O INLEIDING EN METHODOLOGIE

EEN ALTERNATIEF ONDERZOEK?

Na de onafhankelijkheid van Congo bouwde België de academische infrastructuur voor Afrikanistiek af. De belangen die ze had in het onderzoek naar het Afrikaanse continent waren volgens haar ten einde. Op die manier wilde België de banden met Congo doorsnijden. Juist daarom is er vandaag een gebrek aan onderzoek over Congolese diaspora en blijft ook een diepgaande reflectie op het Belgische koloniale verleden en postkoloniale heden uit.¹ De academische lacune zorgt ervoor dat het koloniale erfgoed vandaag amper ter discussie staat. In het academische debat over de koloniale monumenten zijn de toonaangevende stemmen op één hand te tellen. Slechts vier onderzoekers, Idesbald Goddeeris, Matthew G. Stanard, Pedro Monaville en Bambi Ceuppens, hebben wetenschappelijke artikels uitgegeven over dit onderwerp.² Enkel Stanard en Lucas Catherine schreven een boek over het Belgische koloniale erfgoed.³ Beiden geven een historische context en overzicht van het koloniale erfgoed. In de Belgische gemeenteraden is dit thema voor de politieke vertegenwoordigers eerder iets waar snel komaf mee gemaakt moet worden.⁴ Het debat vindt dan ook vooral (maar nog steeds in beperkte mate) in de media plaats en in de vorm van activisme rond de standbeelden.⁵ Concrete voorstellen en een diepgaande analyse over mogelijke alternatieven zijn in geen van deze bronnen uitgewerkt. Mijn opzet is dan ook deze lacune in te vullen in de hoop het debat over een alternatieve omgang met de koloniale monumenten te voeden.

De werkelijke motieven van het protest tegen de standbeelden komt voort uit een bezorgdheid die veel verder reikt dan enkel de erkenning van het koloniale verleden. Zo stelt ook de actiegroep *Movement X*:

De koloniale tijd is niet gestopt toen vele onderdrukte landen onafhankelijk werden. Ook vandaag is het kolonialisme nog sterk aanwezig. En niet alleen in straatnamen en standbeelden, in wat op school onderwezen wordt over de ex-kolonies, of in discussies over Zwarte Piet.

¹ Bambi Ceuppens, "Postkoloniale visies op de Koloniale verbeelding van de "Ander," In *Congo Made In Flanders? Koloniale Vlaamse Visies Op Blank En Zwart In Belgisch Congo*, XXXIV (Gent: Academia press, 2003.); ook Sarah Demart die stelt dat er geen enkele universitaire afdeling in België is die onderzoek doet naar de Belgische postkoloniale situatie. Zo is er een groot gebrek aan onderzoek naar Congolese diaspora en zelfs naar de Afrikaanse migratie *an sich*. De 'sociale onzichtbaarheid' van de Congolese gemeenschap in België zijn daar volgens Demart dan ook een oorzaak van: Sarah Demart, "Congolese Migration to Belgium and Postcolonial Perspectives," in *African Diaspora* 6:1, 1-20.

² Zie Bambi Ceuppens "Les monuments coloniaux: lieux de mémoire contestés", *Les Indigènes du Royaume. Une lecture postcoloniale est-elle pertinente pour rendre compte de la situation des immigrés et de leurs descendants ?*, laatste toegang 21 mei 2017 (<http://bougoulosophe.blogspot.com/2008/11/les-monuments-coloniaux-lieux-de-mmoire.html>); Idesbald Goddeeris, "Colonial Streets and Statues: Postcolonial Belgium in the Public Space," in *Postcolonial Studies* 18:4, 397-409 en "Postcolonial Belgium. The Memory of the Congo", *Interventions*, 17 (2015), 434- 451; Matthew G. Stanard, "King Leopold's Bust: A Story of Monuments, Culture and Memory in Colonial Europe", in *Journal of Colonialism and Colonial History* 12:2 (2011): 1-13; Pedro Monaville, "A Distinctive Ugliness. Colonial Memory in Belgium," in *Memories of Post-Imperial Nations: The Aftermath of Decolonization, 1945–2013*, Dietmar Rothermund (red.), (Cambridge University Press: 2015), 58-75; Ten slotte zijn er nog twee masterscripties geschreven omtrent de koloniale monumenten, beide geven evenmin alternatieven: Davy Verbeke, *De onafhankelijkheid van Belgisch-Congo. Het begin van een geschiedenis*, Onuitgegeven masterproef, Universiteit Gent, departement Letteren en Wijsbegeerte, 2011 en Julie Vande Broeck, *Vijftien jaar sluimerend schuldbesef. Postkoloniale herinnering in straatnamen en standbeelden (2000-2015)*, Onuitgegeven masterproef, KU Leuven, departement letteren en wijsbegeerte, 2016.

³ Matthew G. Stanard, *Selling the Congo: a History of European Pro-Empire Propaganda and the Making of Belgian Imperialism*, (Nebraska, 2012); Lucas Catherine, *Wandelen naar Congo. Langs koloniaal erfgoed in Brussel en België*, (Berchem, 2006).

⁴ De masterthesis van Julie Vande Broeck geeft een overzicht van de gemeenteraadsverslagen van Oostende, Halle, Dismuide, Sint-Niklaas, Tienen, Brugge, Blankenberge, Kortrijk en Brussel: *Vijftien jaar sluimerend schuldbesef. Postkoloniale herinnering in straatnamen en standbeelden (2000-2015)*, Onuitgegeven masterproef, KU Leuven, departement letteren en wijsbegeerte, 2016.

⁵ In *De Standaard* is Marc Reynebeau een dominante stem in het debat over mogelijke alternatieven. Een aantal voorbeelden van de opiniestukken van Marc Reynebeau in *De Standaard*: "Onfrisse heren in de straat", *De Standaard* (14 juli 2010), 19; "De koning was geen mensenvriend", *De Standaard* (17 december 2009), 54; Marc Reynebeau, "Niks sorry, Congo!" *De Standaard* (3 Oktober 2016). Een voorbeelden van groepen die actie ondernamen tegen het koloniale erfgoed zijn *DecolonizeBelgium*, *Collectif Mémoriales Coloniales*, *Movement X* en *Manifestement*.

Kolonialisme zit ook in ons denken: Wij of zij? Goede of slechte culturen? Ondankbaarheid of verontschuldigingen?⁶

Dat probleem zal natuurlijk niet enkel opgelost worden door een ingreep op de koloniale monumenten. Niettemin maakt desinteresse voor dit thema in de Belgische politiek en in de academische wereld ook andere thema's rond representatie en cultureel erfgoed tot een taboe.⁷

In deze verhandeling richt mijn onderzoek zich op een alternatief monument. Het vertrekt vanuit het geloof dat door kleine dingen in het alledaagse *anders* te benaderen echte veranderingen kunnen plaatsvinden die veel verder reiken dan het Belgische koloniale erfgoed. De rode draad door deze verhandeling is een eeuwenoude strategie die voortkomt uit de Chinese filosofie. In zijn boek *De Weg* beschrijft Michael Puett de alsof-rituelen van Chinese filosofen zoals bijvoorbeeld Confucius:

Deze alledaagse alsof-rituelen zijn de middelen die ons in staat stellen nieuwe werkelijkheden te verzinnen en in de loop der tijden nieuwe werelden te vormen. Onze levens beginnen in de alledaagse realiteit en blijven daarin verankerd. Alleen vanuit die alledaagse werkelijkheid kunnen we uiteindelijk werkelijk grootse werelden scheppen.⁸

Door te doen *als of* het standbeeld door bepaalde alternatieven vormkreeg, zet ik een grote stap vooruit om nadien (veranderd) terug te keren.⁹ Kunstenaars gebruiken deze strategie vaker om een maatschappelijke praktijk te ondervragen. Het nabootsen van deze werkelijkheid, geeft de kunstenaar extra middelen om ze in vraag te stellen, te bekritisieren, maar ook om nieuwe mogelijkheden binnen deze maatschappelijke realiteit te bedenken.¹⁰ De kracht van fictie ligt dus niet in het verzinnen van een nieuwe werkelijkheid die reëel moet worden, maar in een fictie die een nieuwe blik op de werkelijkheid kan werpen en die als zodanig te veranderen. Volgens Daniel Blanga-Gubbay dienen alsof-strategieën “as a tool from inside, to project to the future, fiction as a possibility of being different.”¹¹ Voor een alternatieve omgang met de koloniale monumenten, gebruik ik doorheen deze paper de alsof-strategie om, zoals Puett schrijft, “een kortstondige alternatieve werkelijkheid” te beschrijven “vanwaaruit we een klein beetje veranderd terugkeren naar ons gewone bestaan.”¹² De strategie zal zowel voorkomen als vertrekpunt van de drie hoofdstukken, en in aparte case-studies aan het eind van het eerste en het laatste deel.

Naast deze alsof-strategie baseer ik mij op theorieën uit de theaterwetenschappen, performance studies en de politieke filosofie. Deze disciplines bieden een interessant kader om de interactie tussen de toeschouwer en het standbeeld te benaderen. De relatie tussen die twee is immers performatief: wat het standbeeld afbeeldt en hoe de voorbijganger ermee interageert, bepaalt de betekenis van het monument. De performance ontstaat dus in de wisselwerking tussen beide. De analyse van die interactie als een

⁶ “Manifestatie tegen Racisme en nav uitspraken Bart De Wever,” *Movement X*, laatste toegang 25 mei 2017 (<http://www.movementx.org/actions-and-activities.html>).

⁷ Denk bijvoorbeeld aan de Zwarte Pietendiscussie dit voorjaar.

⁸ Michael Puett en Christine Gross-Loh, *De Weg. Wat Chinese filosofen ons over het goede leven leren*, vert. door Jelle Noorman (Utrecht: Ten Have, 2016), 74.

⁹ Ik kies ervoor de als of voor *as-if* rituelen in het Engels van elkaar te schrijven. Dat is ook de vorm die de vertaling van *De Weg* hanteert: *De Weg*, vertaald door Jelle Noorman (Utrecht: Ten Have, 2016)

¹⁰ Zie ook Sébastien Hendrickx, “Kunst die zich voordoet alsof ze iets anders is dan kunst,” in *Rekto: verso* 58 (oktober-november 2013).

¹¹ Zie lezing over *The potentiality of fiction in the institution* van Daniel Blanga-Gubbay tijdens BLAUWDRUK in de Vooruit 16 maart 2016 en Daniel Blanga-Gubbay en Livia Andrea Piazza, “Fictional Institutions: On Radical Imagination,” in *Turn, Turtle!: Reenacting The Institute*, uitg. door Elke Campenhout, Florian van Malzacher en Lilia Mestre, (Berlijn: Alexander Verlag, 2016), 41-49.

¹² Puett, *De Weg*, 49.

performance, geeft de middelen om een antwoord te formuleren op de overkoepelende vraag in deze verhandeling: welk alternatief standbeeld kan de toeschouwer bewust maken van zijn interactie met het koloniale monument?

Laten we daarom doen *als of* deze verhandeling het koloniale monument in de publieke ruimte kan herschrijven. Het onderzoeksobject, het koloniale monument van Leopold II, fungeert als hoofdrolspeler in deze fictie. Het verhaal vertel ik, de auteur van deze verhandeling, vanuit het ik-personage, dat niet de stem van het hoofdpersonage, het koloniale monument, maar wel mijn standpunt als onderzoeker duidelijk reflecteert. Dat is niet altijd even gebruikelijk in het academische discours. Ik verkies deze ik-vorm om de lezer bewust te maken van de standpunten die ik inneem en de ideeën ik van andere auteurs overneem. Dat onderscheid tussen het eigen standpunt en de standpunten van een andere auteur is in thesissen soms moeilijk te maken. De wij- vorm gebruik ik om de lezer aan te spreken als een partner in de discussie en niet om een gevoel van solidariteit of uniformiteit te creëren.

In deze verhandeling spreek ik over ‘het koloniale monument’ of het ‘koloniale standbeeld’. Niet elk koloniaal monument in deze verhandeling is echter een rechtstreekse verheerlijking van het koloniale project in Kongo-Vrijstaat en Belgisch-Kongo. In zijn artikel *King Leopold's Bust* richt Stanard zich tegen het misbruik van deze term: “Recent studies of Europe's cultures of empire, including those that analyze monuments, oftentimes hazardously incorporate all sites of memory and cultural production that have any colonial connection.”¹³ Niettemin gebruik ik een overkoepelende term voor elk standbeeld dat (rechtstreeks of onrechtstreeks) verbonden wordt aan de imperiale missie van België in Congo. Met deze veralgemening wil ik geen nieuwe definitie inluiden voor deze standbeelden. Daarentegen lijkt een overkoepelende term hier nuttig en noodzakelijk om over de verschillende betekenissen en gevoeligheden te kunnen spreken die de monumenten van de voorbijganger krijgen. Deze keuze dient dus niet om de standbeelden of de steden waarin ze staan te demoniseren, wel om elk van deze monumenten als plek voor reflectie te kunnen zien. Daarnaast heeft het koloniale monument in deze verhandeling het ‘uiterlijk’ van een standbeeld. Dat is natuurlijk niet de enige vorm van een koloniaal monument in het Belgische landschap. Ook straatnamen, stripverhalen, musea, films, enzovoort, zijn koloniale monumenten die een kritische reflectie vragen. De wijze waarop ik het koloniaal standbeeld in deze verhandeling kader, kan betrekking hebben op elke variant van koloniale monumentalisering. Het is in die zin een kwestie van graad, niet van aard.

Ik bespreek het koloniale monument in drie delen. Deze delen functioneren op zich zelf, maar staan tegelijk ook in verbinding met elkaar. Op die manier is deze verhandeling, zoals de publieke ruimte, een ontmoetingsplek tussen de drie hoofdstukken, de verschillende meningen in het debat, maar ook tussen begrippen uit verschillende disciplines. Het object van mijn onderzoek, het koloniale monument van Leopold II, plaatst zich in dat veld van begrippen. De begrippen fungeren hierin als voorbijgangers. Het zijn nevenfiguren die op hun eigen manier een blik werpen op het standbeeld. Ze vormen een mening of interpretatie en gaan nadien met elkaar in dialoog. Ik ben me bewust van de complexiteit van de begrippen

¹³ Stanard, “King Leopold’s Bust,” 8.

en de denkkaders die ik aanwend. Die keuze is niet even logisch in een discussie die een groot publiek aangaat. De complexiteit dient echter om het debat rond het koloniale monument uit zijn comfortzone te stuw en te laten balanceren tussen verschillende begrippenkaders die elkaar aanvullen, bevestigen en tegenspreken. Onstabiliteit genereert luisteren en reflectie en is daarmee een voorwaarde voor verandering. Het object van mijn onderzoek gaat als hoofdrolspeler van deze fictie, een karakterontwikkeling door. Net als de confrontatie met de koloniale standbeeld in de publieke ruimte brengt elk deel telkens een nieuwe ontmoeting tussen het standbeeld en de lezer voort. Op die manier wil ik niet enkel een debat openen of staande houden, maar nodig ik ook de lezer uit, met name u, om als een tweede (derde, vierde, vijfde, ...) voorbijganger elke ontmoeting te interpreteren, af te toetsen en betekenis te geven.¹⁴

FICTIE IN DRIE DELEN

De drie hoofdstukken vertrekken van drie alternatieven die in het huidige debat naar voren komen: activisme rondom het standbeeld, een contextueel infobord, en een plek in het museum. Het eerste hoofdstuk concentreert zich op dat wat rondom het standbeeld gebeurt, *als of* de performance van de voorbijganger het standbeeld kan herschrijven. Het neemt het standbeeld op het Troonplein in Brussel als vertrekpunt om de positie van de voorbijganger in het voorbijgaan van het monument te bestuderen. Ik schets het huidige debat rond de verschillende betekenissen van het monument, en onderzoek wie juist beslist (of mag beslissen) over de betekenis die het standbeeld moet veruitwendigen. Via een nieuw begrip van hedendaagsheid en Schneiders idee van performativiteit tussen de toeschouwer en het monument, zoek ik naar een ver-antwoordelijke omgang of performance met het monument. Tenslotte illustreer ik dit met een performance van de Brusselse actiegroep *Collectif Manifestement* die een nieuwe betekenis in het standbeeld re-activeert.

Het tweede deel denkt na over de media die we kunnen gebruiken om de toeschouwer bewust te maken van de imperiale of stigmatiserende boodschap van de standbeelden: *als of* nieuwe media het standbeeld kunnen ‘corrigeren.’ Ik concentreer mij daarvoor op het infobord dat Oostende in mei 2016 naast het ruitersstandbeeld van Leopold II hing. Het discours rond intermedialiteit is een interessante invalshoek om deze case te bestuderen. Het biedt een manier om de relatie tussen de toeschouwer, het standbeeld en de informatieve borden te onderzoeken. Welke impact heeft de verbale taal op de infoborden op de visuele taal van de standbeelden op de toeschouwer? Via Henk Oosterlings (tussen)staat van *Inter-esse* en W.J.T. Mitchells notie van *Ekleptisis* onderzoek ik *of en hoe* deze drie elkaar kunnen ondervragen.

¹⁴ Ik ontleen dat idee van Mieke Bal in haar boek *Travelling Concepts in the Humanities*. Bal ijvert voor een methodologische basis in concepten eerder dan in methoden om een intersubjectieve dialoog mogelijk te maken: “You do not apply one method, you conduct a meeting between several, a meeting in which the object participates so that, together objects and methods can become a new, not firmly delineated, field. This is where travel becomes the unstable ground of cultural analysis.” Mieke Bal, “Working with concepts,” in *European Journal of English Studies* 13: 1, 13; Die onstabiliteit is één van de voorwaarden voor een waardevol debat. Ook Claire Bishop stelt de onstabiliteit van de begrippen in de humane wetenschappen in haar “Introduction” als een van de doelen van haar boek *Artificial Hells*: “to keep alive the constitutively undefinitive reflections on quality that characterise the humanities”: Claire Bishop, “Introduction,” in *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. (Londen: Verso, 2012), 7.

Een concreet voorstel voor een alternatief monument komt in het derde en laatste deel naar voren. Vertrekkende van Claire Bishops begrip van dialectische hedendaagsheid denk ik na over een curatorschap van het koloniale monument, *als of* het koloniale monument werd tentoongesteld. Aan de hand van de kritiek en het potentieel van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika in Tervuren, dat in 2018 terug zijn deuren opent, en het *radicale* museum van Claire Bishop zoek ik naar een alternatieve manier om het koloniale monument in de publieke ruimte ten-toon te stellen.

DEEL I HET MO(NU)MENT ALS VOORBIJGANGER

DE BETEKENIS, DE TEMPORALITEIT EN DE PERFORMANCE VAN HET MONUMENT

Op het Troonplein in het centrum van Brussel staat een bronzen ruitersstandbeeld van Leopold II. Tussen het Koninklijk Paleis en de drukke Regentlaan troont boven het groen de Belgische koning die tussen 1865 en 1909 in België regeerde [afb. 1]. De Belgische beeldhouwer Thomas Vinçotte maakte het standbeeld in 1926.¹⁵ Op de betonnen sokkel staat een Latijns opschrift *REGI BELGARUM, 1865-1909, PATRIA MEMOR*. Met één arm naar achter en een strenge blik naar voren kijkt de koning uit over de stad waarin hij zetelde. Dat Leopold II niet enkel over België heerste maar van 1885 tot 1908 ook privé-eigenaar was van Kongo-Vrijstaat, het huidige Congo-Kinshasa, waar tijdens zijn bewind de bevolking bijna halveerde, laat dit monument niet meteen uitschijnen.¹⁶ De voorbijgangers lopen er onverschillig voorbij. Dat schrijft ook de Amerikaanse historicus Matthew G. Stanard: “(...) a passerby unfamiliar with Belgium’s involvement in central Africa would be hard-pressed to connect the statue with either colonial history or Leopold’s rule in the Congo, and with its simple lack of any representation of the Congo it passes for a monument to the country’s second king, *nothing more*.”¹⁷ Dit eerste deel vertaalt de stelling van Stanard in een vraag: aanvaarden



AFB. 1 Thomas Vinçotte, Ruitersstandbeeld Leopold II, 1926. Brons. Troonplein, Brussel.

¹⁵ Een replica van het beeld is vandaag te bezichtigen in een buitenwijk van Kinshasa: Maarten Couttenier, *Congo tentoongesteld: een geschiedenis van de Belgische antropologie en het museum van Tervuren (1882-1925)* (Leuven: uitgeverij ACCO, 2005), 316.

¹⁶ Volgens Guy Vanthemsche is het moeilijk om een exact cijfer te geven over de Congolese slachtoffers. In sommige regio’s daalde de bevolking met tachtig procent, in andere regio’s was dat aantal veel lager: *Belgium and the Congo: 1885-1980*, (Cambridge University Press, 2012), 24; Zie verder Jean Stengers, *Belgique Et Congo : L’élaboration De La Charte Coloniale*, (Brussels: Renaissance Du Livre, 1963), 142; zie ook Morel, Edmund D., William Roger Louis, and Jean Stengers, *History of the Congo Reform Movement*, 1968; de kwestie stond in 2003 terug sterk ter discussie na de documentaire over de uitbuiting van België in Congo van Peter Bate op de BBC: Peter Bate (reg.), *Congo: White King, Red Rubber, Black death*, DVD, Verenigd Koninkrijk: Paul Pauweis, 2003.

¹⁷ Matthew G. Stanard, “King Leopold’s Bust: A Story of Monuments, Culture and Memory in Colonial Europe”, in *Journal of Colonialism and Colonial History* 12, 2 (2011): 4.

we die onverschilligheid van de voorbijganger? Het gaat na waarom het koloniale standbeeld al dan niet moet blijven staan en zoekt een manier waarop de toeschouwer bewust en verantwoordelijk (response-able) langs het monument kan lopen, *als of* het monument leeft.

Het hoofdstuk bestaat uit drie delen. Het eerste deel schetst het huidige debat over de koloniale standbeelden. Het overloopt de betekenissen die de monumenten van verschillende stemmen in het debat krijgen en bijgevolg de verschillende betekenissen die voorbijganger de koloniale monumenten kan geven. Het tweede deel onderzoekt hoe we kunnen omgaan met die verschillende betekenissen: wie kan bepalen welke betekenis voorrang krijgt op de andere? Hoe ‘hedendaags’ is het koloniale mon(nu)ment? Ik toets die vraag aan de hand van het discours rond historiciteit, temporaliteit en performativiteit. Ten slotte denk ik in een derde deel na hoe fictie als een subversieve daad de hedendaagsheid van het koloniale standbeeld kan ondervragen.

1 DE BETEKENISLAGEN VAN HET MONUMENT

DE STANDPUNTEN IN HET DEBAT: EEN TWEESTRIJD IN BETEKENISGEVING?

Het koloniale monument is drager van uiteenlopende betekenissen. In dit eerste deel schets ik de discussie en de receptie van die betekenissen in de publieke ruimte en in de academische wereld. De discussie over koloniale standbeelden in België is in beide velden eerder beperkt.¹⁸ Om toch een correct beeld te geven van hoe België omgaat met het koloniale monument, zal ik daarom voorbeelden gebruiken uit de beperkte academische literatuur, maar zal ik die ook aanvullen met opinies en artikels uit kranten en online tijdschriften. Niet alle theorieën in dit deel hebben rechtstreeks betrekking op monumenten in België, maar ik gebruik ze als een noodzakelijk kader om de Belgische cases aan vast te haken.

In het debat onderscheiden zich ruw gesteld twee groepen.¹⁹ Een eerste groep stelt dat de standbeelden niet meer zijn dan restanten uit een vervlogen verleden en daarom in hun historische context moeten worden begrepen. Daartegenover beschouwt een andere groep de standbeelden als een symbool voor onderdrukking dat vandaag nog steeds koloniale machtsverhoudingen symboliseert en rechtvaardigt.²⁰

¹⁸ De academische discussie over het Belgische koloniale erfgoed is op één hand te tellen: de teksten van Idesbald Goddeeris, Bambi Ceuppens, Pedro Monaville, Matthew G. Stanard, Lucas Catherine. Daarnaast zijn er twee onuitgeven masterproeven van Davy Verbeke en Julie Vande Broek geschreven. Nogmaals wil ik benadrukken dat alternatieven nauwelijks diepgaand naar voren worden geschoven: zie voetnoot 2.

¹⁹ Ik ben mij bewust van het zwart-wit karakter van deze opdeling. Niettemin geeft een zo’n ruwe schets een eerste zicht op de manier waarop de tegenstanders in het debat zich tegenover elkaar plaatsen. Naargelang het verloop van deze verhandeling zal ik deze opdeling dan ook steeds minder strak trekken.

²⁰ Het is belangrijk om er op te duiden dat die dubbele houding er altijd al geweest is. Reeds begin twintigste eeuw richtte Edmund Dene Morel, samen met Roger Casement en Henry Grattan Guinness, *The Congo Reform Association* op, één van de eerste internationale mensenrechtenbewegingen. Nadat Morel de fraude in de handel met Kongo-Vrijstaat (en bijgevolg slavenhandel en uitbuiting van de Congolese bevolking) in de haven van Antwerpen ontdekte, stelde de associatie internationale rapporten op die Leopolds misdaden vanaf 1904 in kaart brachten. Het beeld van Leopold II als massamoordenaar, bestaat dus al van tijdens zijn regeerperiode en is ook de reden dat hij ‘zijn’ Kongo-Vrijstaat moest overhandigen aan het Belgische parlement. Desondanks bleef Leopold II na zijn dood bewonderd om de ambities die hij voor België koesterde. Dat beeld blijft tot vorige eeuw ook nog het beeld dat in het educatief systeem wordt gehanteerd: Adam Hochschild, *King Leopold’s Ghost. A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa*, (Boston/ New York: Houghton Mifflin Company, 1998), 1-5, 177-181, 258-259.

Welke betekenis de deelnemers van het debat aan het standbeeld geven, hangt dus samen met de relatie die de partijen tussen het standbeeld en het koloniale verleden leggen.

De houding van de eerste groep tegenover het verleden leidt ertoe dat de monumenten van koloniale nog steeds worden vereerd. Op het Troonplein in Brussel plande de Brusselse schepen van Stedenbouw en Patrimonium Geoffrey Coomans van Brachène (MR) op 17 december 2015 een eerbetoon aan de Belgische koning, die toen 150 jaar geleden de troon besteeg. Met die huldiging wilde Coomans de stedenbouwkundige bijdrage van Leopold II voor de stad Brussel herdenken. Volgens hem moet België de verwezenlijkingen die de koning realiseerde, loskoppelen van het wanbeleid dat hij in Congo voerde: “Het is een optocht waarin we de excellente stedenbouwkundige verwezenlijkingen van de vorst huldigen. (...) Hij is een controversieel figuur, zeker, maar hij heeft ook veel goede dingen verwezenlijkt. Trouwens: zelfs Hergé zou je vandaag als antisemitisch en racistisch kunnen beschouwen.”²¹ De betekenis die Coomans aan het monument toeschrijft, houdt verband met de betekenis die België in het verleden aan dit standbeeld Leopold II gaf: dat is in de eerste plaats als weldoener, niet als koloniaal.

Matthew G. Stanard vindt eveneens dat de standbeelden van Leopold II niet noodzakelijk koloniale connotaties hebben. In zijn artikel *King Leopold's Bust* beweert hij dat ze in een historische context moeten worden geïnterpreteerd: “monuments to this major figure of European imperialism [koning Leopold II] are not necessarily colonial at all (...) the context of cultural production is crucial, and if one provides the proper context for many cases it disproves the significance of evidence that, when taken out of context, appears to demonstrate a culture of empire.”²² Stanard vindt het protest dat de activisten tegen de standbeelden ondernemen vaak misplaatst. Hij benadrukt dat niet alle monumenten van Leopold II verbonden kunnen worden aan een gewelddadig koloniaal regime. Volgens Stanard moeten historici zorgen dat ze de standbeelden in verband brengen met betekenissen die ze pas veel later of vandaag kregen.²³ Niet elk eerbetoon aan een oud-koloniaal is een verheerlijking van het koloniale regime. Een historische reconstructie van de periode waarin de standbeelden zijn opgericht, kan volgens hem de ‘oorspronkelijke’ betekenis van het monument achterhalen. Ten slotte moet die historische reconstructie volgens hem dan ook de omgang met het monument bepalen.²⁴

²¹ “Kritiek op Leopold II-hommage van Stad Brussel,” in *Bruzz*, laatst geraadpleegd op 6 april 2017 (<http://www.bruzz.be/nl/nieuws/kritiek-op-leopold-ii-hommage-van-stad-brussel>); Greet Brauwers, “Beledigend eerbetoon aan Leopold II in Brussel,” in *De Wereld Morgen*, laatst geraadpleegd op 25 maart 2017 (<http://www.dewereldmorgen.be/artikel/2015/12/15/beledigend-erbetoon-aan-leopold-ii-in-brussel>); “La Ville de Bruxelles annule une cérémonie à mémoire de Léopold II,” in *Le Soir*, laatst geraadpleegd op 6 april 2017 (<http://www.lesoir.be/1070691/article/actualite/belgique/2015-12-15/ville-bruxelles-annule-une-ceremonie-memoire-leopold-ii>); Ook oud-minister van Buitenlandse Zaken Louis Michel (MR) beschouwt Leopold II als een visionair figuur die vooral als held, en niet als misdadiger, moet worden herdacht: “Zulke verwijten verdient Leopold II niet. De Belgen hebben er spoorwegen, scholen en ziekenhuizen gebouwd, en de economische groei aangezwengeld. Of Leopold II Congo ook veranderde in een gigantisch werkkamp? Echt niet. In die tijd was dat gewoon de manier van doen,” zie “Michel noemt Leopold II 'visionaire held,'” laatst geraadpleegd op 2 mei 2017, (<http://dredactie.be/cm/vrtnieuws/2.10380/1.807747>)

²² Stanard, “King Leopold's Bust,” 2.

²³ *Ibid.*, 7.

²⁴ Volgens Stanard heeft het standbeeld op het Troonplein echter wel imperiale motieven. De inscriptie “PATRIA MENOR” op zou naar Leopold II als *Bruxellois* verwijzen, ook het koninklijke paleis achter de koning versterkt die interpretatie. Toch is die lezing volgens Stanard niet helemaal correct om twee redenen. Het monument spiegelt aan het standbeeld van Godfried van Bouillon aan de andere kant van het koninklijke paleis. Beide heersers werden in hun tijd gezien als de verdrijvers van de ‘slavenhandel van de Arabieren’ en het verspreiden van het Christendom in het Afrikaanse continent, de één in Jerusalem en de ander in Congo. Daarnaast diende het Troonplein in de koloniale tijd als een herdenkingsplek voor de pro-kolonialen, en ook vandaag komen

De tweede groep, onder meer de activisten waartegen Stanard zich richt, vindt echter dat standbeelden van koloniale figuren altijd een koloniaal gedachtegoed symboliseren en vindt daarom een interventie noodzakelijk. Deze groep ziet de standbeelden als een uitdrukking (en een rechtvaardiging) van een eurocentrisch beleid dat enkel handelt naar eigen belang. De huldiging door Coomans in 2015 viel dan ook in slechte aarde. De Belgische auteur Dyab Abou Jahjah en zijn Movement X plande een tegenbetoging en zette het Brusselse bestuur er zo toe aan om het eerbetoon af te lassen.²⁵ Het bleef daar echter niet bij: enkele dagen later besmeurden activisten het standbeeld met rode verf. Met die symbolische daad klaagden ze niet alleen het bloedvergieten van België in Congo aan, maar ook Leopold II als symbool voor onderdrukking.²⁶ Het is niet de eerste keer dat actievoerders het standbeeld aanpakten. Zeven jaar eerder 'bekladde' de schrijver, activist en kunstenaar Théophile Giraud het ruitersstandbeeld op het Troonplein met een tube rode waterverf [afb. 2]. Met een rood koord beklom Giraud het standbeeld en begon vervolgens de buste van de koning te overgieten en te beschilderen. Daarna wikkelde de schrijver het rode touw rond de nek van Leopold II. Giraud declameerde dat "Duitsland en Rusland de goede smaak [hadden] om de standbeelden van Hitler en Stalin van hun voetstuk te stoten."²⁷ Enkele activisten steunden Giraud in zijn



AFB. 2 Théophile Giraud 'bekladt' ruitersstandbeeld (2008). Troonplein, Brussel.

voorstanders van het koloniale tijdperk nog samen om Leopold II te herdenken: Matthew G. Stanard, *Selling the Congo. A history of European pro-empire propaganda and the making of Belgian Imperialism*. (University of Nebraska Press, 2011), 168.

²⁵ Het enige nadeel van de aflassing van het betoog, is dat verdere discussie zo uitbleef: Greet Brauwers, "Beledigend eerbetoon aan Leopold II in Brussel," in *De Wereld Morgen*, laatst geraadpleegd op 25 maart 2017 (<http://www.dewereldmorgen.be/artikel/2015/12/15/beledigend-eeerbetoon-aan-leopold-ii-in-brussel>).

²⁶ "Stanbeeld Leopold II beklad, in *Bruzzz*, laatst geraadpleegd op 25 maart 2017, (<http://www.bruzzz.be/nl/nieuws/standbeeld-leopold-ii-beklad>).

²⁷ "Verfaanslag' op Brussels standbeeld Leopold II," *De Morgen*, laatst geraadpleegd op 25 maart 2017, (<http://www.demorgen.be/binnenland/-verfaanslag-op-brussels-standbeeld-leopold-ii-b9bab3c2/>); "Théophile de Giraud – Attentat contre la statue de Léopold 2," *youtube*, laatst geraadpleegd 7 april 2017 (<https://www.youtube.com/watch?v=xG6GbBoZGNg>).

²⁷ Idesbald Goddeeris, "Colonial Streets and Statues: Postcolonial Belgium in the Public Space." In *Postcolonial Studies* 18,4 (2015): 404.

actie. Ze omringden de schrijver met protestborden waarop “Nee aan een symbool van onrecht” en “Leopold II = misdadiger tegen de mens” stond geschreven.²⁸

Idesbald Goddeeris deelt de bezorgdheid van Dyab Abou Jahjah en Giraud. Hij bekritiseert de onverschillige houding van België tegenover haar koloniale erfgoed. Hoewel er in België veel meer debat is over het koloniale verleden dan in de jaren negentig en de vroege jaren 2000, reflecteert ze amper over de sporen van dat verleden in de publieke ruimte. In tegenstelling tot andere landen zoals Frankrijk, Nederland en Duitsland, gaat België niet verder dan zijn misdaden te erkennen.²⁹ Goddeeris linkt die onverschilligheid aan de identiteitscrisis die België de laatste jaren onderging. Hij stelt dat sinds de succesvolle verkiezingscampagnes van de N-VA (Nieuwe Vlaamse Alliantie) in 2009, 2010 en 2012, de Belgische politiek schrik heeft dat acties tegen dat erfgoed gelezen zullen worden als een kritiek op België in het zijn geheel.³⁰ Goddeeris stelt dat de N-VA zich presenteert als de partij van de toekomst met het accent op vooruitgang. Ze gaat eigen tekortkomingen in het verleden liever uit de weg: “The N-VA [...] did not capitalize on the Congo because the party was vulnerable in other debates on the past, first and foremost regarding the collaboration with Nazi Germany in the Second World War. It therefore preferred to present itself as the party of the future.”³¹ Daartegenover ondernemen linkse partijen evenmin actie. Kritiek op het Belgische koloniaal verleden, kan immers gelezen worden als een kritiek op de Franstalige gemeenschap waarvan de toenmalige koloniale economische elite deel uit maakte. Volgens Goddeeris staat een anti-koloniaal monument dus niet hoog op het programma van noch rechtse en linkse partijen:

The monopoly of white monuments keeps the colonial view intact and smothers post-colonial criticism. A public representation of the colonised is still a long way ahead in Belgium. Leopold’s equestrian statue in the shadow of the royal palace is the only real *lieu de mémoire* of the Congolese in Brussels and operates as the point of departure or arrival of Congolese demonstrations.³²

Het koloniale monument van Leopold II op het Brussels Troonplein fungeert als enige herdenkingsplek voor de Congolese gemeenschap in België. Hoewel Goddeeris gelijk heeft dat het politieke beleid in België een grote verantwoordelijkheid draagt voor de onverschilligheid tegenover het koloniale verleden, moeten we voorzichtig zijn de schuld te snel in de schoenen te schuiven van linkse of rechtse politici. Ook de voorbijganger draagt een verantwoordelijkheid voor de betekenissen van het standbeeld.

²⁸ Ibid.

²⁹ Goddeeris stelt dat in deze landen koloniale monumenten al vanaf 1960 onderhevig waren aan vandalisme en sommigen zelfs afgebroken zijn. Hij geeft voorbeelden zoals de standbeelden van de Duitse Oost-Afrikaanse regeerder Hermann von Wissmann in Hamburg, de gouverneur van Atjeh in Nederlands-Indië Johannes van Heutsz in Amsterdam, en de Franse ontdekkingsreiziger Jean-Baptiste Marchand in Vincennes dichtbij Parijs. Die monumenten kregen informatieborden, werden ontdaan van koloniale boodschappen, of werden naar een museum verplaatst. Ook kregen sommige monumenten een nieuwe betekenis. Ze stonden symbool voor de slachtoffers eerder dan voor de uitgebeelde kolonials. Bijvoorbeeld het Antikoloniaaldenkmal in Bremen was eerst een koloniaal herdenkingsmonument. In Nederland werden verschillende monumenten voor de Slavernij opgericht: één in Amsterdam in 2002, in Den Haag in 1998, in Middelburg in 2005 en ten slotte ook een buste voor de anti-koloniale schrijver Anton Kom in 2006 in Amsterdam. Zie ook: Goddeeris, “Colonial Streets and Statues”, 403-404.

³⁰ De centrum-linkse regering werd in 2014 uiteindelijk vervangen door een centrum-rechtse coalitie met een sterke meerderheid voor de NV-A. De nieuw gevormde Belgische federale regering Michel was een coalitie tussen N-VA, CD&V, Open Vld en MR. NVA behaalde 33 procent van de stemmen.

³¹ Goddeeris, “Colonial Streets and Statues,” 405.

³² Ibid., 403; Goddeeris, “Postcolonial Belgium. The Memory of the Congo.” In *Interventions* 17 (2015): 440.

DE ONZICHTBARE BETEKENIS VAN MONUMENT

We can never understand an image unless we grasp the ways it shows what cannot be seen.³³ –
W.J.T. Mitchell, *What is an Image?*

Bij de twee groepen in het debat verbindt één groep het standbeeld van Leopold II steevast met het koloniale verleden en/of de geopolitieke machtsverhoudingen vandaag. Een andere groep koppelt dat deel van de geschiedenis ervan los en legt de nadruk op de historische (verleden) context van het monument. Dat de twee groepen een andere betekenis geven aan hetzelfde standbeeld, toont dat de betekenis van een afbeelding afhangt van de voorbijganger die er langsloopt. Het bovenstaande citaat van de W.J.T. Mitchell beschrijft hoe de betekenis van een afbeelding niet enkel overeenkomt met dat wat het afbeeldt, maar ook met dat wat het niet afbeeldt. Mitchell doelt daarmee op de ideologische en symbolische boodschap van een afbeelding. Die boodschap is niet zichtbaar en onveranderlijk in betekenis zoals de figuur van Leopold II dat wel is. Ze is afhankelijk van de context en de toeschouwer. Dat toonden de acties rondom het standbeeld op het Troonplein. Movement X ziet het standbeeld als een symbool voor racisme en (neo)kolonialisme. Voor Coomans is het standbeeld dan weer een symbool voor Brussel als grootstad. Symbolen zijn dus niet universeel of onveranderlijk. Ze krijgen betekenis in een gemeenschap.³⁴ Het is belangrijk ons bewust te zijn van de ideologieën en symbolen die het standbeeld voor *verschillende* gemeenschappen met zich meedraagt. Dat Brussel de hulde aan Leopold II niet liet doorgaan, is een stap in de goede richting. Ze lijkt zich bewust voor de *verschillende* betekenissen van het standbeeld en geeft duidelijk blijk van de prioriteit van de ene betekenis tegenover de andere.

Het debat beperkt zich echter nog te vaak tot dat ‘wat wel gezien kan worden’: de figuur van Leopold II. Dat stelt ook Olivia Rutazibwa: “Het probleem is dat we ons afgrijzen voor de gruweldaden uit het verleden – die van het Belgisch koloniaal ‘avontuur’ of de Holocaust – steevast kanaliseren door te focussen op specifieke personages.”³⁵ Het is makkelijker “specifieke personages” te verdedigen of te bekritisieren, dan de symbolische betekenissen van het standbeeld (“that what cannot be seen”). Vaak wordt die symbolische betekenis niet belangrijk geacht, omdat ze niet rechtstreeks aan de afgebeelde figuur gekoppeld kan worden. De historicus Bas De Roo vindt zo een excuusbord bij de buste van Leopold II in het Gentse Zuidpark misplaatst: “Het excuusbordje associeert Leopold II met de Congolese slachtoffers. De koning was echter maar een schakel in het administratieve raderwerk dat de Vrijstaat vormgaf.”³⁶ Daarom heeft het standbeeld volgens De Roo geen extra duiding nodig. De Roo benadrukt de gedeelde verantwoordelijkheid in het koloniale bewind. Hij vindt dat de stad Gent een ‘excuusbord’ niet bij Leopold II moet plaatsen omdat Leopold II niet als enige verantwoordelijk was voor de Congolese slachtoffers. De symbolische betekenis van het monument moet dus wijken voor een historische betekenis. Kunnen we die historische en symbolische betekenis in dit geval niet combineren? Volgens Marc Reynebeau kunnen we het infobord gebruiken om juist op die structurele (en gedeelde) verantwoordelijkheid te duiden:

³³ W.J.T. Mitchell, “What is an Image?” *New Literary History (Image/Imago/Imagination)* 15, 3 (1984): 526.

³⁴ Cueppens, “Les monuments coloniaux : lieux de mémoire contestés,” z.p.

³⁵ Olivia Rutazibwa, “Wanneer helen onze koloniale wonden?” in *mo**, laatst geraadpleegd op 26 maart 2017 (<http://www.mo.be/column/wanneer-helen-koloniale-wonden>).

³⁶ Bas De Roo, “Sorry voor alles, Congo?” *De Standaard Opinie*, 30 september 2016.

Het zou jammer zijn als zo de aandacht wegglijdt van het kolonialisme als historisch feit. Niet alleen maakte dat al deze excessen mogelijk, het is ook de context van een brede geschiedenis van onderdrukking, structurele exploitatie, institutioneel geweld en racisme. En daarvan heeft ook onze tijd zich nog altijd niet bevrijd. Leopold II is nog maar de top van de ijsberg.³⁷

Door de discussie open te trekken, kunnen we juist voorkomen dat enkel de figuur van Leopold II als symbool voor het kwaad wordt gezien. Een eenduidige afbeelding van een kwaad levert een vatbare grond om tegen te vechten, maar zorgt dat de eigen verantwoordelijkheid vervaagt, en bijgevolg ook de werkelijke strijdgrond.³⁸ Zo vergeten we dat niet enkel één man voor de uitbuiting van de Congolezen verantwoordelijk was, maar een heel systeem. Ook vandaag moet dat systeem ondervraagd worden. Volgens Reynebeau vragen de ideeën die Leopold II symboliseert (en die anderen vandaag nog verderzetten) om reflectie, eerder dan zijn daden. Als ‘dat wat niet gezien kan worden’ Leopold II als *onderdrukker* is, dan moeten we niet zozeer nadenken over zijn personage, maar wel over dat wat hij symboliseert: wat betekent onderdrukking vandaag? Hoe hedendaags is die wanverhouding tussen onderdrukker en onderdrukte?

Goddeeris stelt dat België net als haar buurlanden een monument voor de Congolese bevolking zou moeten oprichten om het debat over haar koloniale verleden staande te houden.³⁹ Stel dat België vandaag een herdenkingsmonument voor de koloniale slachtoffers zou oprichten, dan mag dat niet betekenen dat ze haar verantwoordelijkheid daarmee aflost. Bij het tegenstandbeeld moeten we evenzeer proberen ‘te begrijpen wat we niet kunnen zien.’ De filosoof Achille Mbembe schrijft dat herinneren en vergeten bovendien nauwe verwanten zijn. Herdenkingsmonumenten proberen het verleden vaak symbolisch wit te wassen. Ze zijn in die zin deel van een ‘ritueel vergeten’ van het verleden en lossen de tegenstelling tussen slachtoffer en dader op, maar behouden tegelijk de tegenstelling kolonisator en gekoloniseerde: “The commodification of memory obliterates the distinction between the victim and the executioner, and consequently enables the state to realize what it has always dreamed of: the abolition of debt and the possibility of starting afresh.”⁴⁰ Niet elk anti-koloniaal alternatief is ook per se een goed alternatief. Het is een moeilijke afweging die we moeten maken: werken we met een symbool voor de Congolese gemeenschap de tegenstelling tussen slachtoffer en misdadiger weg of cultiveren we die juist? Als een persoon iemand als slachtoffer benadert, kan dat evenzeer vanuit een neerbuigende positie gebeuren.

In haar artikel *Les Indigènes du Royaume* vergelijkt Ceuppens twee monumenten in Amsterdam: het Nationale Monument op de Dam (dat de slachtoffers van WO II herdenkt) en het Monument voor de Slavernij (opgericht voor de afschaffing van Slavernij in 1863). Het eerste monument krijgt een veel prominentere plaats dan de tweede: het ene bevindt zich op het belangrijkste plein in het centrum, het andere in een afgelegen park in het Oostelijke deel van de stad. Ceuppens vergelijkt de letterlijke plaats met

³⁷ Marc Reynebeau, “Niks sorry, Congo!” *De Standaard*, 3 Oktober 2016.

³⁸ Slavoj Žižek stelt bijvoorbeeld dat verbale taal ons een symbool geeft om tegen te vechten: “Reality itself, in its stupid existence, is never intolerable: it is language, its symbolisation, which makes it such.” Tolerantie komt volgens Žižek voort uit symbolische taal die via veralgemening functioneert. Hij geeft het voorbeeld van de nazi’s die niet zozeer tegen het Joodse individu, maar tegen het symbool ‘Jood’ streden. Op die manier konden de nazi’s vatten wie ze precies moesten haten. Zo is ook Leopold II een symbool waarbij de precieze strijdgrond telkens in vraag moet worden gesteld: Slavoj Žižek, “Fear thy Neighbour as thyself!” in *Violence: Six Sideways Reflections*, (Londen: Profile Books, 2009) 57.

³⁹ Goddeeris, “Postcolonial Belgium,” 449.

⁴⁰ Mbembe, “The Power of the Archive and its limits,” In *Refiguring the Archive* (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2002) 23-24.

de symbolische plaats die de twee ‘trauma’s’ in het maatschappelijke debat krijgen. Het toont volgens haar de ruimte die een land wil vrij maken om stil te staan en te praten over onderwerpen zoals slavernij en kolonialisme. Zelfs wanneer anti-koloniale monumenten worden opgericht is er nog kans op een vorm van selectie en discriminatie. Zegt de plaats die België haar koloniale geschiedenis in de publieke ruimte toekent (met name op dit moment zo goed als geen enkele), dan niet iets over de moeite die het land heeft om haar verleden een symbolische plaats toe te kennen?⁴¹

In hun eigen onafhankelijkheidsgeschiedenis blijven de Congolezen eerder nevenfiguren en spelen ‘witte personages’ de hoofdrol.⁴² Zo stelt Goddeeris dat geen enkele Congolese historicus ooit naar het Nederlands is vertaald, dat de opiniestukken van intellectuelen met subsaharische achtergrond nauwelijks gehoord worden, evenmin als de Congolese kritieken op David Van Reybroucks *Congo*, zoals die van de Congolese ambassadeur.⁴³ Geven we de slachtoffers met een plaats in de publieke ruimte, ook een stem in het maatschappelijke debat? Ceuppens benadrukt dat een anti-koloniale houding evenzeer onderdrukkend is wanneer de posities in het debat niet gelijk vertegenwoordigd zijn. Het nieuwe monument waarvoor Goddeeris pleit, kan een snelle oplossing zijn om de misdrijven tijdens het koloniale verleden in België een plaats te geven, maar trekt het debat niet noodzakelijk verder open. Wanneer enkel de status verandert (namelijk van de onderdrukte naar die van het slachtoffer), blijft er tegenstelling tussen kolonisator en gekoloniseerde.⁴⁴ Mbembe waarschuwt voor tweeledige categorieën zoals kolonisator/gekoloniseerde, subject/object, natuur/cultuur, consensus/protest: “The signs, vocabulary, and narratives that it produces are not only destined to become objects of representation. They are officially invested with a surplus of meanings which are not negotiable, and which one is thus officially forbidden to transgress.”⁴⁵ Mbembe heeft gelijk in die zin dat elke vorm van categorisering krijtlijnen trekt en uitsluit. In principe is er niets mis met categorieën, maar om inclusief te willen zijn, moeten we die krijtlijnen opnieuw in vraag kunnen stellen en hertekenen.

INGRIJPEN OP DE BETEKENIS

De verschillende meningen in het debat leiden tot eenzelfde inzicht. Elke interventie of non-interventie markeert het standbeeld: het maakt nieuwe betekenissen zichtbaar en verbergt andere. Belangrijk is niet enkel wat België uiteindelijk met het standbeeld op het Troonplein zal doen, maar ook dat ze nadenkt over oude en nieuwe betekenissen en deze in vraag stelt. Niet tegenstaande zijn debat en zelfs conflict hiervoor noodzakelijk. In haar artikel *Art and Democracy: art as an Agonistic Intervention in Public Sphere* argumenteert

⁴¹ Ceuppens beschrijft de symbolische afwegingen die hier worden gemaakt: “lors de l’inauguration du monument en un lieu moins central d’Amsterdam, certains portaient des affiches “5 ans d’occupation : monument sur le Dam !!! 400 ans d’esclavage : monument à l’Oosterpark ???!!!” Sur plus de 3.000 monuments publics aux Pays-Bas, la grande majorité est dédiée au souvenir de la seconde guerre mondiale.” Ceuppens, “Les monuments coloniaux : lieux de mémoire contestés,” z.p.

⁴² Bij de representatie van de onafhankelijkheid van Congo wordt de Belgische jurist Jozef van Bilsen gezien als de protagonist. In de historiografie van Congo zijn ze evenzeer nevenfiguren: daarentegen zijn Westerse helden zoals Edmund Dene Morel en Adam Hochschild diegenen die de wereld bewust maakten van de gruweldaden in Congo (de ‘witte helden’ in hun onafhankelijkheidsgeschiedenis).

⁴³ Goddeeris, “Colonial Streets and Statues,” 406.

⁴⁴ Bambi Ceuppens, “Les monuments coloniaux : lieux de mémoire contestés,” z.p.

⁴⁵ Mbembe, “The Banality of Power and the Aesthetics of Vulgarity in the Postcolony,” *Public Culture Spring* 4, 2 (1992): 3-4.

Chantal Mouffe tegen het liberale idee over de mogelijkheid van een rationele consensus die verschillende waarden en perspectieven verbindt. Mouffe stelt dat de publieke ruimte bestaat uit een veld van meningen die met elkaar in confrontatie staan. De meningen in de publieke ruimte interageren echter niet op een gelijke voet. Enkel één macht heeft binnen de publieke ruimte de overhand. Elke vorm van orde, zo stelt Mouffe, impliceert daarom uitsluiting. Bij het koloniale erfgoed in België zijn er misschien een heel aantal politieke partijen tegen de koloniale monumenten, toch is er maar één mening die de overhand haalt en de publieke ruimte vormgeeft. De MR, de partij van schepen van Stedenbouw en Patrimonium Geoffrey Coomans, heeft het laatste woord in de beslissingen over het standbeeld van Leopold II. Zij beslist dat het standbeeld op het Troonplein blijft staan, een infobord of een eerbetoon krijgt.

Er wordt dus wel degelijk een politieke keuze gemaakt. Volgens Mouffe zijn die keuzes of beslissingen op zich niet problematisch. Het probleem is dat de keuzes niet altijd opvallen of worden erkend *als* politieke keuzes, maar doorgaan als objectief.⁴⁶ In september 2009 werd in Halle een contextueel infobord geplaatst die de misdaden tijdens het koloniale verleden in kaart bracht.⁴⁷ Toenmalig burgemeester Pierre Laus (CD&V) zegt daarover het volgende:

We wilden het standbeeld niet wegmoffelen omdat het mensen kan blijven herinneren, als een historische getuigenis, aan wat ooit mogelijk was in een bepaalde tijdsgeschiedenis, aan het feit dat er ooit een maatschappelijk draagvlak bestond om Congo te kolonialiseren. Ook zaken die men in het verleden fout heeft gedaan, mogen tot het collectieve geheugen blijven behoren.⁴⁸

In de eerste plaats lijkt deze beslissing eerder genomen uit morele dan uit politieke overwegingen. Goddeeris werpt hier echter een ander licht op. Hij stelt dat de beslissing voor het infobord voornamelijk is doorgevoerd om andere politieke motieven: de taalstrijd tussen Vlaams- en Franstaligen in Halle. Aangezien de vorige inscriptie in het Frans was, wilden de stadsbestuurders volgens Goddeeris niet enkel hun anti-royalistische houding tonen, “but also (...) promote the struggle for the Flemish character of the city and to criticise the fact that the monument also had French texts. This was a clever move in a city near the language border that feared an expansion of the French language. The protesters received support from the mayor.”⁴⁹

Het artikel over deze kwestie in *De Standaard* toont op geen enkele manier de politieke afwegingen van het infobord. In het artikel blijft de wroeging tussen de Vlaams- en Franstalige gemeenschap in Halle, die een belangrijke motivatie was voor de plaatsing van het infobord, onderbelicht. Net als Mouffe ziet de kunsthistorica Rosalyn Deutsche het probleem juist in de onzichtbaarheid van die politieke strijd. De publieke ruimte wordt voorgesteld als homogeen: “Exclusions are justified, naturalized, and hidden by representing social space as a substantial unity that must be protected from conflict, heterogeneity, and particularity.”⁵⁰ Brussel restaureerde zo het monument *De Belgische Pioniers in Congo* in het Jubelpark. De Grote Moskee vlakbij vroeg de inscriptie *De Belgische militaire heldenmoed verdelgt den Arabische slavendrijver* weg

⁴⁶ Chantal Mouffe, “Art and Democracy: art as an Antagonistic Intervention in Public Sphere,” *Art as a Public Issue* 14 (2008): 12.

⁴⁷ Het tekst op het infobord besluit met: “De rubber- en ivoorhandel, die grotendeels in handen was van de koning, eiste een zware tol aan de Congolese mensenlevens.”

⁴⁸ “Halle belicht donkere kant Leopold II met standbeeld,” *De Standaard*, 15 september 2009.

⁴⁹ Goddeeris, “Colonial Streets and Statues,” 400.

⁵⁰ Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, 3de uitg. (Cambridge: MIT press, 2002), xiii.

te nemen omwille van zijn islamofobe inhoud. Ondanks het verzoek restaureerde Brussel het plakkaat en behield de tekst.⁵¹ Ook wordt de stem van minderheidsgroepen in de publieke ruimte onzichtbaar gemaakt; de publieke ruimte lijkt zo homogeen en conflict afwezig. Om de publieke ruimte een democratische ruimte te maken, moeten we die keuzes volgens Deutsche zichtbaar maken.⁵² Ze stelt dat conflicten de voorwaarde zijn voor het bestaan en het transformeren van een democratische publieke ruimte, eerder dan de vernietiging ervan.⁵³ Deutsche en Mouffe poneren dat artistieke interventie die politieke en sociale strijd zichtbaar kan maken.

Johan Galtung, grondlegger van *peace and conflict studies*, stelt dat (artistieke) interventie cultureel geweld in de publieke ruimte moet zichtbaar maken en zo transformeren. Galtung noemt dit re-cultuuratie.⁵⁴ Hij argumenteert dat een land in conflict niet zozeer moet zoeken naar een oplossing of een consensus.⁵⁵ Daarentegen moet het conflictmodellen transformeren. Ook cultureel geweld, zoals monumenten van repressieve leiders, moet bestreden worden door conflict transformatie, eerder dan conflict resolutie. Galtung definieert cultureel geweld als “those aspects of culture, the symbolic sphere of our existence – exemplified by religion and ideology, language and art, empirical science and formal science (logic, mathematics) –that can be used to justify or legitimize direct or structural violence.”⁵⁶ Stereotypen en symbolen moeten niet zozeer uit de publieke ruimte verwijderd worden (‘opgelost’), maar wel gedemystificeerd.

Een voorbeeld van zo’n artistieke interventie of re-cultuuratie is de performance van de kunstenaar Zoran Poposki. Hij wilde het anticommunistische denkbeeld en symbool in een monument in Skopje, de hoofdstad van Macedonië, zichtbaar maken [afb. 3]. Na de val van het communistische regime richtte de stad nieuwe standbeelden op van vaderlandse helden op die de nationale identiteit in Skopje moesten veruitwendigen: “the main city square in Skopje has been transformed into a stage for the symbolic performance of national identity and a site of spectacular power performing its mono-ethnic version of history (incarnate in imperialist, militarist and gender-exclusive terms.”⁵⁷ Zowel symbolisch als materieel, wilde het land alle sporen van het communisme uitwissen. Dat veroorzaakte een obsessie voor nieuwe herdenkingsmonumenten die een alternatieve lezing van de geschiedenis moesten produceren. De nieuwe standbeelden vertolken anticommunistische denkbeelden door hun bouwstijl. Daar waar communistische standbeelden een modernistische architectuur bezaten, zijn de heldenstandbeelden in Skopje gebouwd in

⁵¹ Goddeeris, *Colonial Streets and Statues*, 400; “Omstreden koloniaal monument krijgt bijschrift,” in *Bruzz*, laatste toegang 28 april 2017, (<http://www.bruzz.be/nl/nieuws/omstreden-koloniaal-monument-krijgt-bijschrift>); Idesbald Goddeeris in een interview met radio 1 “Zet al die koloniale beelden in een museum,” *Radio 1* (8 oktober 2016), laatst geraadpleegd 25 april 2017 (<https://radio1.be/zet-al-die-koloniale-beelden-een-museum>).

⁵² Deutsche, *Evictions*, 269.

⁵³ *Ibid.*, xi.

⁵⁴ Mouffe, “Art and Democracy: Art as an Agnostic Intervention in Public Sphere,” 11-13.

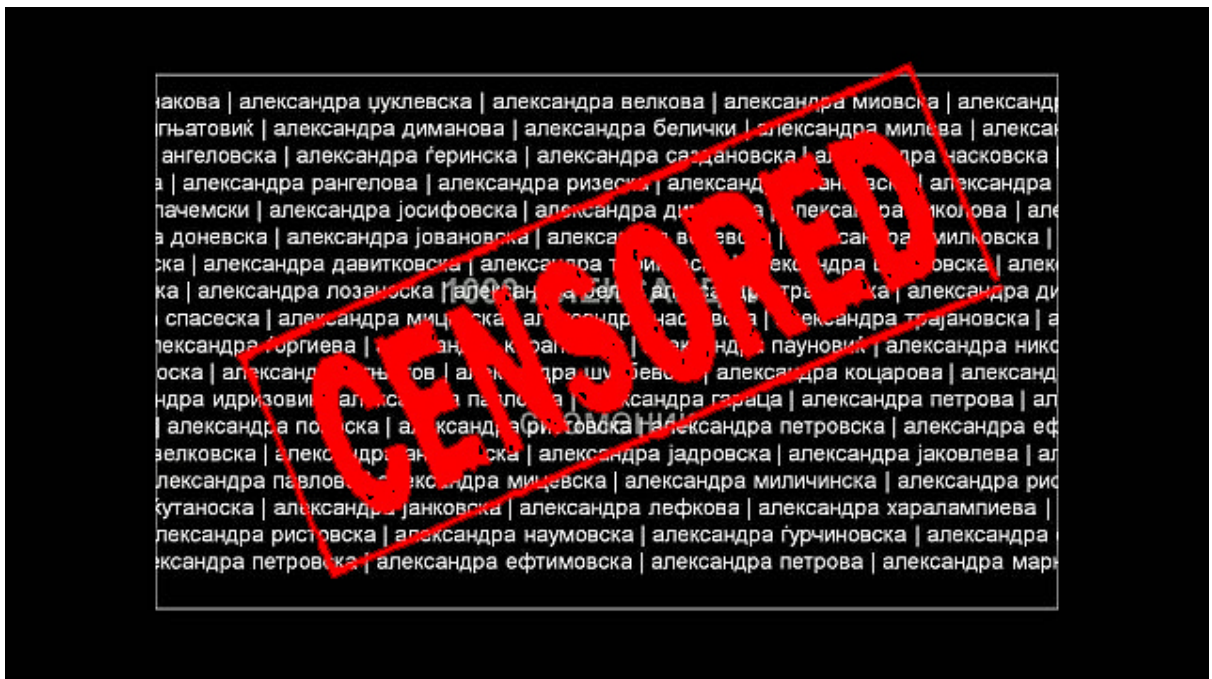
⁵⁵ Galtung noemt dit *conflict resolution*

⁵⁶ Johan Galtung, “Cultural Violence,” In *Journal of Peace Research* 27, 3 (1990): 291.

⁵⁷ Poposki en Todorova, “Public Memory in Post-Conflict Skopje,” 101.



AFB. 3 Standbeeld Alexander De Grote, Skopje, Macedonië.



AFB. 4 Zoran Poposki, “1000 Alexandra’s” (2012).

een neoclassicistische of barokke stijl. Via een architecturale stijl zetten ze zich af tegen de ideeën die de modernistische stijl op een symbolisch niveau veruitwendigde.⁵⁸

Die symbolische performance wilde de kunstenaar Zoran Poposki in Skopje zichtbaar maken in zijn project *Monument 1000 Alexandras* in 2011. De kunstenaar ontwierp een projectie voor het monumentale (drieëndertig meter hoge) standbeeld van Alexander De Grote op de grote markt van Skopje. Poposki verzamelde een lijst van vrouwen uit Skopje met Alexandra als voornaam, gevonden op sociale media [afb. 4]. Die lijst met voor- en achternamen wilde hij op het standbeeld projecteren. De kunstenaar confronteerde de alledaagsheid van de (individuele namen van de) Alexandra's met het heroïsche (allesbehalve alledaagse) monument van Alexander De Grote. Poposki wilde gebruik maken van het monumentale beeld van Alexander De Grote om de kracht van de gemeenschap als een veelvoud van individuen te beklemtonen en uit te vergroten. Poposki benadrukte zo dat de politiek nooit enkel betrekking heeft op één individu, maar altijd op een veelvoud van individuen, een gemeenschap: “calling for a celebration of the present, of multitude, and of creative power of the everyday.”⁵⁹ Door het alledaagse met het monumentale te confronteren, wil Poposki de publieke ruimte ‘re-cultureren’.⁶⁰ Omwille van ‘veiligheidsredenen’ moest Poposki de namen op een billboard van 140 vierkante meter tegenover het standbeeld projecteren. Ook hier werd de maatschappelijke strijd in betekenisgeving dus onzichtbaar gemaakt. In de volgende twee delen van dit hoofdstuk ga ik verder in op een andere (artistieke) performance die de verschillende betekenissen van het monument in de publieke ruimte (“that what cannot be seen”) zichtbaar maken.

⁵⁸ Ibid., 101-102.

⁵⁹ Ibid., 106.

⁶⁰ Een ander voorbeeld van zo'n re-culturatie in artistieke interventie is over-identificatie. Deze strategie wil vastgeroeste stereotypen uitvergrooten als een subversieve daad. Op die manier wil ze oude symbolen zichzelf laten her-betekenen. Dieter Lesage duidt op gevaar en het a-politieke karakter van deze strategie. In deze verhandeling stel ik de alsof-strategie dan ook als een effectievere manier voor deze her-betekening van bestaande stereotypen. In het derde deel van dit hoofdstuk werk ik dit verder uit: Dieter Lesage, “Cultural Resignation Today: On Over-Identification and Overstatement” in *Cultural Activism Today. The Art of Over-Identification*, BAVO (red.) (Rotterdam: episode Publishers, 2007), 88-107.

2 HET MO(NU)MENT LEEFT!

WIE PLAATST HET KOLONIALE MO(NU)MENT?

Wie kan en mag bepalen welke plaats de standbeelden in de publieke ruimte krijgen? Berber Bevernage vraagt zich af of het überhaupt mogelijk is om de ‘geschikte’ plaats van het verleden te kennen: “Can we claim to know the proper place of the past or is this place rather the product of an act of putting in place and thus constituted performatively?”⁶¹ Bevernage stelt hier een pertinente vraag die we kunnen terugkoppelen naar het koloniale monument: kunnen we ‘weten’ wat de geschikte plaats is van het verleden in de publieke ruimte? Of komt die plaats enkel performatief tot stand in de *handelingen* met het standbeeld (van het interveniëren tot het voorbijwandelen van de toeschouwer)?

De acties die België zich ten opzichte van haar koloniale erfgoed onderneemt, hangen vaak samen met actuele politieke prioriteiten (denk aan het infobord in Halle). Stanard en De Roo argumenteren dat niet zozeer politici maar historici moeten bepalen hoe dat verleden (de standbeelden) in de publieke ruimte een plaats krijgt. De Roo besluit zijn artikel in *De Standaard* dat “[de] stad Gent dus eerst het advies van gespecialiseerde geschiedkundigen [had] moeten inwinnen vooraleer zich te excuseren voor Leopolds Congolese slachtoffers – voor die ene keer dat historici zich nuttig kunnen maken.”⁶² Berber Bevernage en Chriz Lorenz relativeren beiden de rol van geschiedkundigen in het bepalen van de geschikte plaats van het verleden in het heden: “Historians, I believe, can play an important ethical role but primarily an indirect one. They should not claim that they can solve complex ethical and political dilemmas simply on the basis of their expertise in measuring time and determining the ‘hierarchy of time.’”⁶³ Volgens Lorenz is het niet voldoende om epistemologische en methodologische vragen te stellen, maar moet de historicus zich ook bewust zijn van complexe ethische en politieke dilemma’s.⁶⁴ Historiografie moet immers rekening houden met de ethische implicaties die gepaard gaan met het afsluiten van historische periodes. In zijn artikel over de rol van historiografie en de historicus in verzoenings- en waarheidscommissies schrijft Bevernage dat de klijntijnen die tussen verleden en heden worden getekend instrumenteel zijn:

(...) governments often want to close off the past far earlier than involved individuals are willing or able to do. It is, therefore, important that chronologies, or the fact that events belong to the chronological past, are not instrumentalised as an alibi for claiming that these events also belong to the past in a more substantial sense –in that they are considered passé, bygone or history in the pejorative sense.”⁶⁵

Hoe kunnen we verzekeren dat we het verleden niet te vroeg afsluiten? De historicus François Hartog geeft de historicus instrumenten om over zijn eigen positie te reflecteren en zich bewust te zijn van de historische plaats die hij het verleden in het heden toekent.

⁶¹ Berber Bevernage, “Transitional Justice and Historiography: Challenges, Dilemmas and Possibilities.” *Macquarie Law Journal* 13 (2014): 18.

⁶² De Roo, “Sorry voor alles, Congo?” *De Standaard*. (mijn cursivering)

⁶³ Bevernage, “Transitional Justice and Historiography,” 24.

⁶⁴ Chriz Lorenz, “Unstuck in time. Or: the sudden presence of the past,” in *Performing the Past: Memory, History, and Identity In Modern Europe*, Karin Tilmans, Frank Van Vree, and J. M Winter (red.), (Amsterdam University Press, 2010) 71.

⁶⁵ Bevernage, “Transitional Justice and Historiography,” 23.

HET PRESENTISTISCHE NU: VERLEDEN *IN* HET HEDEN

François Hartog bevestigt het idee dat de plaats van het verleden afhankelijk is van de historische en geografische context van een culturele gemeenschap.⁶⁶ Om te onderzoeken op welke manier historische periodes het verleden, het heden en de toekomst in relatie tot elkaar staan, introduceert Hartog het begrip ‘historicitetsregimes’. Hartog ziet dit concept als een middel om verschillende ervaringen van tijd en geschiedenis in gemeenschappen met elkaar te vergelijken en te begrijpen.⁶⁷ Het historiciteitsregime van een historische periode bepaalt de dominante omgang met verleden, heden en toekomst en weerspiegelt zich in culturele, politieke en economische handelingen. Hartog onderscheidt drie historiciteitsregimes doorheen de geschiedenis: het premoderne (waar het heden, verleden en toekomst in een circulaire relatie tot elkaar staan), het futuristische of het moderne (dat vanaf de Franse Revolutie de aandacht vestigt op de toekomst en vooruitgang) en het huidige presentistische regime.⁶⁸ De val van de Berlijnse muur in 1989 en het einde van de Sovjet-Unie is het startpunt van dat presentistische regime. Het presentistische regime “implies that the point of view is explicitly and only that of the present.”⁶⁹ Het kondigt het einde aan van nationale idealen en ‘grote verhalen’ van vooruitgang en beschaving in het moderne regime. Anders dan een lineair idee van een geschiedenis van vooruitgang of continuïteit met de nationale en traditionele waarden, geeft het presentisme verleden, heden en toekomst vorm “according to its own image (...) as a-temporal replicas of itself.”⁷⁰ Het is in de momenten van frictie tussen twee historiciteitsregimes waarin Hartog geïnteresseerd is. In de overgang tussen twee regimes worden dominante patronen (die eerst objectief lijken) zichtbaar.⁷¹

Interessant is dat Hartog die frictie ook ziet in relatie tot herdenkingsmonumenten: “the times of heritage (...) reflect different ways of articulating the past, present and future.”⁷² Hij schrijft over het belang van dit erfgoed (*heritage*) in het presentistische regime en markeert een verschuiving van het monument naar het herdenkingsmonument (*memorial*). Het verleden wordt immers niet meer gemonumentaliseerd tot ‘grote verhalen’, maar her-dacht in functie van “‘particular memories’ (groups, associations, enterprises, communities, which all wish to be recognised as legitimate, equally legitimate, or even more legitimate).”⁷³ Volgens Hartog functioneert cultureel erfgoed als “a site for identity (in search for itself).”⁷⁴ Verschillende

⁶⁶ Frederik Le Roy, “Verknoopte Tijd, Verfrommelde Geschiedenis: Een Theaterwetenschappelijk En Geschiedfilosofisch Onderzoek Naar Theater En Performance Als Politiek Van De Herinnering in Het Modern En Presentistisch Historiciteitsregime,” (Gent: Universiteit Gent. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2012), 7.

⁶⁷ Lorenz, “Unstuck in time,” 75.

⁶⁸ Voor een overzicht van deze regimes zie Lorenz, “Unstuck in Time,” 75-81.

⁶⁹ Hartog, *Regimes of Historicity. Presentism and experiences of time*, 109.

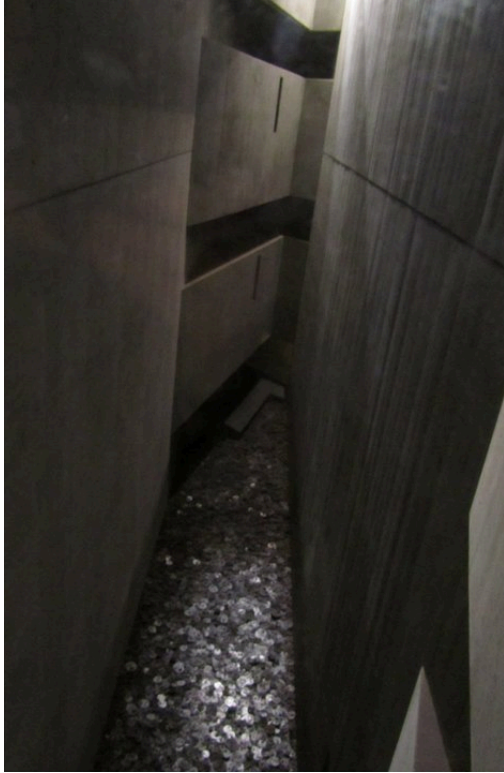
⁷⁰ Hartog, “Time, History, and the Writing of History,” 106.

⁷¹ Le Roy, “Verknoopte Tijd, Verfrommelde Geschiedenis,” 9.

⁷² Hartog, *Regimes of Historicity. Presentism and experiences of time*. Vert. door Saskia Brown, (New York: Columbia University Press, 2015), 190.

⁷³ Denk ook aan de (vaak onzichtbare) politieke en sociale strijd (antagonisme) waar Mouffe en Deutsche over schrijven; Hartog geciteerd in Lorenz, “Unstuck in Time,” 88.

⁷⁴ François Hartog, *Regimes of Historicity*, 150; zie ook de standbeelden in het Macedonische Skopje uit het eerder besproken artikel van Zoran Poposki. Frank van Vree stelt in zijn artikel *The Art of Commemoration & the politics of memory* dat in het moderne historiciteitsregime de continuïteit met het verleden zich weerspiegelde in de classistische stijl van de architectuur en monumenten. Op die manier wilde ze de continuïteit met het verleden benadrukken. De neoclassicistische standbeelden van Alexander De Grote moeten een lijn trekken naar de heroïsche geschiedenis van het land. Ook het ruitersstandbeeld van Leopold II op het Troonplein, is daar een mooi voorbeeld van. Er werd gebruik gemaakt van classistische beeldtaal die de na-oorlogse idealen zoals vaderlandse opoffering, vooruitgang, en heroïsme weerspiegelen. Doordat koning ondubbelzinnig is voorgesteld als een held, door gebruik te maken van een bestaande beeldtraditie, komt de boodschap des te krachtig over: Frank van Vree, “The Art of commemoration & the politics of memory.” *Open 7: (No)Memory* (2004): 18.



AFB. 5 Daniel Libeskind, *Jüdisches Museum Berlin*, 1999.



AFB. 6 Peter Eisenman, *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, 2005.

groepen proberen zo hun stempel te drukken op het heden. Zoals Bevernage en Lorenz stellen, is het dus niet zozeer de historicus die bepaalt wat verleden is, maar uiteenlopende maatschappelijke gemeenschappen.

De Franse historicus Pierre Nora noemt die herdenkingsplekken *lieux de mémoires*. Die plaatsen winnen door de versnelling van geschiedenis (door internet, transportmiddelen, enzovoort) steeds aan belang uit een angst om te vergeten.⁷⁵ Volgens Nora zijn *lieux de mémoires* niet enkel cruciaal om stil te staan bij het verleden of om het vergeten tegen te gaan, maar vooral om zelf opnieuw betekenissen en identiteiten te genereren.⁷⁶ Frank Van Vree situeert die veranderende attitude reeds in de jaren zestig, vanaf de decolonisatie van Afrika en het Eichmann proces in 1961. Het verleden kreeg een negatieve lading door de herdenking van de Holocaust en de nasleep van het kolonialisme. Geschiedenis werd gekenmerkt als een geschiedenis van onderdrukking. Daardoor werd de afstand tussen verleden en heden groter. Men kon zich niet langer probleemloos identificeren met het (nationale) verleden. In plaats van één nationale geschiedenis, ontstonden er geschiedenissen en verhalen van de Ander die een traumatisch verleden kenmerkten. Het besef dat men onmogelijk het lijden van het verleden volledig kan vatten, zorgde volgens Van Vree voor een breuk en een fragmentatie van het verleden.⁷⁷ Het nationale geheugen werd plots vervangen door een gefragmenteerd geheugen van alternatieve (traumatische) narratieven van slachtoffers. Om te voorkomen dat die traumatische geschiedenis zich herhaalt, werden herdenkingsmonumenten

⁷⁵ Zie ook *memory* en *heritage studies*; Hartog, *Regimes of Historicity. Presentism and experiences of time*, 190.

⁷⁶ Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire," in *Representations*, 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory (1989): 19.

⁷⁷ Van Vree, "The Art of commemoration & the politics of memory," 21.

opgericht. Hartog stelt dat herdenkingsplekken (*sites of memory*) de kloof met het verleden probeerden te reduceren en te verwerken: “Heritage is recourse in times of crisis.”⁷⁸ Een duidelijk voorbeeld hiervan zijn de Holocaustmonumenten, zoals het *Jüdisches Museum* en de *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* in Berlijn. In het *Jüdisches Museum* eerste laat Daniel Liebeskind de bezoekers door een lange kamer over ijzeren skeletten lopen [afb. 5]. Ook Peter Eisenman die de *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* ontwierp, trekt de aandacht naar de individuele ervaring van de bezoeker die door de strenge grijze blokken wandelt [afb. 6]. De herdenkingsplekken leggen de nadruk op de subjectieve ervaring van de toeschouwer die het trauma kan verwerken in de grijze zones van de monumenten.

Volgens Hartog fungeert het verleden in het presentisme als een spoor dat wordt gereconstrueerd in het heden: “And History, whether it is of the present or the of other periods, must accept that it is history *in* the present.”⁷⁹ Het presentistische historiciteitsregime bepaalt de omgang met temporaliteit (de relatie tussen verleden, heden en toekomst) en stelt het verleden in functie van een hedendaagse identiteiten. Een voorbeeld daarvan is de verbinding die Goddeeris maakt tussen de omgang met het koloniale erfgoed en de Belgische ‘identiteitscrisis’. Hij wijdt de onverschilligheid tegenover de standbeelden in België aan de bezorgdheid om het eigen imago van linkse en rechtse partijen. De omgang met erfgoed is in dat geval niet gemotiveerd door een historisch correcte duiding, maar eerder door politieke keuzes die een invloed kunnen hebben op hun kiezerspubliek.⁸⁰ Het verleden is dus enkel een verleden omdat het die plaats krijgt toegekend in een niet-belangeloos heden.

Hartogs concept van het presentisme toont echter ook aan dat die omgang met het verleden niet louter politiek is, maar wordt bepaald door sociale, economische en culturele groepen die elk hun plaats in de maatschappij willen opeisen. Dat Brussel geen infobord plaatst, anders dan Halle en Wilrijk,⁸¹ dat in grote steden zoals Gent, Brussel en Antwerpen meer actiegroepen zich tegen de standbeelden verzetten dan in kleinere dorpen, zegt iets over de identiteit en erkenning van de groepen op die plaats. Het toont hun (machts)aandeel in het historiciteitsregime (en ‘regime’ krijgt hier zijn autoritaire betekenis) die de structuur van zijn omgeving bepaalt. De historiciteitsregimes tonen dus hoe (groepen in) een samenleving het verleden betekenis geven, maar ook wat wel en wat niet tot het heden toebehoort en wie wel en wie niet in het heden wordt gehoord. Daarom gaan Hartogs historiciteitsregimes ook over macht en over in- en exclusiviteit. Door de verschillende regimes met elkaar te vergelijken wordt die uitsluiting zichtbaar. Kortom, Hartog poneert dat het heden het verleden vormgeeft in functie van hedendaagse identiteiten. Het presentisme veronderstelt dat we leven in het ‘nu’ en zowel toekomst als verleden in functie van het ‘nu’ staan.

⁷⁸ Hartog geciteert in Lorenz, “Unstuck in Time,” 90.

⁷⁹ Hartog, *Regimes of Historicity. Presentism and experiences of time*, 144; 145.

⁸⁰ Als we Goddeeris volgen in zijn redenering deelt de N-VA bovendien nog de ‘grote verhalen’ en vooruitgangsidealen die de standbeelden van Leopold II weerspiegelen. Hun vroegere voorzitter Bart De Wever schuwt die ‘grote verhalen’ van de Europese geschiedenis in debatten over bijvoorbeeld immigratie niet. Zo legt de hij de nadruk op het bewaren en voortzetten van ‘waarden’ van de Verlichting. Ook hier moeten we echter oppassen dat de standbeelden niet enkel als een politieke kwestie worden benaderd. (Over het gebruik van dit concept zie bijvoorbeeld Arne De Winde, “De gespierde verlichting van Bart De Wever”, *Rekto: Verso* 72, juni - juli 2016; Daan Heerma van Vos, “De barbarij van Bart De Wever. Waar de woorden van Dewinter knotsen zijn, zijn die van De Wever snoepjes,” *DeMorgen*, laatste toegang 19 mei 2017 (<http://www.demorgen.be/opinie/de-barbarij-van-bart-de-wever-bea2eef3/>).

⁸¹ Ook Wilrijk plaatste een verklarende infocfiche naast het standbeeld van de oud-koloniaal Constant De Deken: Goddeeris “Colonial Streets and Statues,” 400-401.

Hartog stelt dat het heden het verleden en de toekomst op eenzelfde wijze vormgeeft. De kritiek van Lorenz op Hartog is dat die twee categorieën niet aan elkaar gelijk gesteld kunnen worden: het verleden werkt door in het heden, op een manier die de toekomst niet doet, de toekomst heeft simpelweg nog niet plaats gevonden: “the (traumatic) past may be ‘haunting’ the present in a way the future cannot”⁸² Hartog is blind voor de manier waarop het verleden ook het heden vormgeeft. Het verleden heeft ook een actieve macht (een *agency*) en leeft door in het heden. Denk aan rassenstereotypen, zoals in de discussie rond Zwarte Piet, die nog steeds een erfenis zijn van het verleden waar we denken van bevrijd te zijn, maar die nog steeds doorleven en terugkomen. Dat is de performance van het verleden in het heden, en niet enkel het heden die het verleden performatief maakt.⁸³ Hartogs presentisme stelt ons niet in staat om dezelfde vragen te stellen over kolonialisme: welke stereotypen, machtsverhoudingen, vooroordelen uit het verleden achtervolgen ons nog steeds en worden doorgegeven met de koloniale monumenten? Welk koloniaal *moment* leeft nog door in het koloniale monument?

HET HEDENDAAGSE NU: DE VERWEVENHEID VAN HEDEN, VERLEDEN EN TOEKOMST

Het verleden van het presentisme bevindt zich in het nu, maar hoe lang duurt het “nu”? In kunstgeschiedenis en theaterwetenschappen staat het begrip “hedendaagsheid” en “contemporaneïteit” al langer ter discussie. Sinds de jaren tachtig ontstaan er steeds meer musea van hedendaagse kunst.⁸⁴ Dat werpt natuurlijk vragen op: wat is namelijk zo hedendaags aan hedendaagse kunst? Aan welke politieke, economische en culturele voorwaarden moet kunst voldoen om hedendaags te zijn? In de zijn boek *Anywhere or not at all* ontwikkelt Peter Osborne een filosofie van de hedendaagse kunst. In zijn inleiding schrijft hij dat we ons bewust moeten zijn van de momenten die we wel en niet als hedendaags bestempelen. Hij belicht het inclusieve maar ook het exclusieve karakter van het benoemen van kunst als “hedendaags”:

‘Contemporary’ is, at base, a critical and therefore a selective concept: it promotes and excludes. To claim something is contemporary is to make claim for its significance in participating in the actuality of the present – a claim over and against that of other things, some of which themselves make a similar claim on contemporaneity. [...] we need a discourse that is responsible to the general critical concept of the contemporary, that is, which engages with the philosophy of time.⁸⁵

Als we nadenken over de “hedendaagsheid” van het koloniale monument, of welke plaats we het koloniale monument vandaag in de publieke ruimte willen toekennen, moeten we nadenken over de ‘filosofie van de tijd’ die we hanteren. Heel concreet betekent dit dat we de dialoog moeten aangaan met de temporaliteit van het monument: wat is er hedendaags aan het koloniale monument, hoe zijn heden, verleden en toekomst er aan- en afwezig en hoe kan het verleden van het koloniale mo(nu)ment het heden ondervragen?

⁸² Lorenz, “Unstuck in Time,” 89.

⁸³ Racistische stereotypes werken in onze leefpatronen door, zelfs wanneer we overtuigd zijn van het tegendeel. Zie bijvoorbeeld het opiniestuk van Melat G. Nigussie over “de hardnekkige mythe dat progressieven geen racisten kunnen zijn”: Melat G. Nigussie, “Over de horror van progressieve racisten,” in *Knack* (28 mei 2017).

⁸⁴ Frederik Le Roy, “Contemporaneities. The Entangled Now of Performance.” *Documenta. Tijdschrift voor Theater* (Special Issue: *Contemporaneities*) 34, 2 (2016): 2.

⁸⁵ Peter Osborne, “Introduction,” *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, (New York: Verso, 2013) 2.

De nieuwe benadering van hedendaagsheid in de kunst- en theaterwetenschappen, geeft een theoretisch kader om heden en verleden in het koloniale monument te analyseren. De theaterwetenschappen definieert hedendaagsheid in termen van een con-temporaniteit, een *samenkomen* van verleden, heden en toekomst in een kunstwerk. Frederik Le Roy stelt dat de aanwezigheid van verschillende tijden in het kunstwerk ervoor zorgt dat het verleden in die kunstwerken gereactiveerd kan worden. Anders dan het presentisme van Hartog, krijgt niet enkel het heden, maar ook het verleden een actieve rol en kan het het heden ondervragen en bekritisieren. Le Roy benadrukt de potentialiteit van de verwevenheid van heden en verleden in een kunstwerk:

Contemporaneity is not just the present or the current, but the interplay of different times that converge in the artwork. This interplay involves both a continuous and transformative dialogue with (art) history, and a coming together of the different social and political times produced by the globalized economy. Therefore, contemporaneity also has a 'heterochronic' quality that potentially disrupts the present rather than simply (re)affirms it. This disruption also stems from the way in which, in the experience of an artwork, the past can suddenly insist in becoming actualized, giving art its particular critical purport as a question (rather than an echo of or response) to the present.⁸⁶

Door die verwevenheid van verleden en heden ook in het koloniale standbeeld te denken, kunnen we het monument een actieve rol toekennen. Deze benadering van hedendaagsheid stelt ons in staat de aanwezigheid van het koloniale verleden in de standbeelden, niet zozeer als negatief, maar als noodzakelijk te beschouwen. De koloniale standbeelden staan in dialoog met het koloniale verleden en kunnen ons bewust maken van het doorleven van dat verleden (in gelijkaardige of andere vormen). Een re-activatie van het standbeeld, betekent een re-activatie van de verschillende tijden in het standbeeld die elkaar ondervragen en confronteren.⁸⁷

DE PERFORMANCE VAN HET KOLONIALE MO(NU)MENT

Wanneer we het koloniale monument als hedendaags beschouwen (en dus laten staan), welke belofte (in plaats van gevaar) houdt dat dan in? De manier waarop Rebecca Schneider over performance en temporaliteit nadenkt, kan helpen op deze vraag een antwoord te formuleren. Eerst en vooral leert Schneiders idee van performance en performativiteit de verwevenheid van heden en verleden in objecten te begrijpen. In haar artikel *Time on our hands* onderzoekt Schneider de *duration* of tijdsduur van het "nu." Schneider duidt hedendaagsheid als *multidirectional*: een dialoog in en met verschillende tijden. Terwijl ze voor een paleontologische handafdruk in Pêche Merle staat, stelt ze zich de volgende vraag:

Why should I be more "live" in responding to, or even recognizing, the Paleolithic hand, than the *first* hand was/is/continues to be in making the hail –casting it, if you will, into the temporal jump required of iterability? [...] Are we not, she [de handafdruk] and I, both participant in an act we might think of as call and response and thus, together *both* contemporary *and* at a vast historical remove, simultaneously.⁸⁸

⁸⁶ Le Roy, "Contemporaneities," 7.

⁸⁷ Om mijn argument zo helder mogelijk te houden spreek ik hier enkel over het koloniale verleden in de standbeelden. Zoals verder in de tekst zal blijken, doel ik met die verschillende tijden niet louter op de 'koloniale' tijden, maar ook op het verder leven van andere politieke en sociale tijden die maatschappelijke denkbeelden omtrent gender, racisme, klasse, enzovoort in stand houden.

⁸⁸ Rebecca Schneider "Time on Our Hands," in *Documenta* 34, 2 (2016): 39-40.

Schneider stelt een heel belangrijke vraag: waarom kan het verleden niet tegelijk *en* hedendaags zijn *en* in tijd verwijderd? De groet (*hail*) vond plaats én bij de paleontologische vrouw én bij Schneider. Ze is dus zowel voor een verleden als voor een hedendaagse toeschouwer bedoeld. Schneider zegt dat de groet in verschillende richtingen, in verschillende tijden communiceert, ze is *multidirectional* en blijft duren (de handafdruk blijft groeten). Schneider beschouwt de handafdruk als *multidirectional durational*. Daarmee wijst ze op de ver-antwoordelijkheid (*response-ability* als een mogelijkheid om te antwoorden) van de toeschouwer in verschillende tijden. Het verleden hoeft niet *of* afwezig *of* aanwezig te zijn, maar kan beide tegelijk zijn. De daden van Leopold II behoren misschien tot het verleden, maar zien we door te kijken naar het standbeeld van Leopold II niet telkens opnieuw de performance van een koloniaal heerser? Het verleden is nog altijd aan het werk (*at work*) in het hedendaagse standbeeld. Als we erkennen dat het verleden nooit zomaar voorbijgaat, moeten we er ons telkens opnieuw mee confronteren of minstens bewust zijn van haar performance. Dat is op dit moment niet het geval in België. Het koloniale verleden is volgens de België niet meer *aan het werk*, en is daarom geen dringende zaak.⁸⁹ Er wordt daardoor nauwelijks nagedacht over de *voortdurende* impact van de beelden die toekomstige maatschappelijke verhoudingen telkens herdefiniëren.

Schneider schrijft in haar artikel *The Patricide and The Passerby* over die voortdurende impact en verwevenheid van temporaliteiten van het monument. Ze stelt dat het monument is opgebouwd uit *liveness*.⁹⁰ Schneider benadert het standbeeld als een object dat performt. Daarmee benadrukt ze hoe objecten in dialoog staan met de toeschouwer en deze beïnvloeden in zijn gedrag en handelingen. De stelling dat (kunst)objecten *live* zijn en performen, staat haaks op het discours dat *performance studies* in de jaren negentig hanteerde. Performance onderzoekers zoals Peggy Phelan zagen een kracht in de vluchtigheid van een performance. Performances waren authentiek omdat ze plaatsvonden in “het hier en nu,” in tegenstelling tot visuele kunst waarbij dat moment al voorbij was. De afbeelding was dus slechts een kopie van dat moment:

Performance implicates the real through the presence of living bodies. In performance art spectatorship there is an element of consumption: there are no left-overs, the gazing spectator must try to take everything in. Without a copy, live performance plunges into visibility—in a maniacally charged present—and disappears into memory, into the realm of invisibility and the unconscious where it eludes regulation and control.⁹¹

Afbeeldingen kunnen volgens Phelan stereotypes in stand houden, maar performances niet. Ze verdwijnen immers en blijven niet.⁹²

⁸⁹ Dat beschrijft ook Julie Vande Broeck haar onderzoek naar de omgang met de koloniale standbeelden in de Belgische gemeenteraden: “Martine Rens (sp.a), schepen in Tienen, was tegen een nieuwe naam voor de Leopoldvest. Ze liet dan ook weten dat de stad “echt wel andere zorgen aan haar hoofd had dan zich met zulke futiliteiten bezig te houden” In Diksmuide vond burgemeester Lies Laridon (CD&V) dat er na acht jaar “meer dan genoeg over dat hele standbeeld was gediscussieerd”. Kristof Bossuyt (N-VA), districtsvoorzitter in Wilrijk, noemde de hele discussie rond pater De Deken een “non-issue” en wenste te investeren in relevantere zaken. Zelfs Matti Vandemaële (Groen), die in de Kortrijkse gemeenteraad zelf ijverde voor het herzien van de Koning Leopold II-laan, gaf toe dat er met een naamsverandering “geen dringend wereldprobleem werd opgelost.” Vande Broeck, “Vijftien jaar Sluimerend schuldbesef,” 33-34.

⁹⁰ Vertalingen voor *liveness* zouden ‘levendigheid’, ‘directheid’ of ‘activiteit’ kunnen zijn, maar omdat die vertalingen van de geladenheid van de term *liveness* niet voldoende dekken, behoud ik in deze paper de term in het Engels.

⁹¹ Peggy Phelan, “The ontology of performance: representation without reproduction,” in *Unmarked: the politics of Performance*, (London/New York: Routledge, 2003), 148.

⁹² Phelan stelt dat performance de kijker niet kan misleiden: ze geeft immers niet de illusie dat ze ooit volledig *gezien* kan worden. Het privilege van zichtbaarheid op onzichtbaarheid is volgens Phelan misleidend. Het gevaar schuilt zich volgens haar in het feit dat *visibility* emanciperend lijkt, maar juist behoudsgezind is. Phelan vertrekt daarvoor vanuit een feministische kritiek. Wanneer een

In haar boek *Performance Remains* wil Schneider de tweedeling tussen de performance en de afbeelding nuanceren. Schneider vraagt wanneer Phelans “hier en nu” dan juist eindigt.⁹³ Het “nu” bestaat volgens haar ook uit verleden momenten die actief het heden beïnvloeden. Ze stelt dat een ‘verleden’ object, bijvoorbeeld een foto, niet enkel een opname is van een verleden gebeurtenis, maar ook een ‘live act’, een handeling in het heden die een dialoog aangaat met zijn omgeving.⁹⁴ Zo *doet* een foto van gemutileerde Congolese slaven iets met de toeschouwer, het brengt *verandering* zijn/haar beeld over het Belgische verleden [afb. 7]. De performance van de afgehakte handen vindt dus plaats voor de ogen van de toeschouwer, net zoals bij een live performance.⁹⁵ Net als een foto wordt ook het koloniale standbeeld beschouwd als een bewijs van een (koloniaal) verleden tijd die voorbij is, “‘evidence’ of a time considered, in temporal logic, irretrievable.”⁹⁶ Op basis van dat argument wordt dan ook vaak beargumenteerd dat de standbeelden verwijderd moeten worden: “Wat gaan we doen met het standbeeld van een massamoordenaar in het Zuidpark in Gent? Gewoon laten staan is een belediging voor het Congolese volk en een schandvlek op de stad. Neerhalen zou een mooi gebaar zijn tegenover de Congolese republiek en haar inwoners.”⁹⁷ Is de tijd (het moment) van het koloniale standbeeld wel al voorbij? Schneiders theorie kan hiervoor een tegenargument aanreiken die de relevantie en de ‘hedendaagsheid’ van het koloniale monument kan aantonen. Schneider benadert het (koloniale) monument niet als een opname van het verleden, maar als een *live* actor die wacht op vraag en antwoord van de toeschouwer, het nemen van ver-antwoordelijkheid (*response-ability*) in een tijd waarin heden en verleden zich met elkaar verweven: een con-temporaniteit.⁹⁸

Door te stellen dat een monument performt of *live* is, benadrukt Schneider de impact van het standbeeld. Ze stelt dat de voorbijganger mee verantwoordelijk is voor de monumentaliteit ervan:

To forget the liveness of a monument allows the monument to pass as timeless, as if monumental.
The monument is composed in liveness. The passerby is the material of the remains.⁹⁹

Het idee van de dood, van tijdloosheid en de *niet-live*, maakt dat de figuren van de standbeelden vereeuwigd kunnen worden. Schneider stelt dat een *parricidal culture* afhankelijk is van *Dead dads*: enkel door de nationale

minderheidsgroep in de samenleving visuele wordt vertegenwoordigd, zoals bijvoorbeeld een tegenmonument voor de gekoloniseerde zou doen, lijkt het dat de visuele vertegenwoordiging ook een politieke vertegenwoordiging betekent. Maar zichtbaarheid of *visibility* is, zo stelt Phelan, niet hetzelfde als gezien worden. Daarnaast stelt ze dat visuele reproducties stereotypen in stand houden. Reproductie wordt vaak als objectief bestempeld, maar is onderworpen aan manipulatie en selectie. Galtungs kritiek op de masculiene iconografie van nationale helden duidt juist daarop: ideologieën worden volgens hem in stand gehouden door representaties (als cultureel geweld): Phelan, “The ontology of performance: representation without reproduction,” 164.

⁹³ Valt hier een lijn te trekken tussen Peggy Phelan en Francois Hartog concept van tijdsbeleving? Beiden lijken uit te gaan van een efemere hedendaagsheid waar waar het “nu” maar één keer plaats vindt, enkel een spoor achterlaat en verder verloren is.

⁹⁴ Schneider problematiseert deze notie van het “nu.” Ze stelt zich de vraag op welke manier ook het verleden en het heden verweven zijn: “Is the live?”, really only a matter of temporal immediacy, happening only in an uncomplicated now, an im-mediate moment? Is a “maniacally charged present” not punctuated by, syncopated with, indeed charged by other moments, other times? [...] Does it not take place or become composed in double, triple, or multiple time –especially if performance and the “sedimented acts” that comprise the social are already a matter of twiced behaved behavior?” Schneider, “In the meantime: performance remains,” in *Performance Remains. Art and War in times of theatrical reenactment*. (New York: Routledge, 2011), 92.

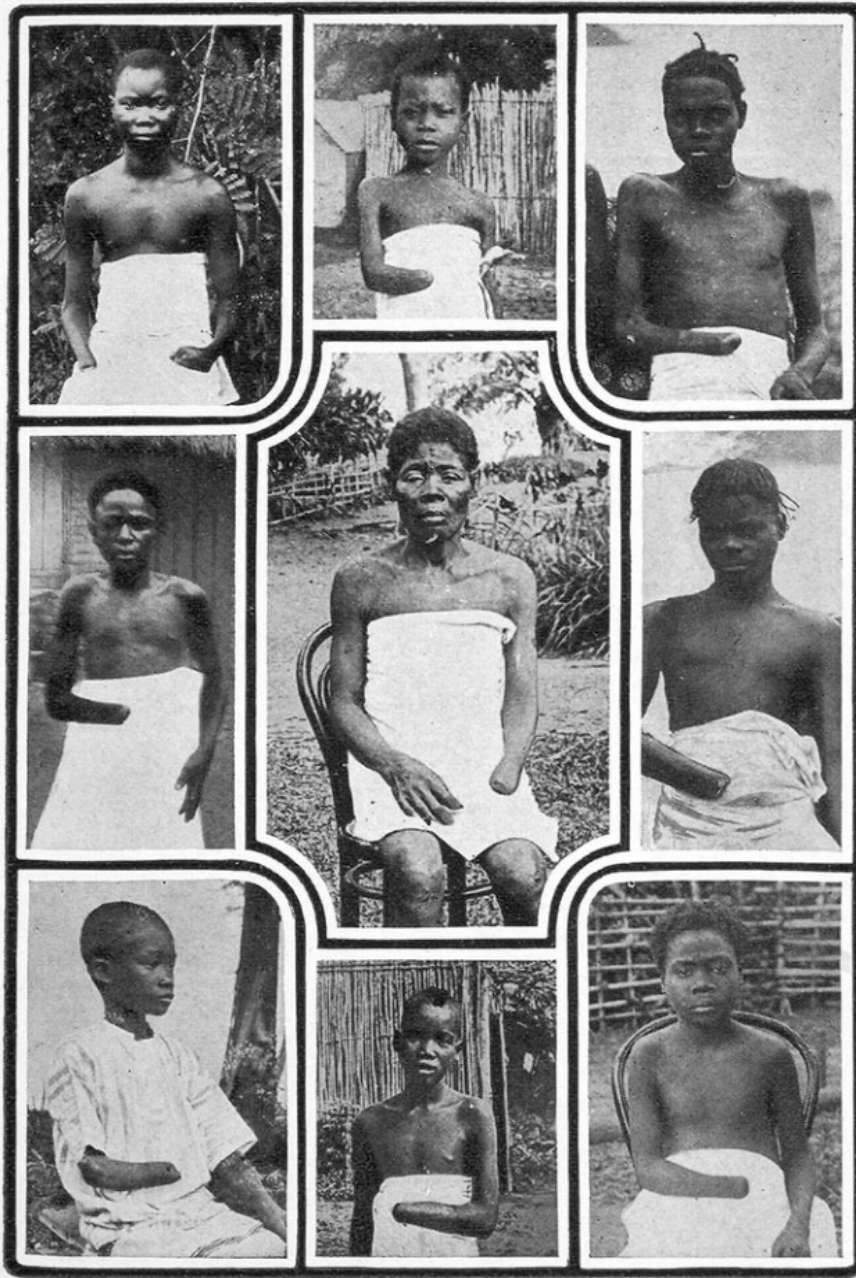
⁹⁵ Net daarom hebben de Stoete Oostedenoare er misschien wel voorgesteld om deze foto bij het monument in Oostende te plaatsen. Net als de beeldende performance van de afgehakte hand van de actievoerders bij het standbeeld, blijft ook deze foto het ‘afhakken’ zelf performen.

⁹⁶ Schneider, “Still Living”, 139.

⁹⁷ Eric Goeman, “Bonjour Congo?,” *De Wereld Morgen*, 19 juni 2010: laatste toegang 20 mei 2017 (<http://www.dewereldmorgen.be/artikels/2010/06/17/bonjour-congo>).

⁹⁸ Schneider, “Still Living”, 142.

⁹⁹ Schneider, “Parricide and the Passerby”, in *Performance and the City*, D.J. Hopkins, Shelley Orr en Kim Solga (red.), (New York: Palgrave Macmillan, 2009), 55.



FROM PHOTOGRAPHS, CONGO STATE

“The pictures get sneaked around everywhere.”— Page 40.

AFB. 7 De ‘performance’ van de afgehakte handen: Alice Harris, *Mutilated Congolese children and adults* (c. 1900-1905) — in *Belgian colonial Congo Free State* (present day Democratic Republic of the Congo), voor 1905.

held ‘te vermoorden’ en te monumentaliseren, wordt hij onsterfelijk in de vorm van een monument. De voorbijganger is “the material of the remains” omdat de voorbijganger de figuur van het standbeeld als eeuwig betekenis geeft. In zijn artikel over monumentaliteit schrijft Bart Verschaffel dat “de ‘inhoud’ van de ‘vorm’ van het monumentale, het op elkaar betrekken van tijd en steen” is.¹⁰⁰ De inhoud van de vorm is namelijk de niet-*liveness* of de eeuwigheid van het monument. Steen wordt gedacht als statisch (“steen heeft geen onderdelen, geen huid, geen binnenkant. Steen kan niets opnemen, niet groeien, niet sterven.”¹⁰¹) terwijl tijd beweging impliceert.¹⁰² Standbeelden van nationale helden, zoals die van Leopold II, maken dus gebruik van die monumentaliteit om de illusie te wekken dat ze stilstaan in tijd. Zoals Verschaffel beschrijft “‘werkt’ [monumentalisering] doordat een ‘tweede inhoud’ van actuele sociale praktijken zich verbindt met die ‘eerste inhoud’ van voorbije betekenissen die tot een vorm zijn neergeslagen.”¹⁰³ Door het monument als statisch te zien, schenkt de voorbijganger er geen aandacht aan en kan het doorgaan als monumentaal: “Patricidic Culture is a culture invested insuring that the dead remain, and the live pass-by.”¹⁰⁴

De voorbijganger is tijdens het passeren van het monument deel van de politieke agenda van de standbeelden. De leidraad doorheen het artikel van Schneider is een citaat van Michel De Certeau. Volgens De Certeau kunnen we via het alledaagse begrijpen hoe een bepaald discours ontstaat: “the passing faces on the street seem [...]to multiply the indecipherable and nearby secret of the monument.”¹⁰⁵ Hij stelt dat we door te kijken naar het alledaagse, zoals de voorbijganger, ‘het geheim’ van het monument en het succesvol functioneren ervan kunnen begrijpen. Zo zegt Schneider dat we niet enkel een monument passeren [*passes by*], maar dat een monument ook zelf doorgaat als [*passes as*] monument. De *passing* van het monument zorgt ervoor dat zijn politieke agenda tegelijk behouden en onzichtbaar blijft. Het geheim van het monument is dus juist dat de toeschouwer door voorbij het monument te lopen [*passing by*] het monument niet in vraag stelt, maar het laat doorgaan *als* monument [*passing as*]. De performance van de voorbijganger (en niet enkel die van het standbeeld) zet stereotypen verder. Schneider spreekt zo de stelling van Phelan tegen en duidt daarmee op de ver-antwoordelijkheid van de voorbijganger.

Schneider stelt dat het standbeeld en de voorbijganger in een *inter(in)animated* relatie tot elkaar staan: in een dialectiek tussen leven en dood, materialiteit en immaterialiteit, waarin het monument en de toeschouwer voortdurend met elkaar in interactie gaan, elkaar beïnvloeden en betekenis geven.¹⁰⁶

This inter(in)animation of sensual modes always moves meaning *off* of the discrete site of material support and off of the discrete site of temporal event and onto not only the “spectator” or passer-by or reader (which would suggest only a one-way contingency in a linear temporal mode), but into chiasmatic reverberation across media and across time in a network of ongoing response-ability.¹⁰⁷

¹⁰⁰ Bart Verschaffel, “Monumentaliteit: de betekenis van een vorm” in *Hermes en Hestia. Over Architectuur* (Architectuur & Stedenbouw van de Universiteit Gent, 2010), 50.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² De meeste koloniale standbeelden zijn natuurlijk van brons, steen is hier dan ook eerder een metaforisch gebruikt.

¹⁰³ Verschaffel, “Monumentaliteit,” 49.

¹⁰⁴ Schneider, “Patricide and the Passerby”, 52.

¹⁰⁵ Schneider, “Patricide and the Passerby”, 61.

¹⁰⁶ In mijn tweede hoofdstuk ga ik verder op de manier waarop het gebruik van verschillende media (zoals taal en fotografie) naast het standbeeld deze dialectische verhouding tot stand kunnen brengen. Door het ene medium doorheen het andere te lezen, kunnen ze elkaar om de beurt in vraag stellen en zichzelf als medium zichtbaar maken.

¹⁰⁷ Still Living, 163-164.

De relatie tussen toeschouwer en monument is dus niet lineair, maar dialectisch: niet de één definieert de ander, ze definiëren elkaar. De toeschouwer geeft betekenis aan het monument, en het monument geeft betekenis aan de toeschouwer.¹⁰⁸ Schneider noemt deze inter-actie de overdracht van lichaam- tot lichaam (*body-to-body transmission*), welke vorm dat lichaam ook heeft (het monument, de voorbijganger, de foto, de tekst, ...) elke interactie tussen twee lichamen schrijft zich in, en verandert de boodschap in het andere lichaam.

De ver-antwoord-elijkheid (*response-ability*) van de toeschouwer ligt dus in die *inter(in)animation* van het voorbijgaan. Pas door het banale, het alledaagse te bestuderen, het anonieme volk dat elke dag het standbeeld passeert, zien we hoe het monument functioneert en betekenis krijgt. Schneider stelt dat het belangrijk is om die wisselwerking tussen zowel het alledaagse als het monumentale telkens opnieuw te herbeschouwen: "(...) the tangle of complicity between the monumental and banal. This tangle asks us to continue to render the relations between monument and banal detail deeply complex."¹⁰⁹ Dat is precies waarom een reflectie op het onzichtbare van het monument emancipatorisch is: enkel door bepaalde stereotypen te laten bestaan in de maatschappij, kunnen ze ook als 'natuurlijk' doorgaan. Het is pas door ze in vraag te stellen dat ze zichtbaar worden als stereotype. Wanneer een pro-koloniaal het monument van Leopold II voorbijgaat, herdefinieert hij dit mo(nu)ment als koloniaal. Omgekeerd herbevestigt het monument de voorbijganger in zijn waarden en ideeën. Wanneer Théophile Giraud het standbeeld op het Troonplein bekladt, dan wordt het standbeeld weer een monument van een massamoordenaar. Tegelijkertijd geeft het standbeeld ook betekenis aan Giraud als activistische schrijver. Het is dus belangrijk om het koloniale monument als hedendaags te beschouwen en te laten staan. Zo kunnen we enerzijds bewust zijn dat het verleden doorleeft in het heden en dat anderzijds de voorbijgangers een verantwoordelijkheid dragen door het koloniale mo(nu)ment te herbevestigen. Of het gesprek tussen de voorbijganger en het standbeeld nu bevestigend, contesterend of onverschillig is, er is altijd een dialoog tussen beiden.

Door het verleden in het heden aanwezig te stellen, kunnen we volgens Schneider een alternatieve toekomst denken voor dat verleden: "the turn to the past (...) bears a political purpose for a critical approach to futurity unhinged from capitalist development narratives of time and secular investments in Progress strictly linear."¹¹⁰ Politiek activisme is volgens Schneider een voorbeeld van *multidirectional durationability* van het "nu:" politieke acties tegen racisme, genderongelijkheid, economische uitbuiting, enzovoort, herhalen zich doorheen de tijd, maar streven tegelijk voor een verandering die NU moet gebeuren. Het herhaalde 'bekladden' van het koloniale standbeeld op het Troonplein met rode verf toont dat verleden telkens opnieuw in een NU die ooit al verleden was, maar toch niet voorbij. Het koloniale verleden laten spreken in het hedendaagse landschap kan ons aanzetten om te blijven nadenken over manieren waarop we het

¹⁰⁸ Ook Michael Rothberg veronderstelt die dialectiek wanneer hij schrijft dat het geheugen *multi-directional* is, en constant negotieert en zichzelf ontleent aan/in zijn omgeving: "The public sphere [is] a malleable discursive sphere in which groups do not just articulate established positions but actually come into being through their dialogical interactions with others; both subjects and spaces of the public are open to continual reconstruction." Zie ook Michael Rothberg, "Introduction," in *Multidirectional Memory, Remembering the Holocaust in the Age of Decolonisation*, uitg. door Mieke Bal en Hent De Vries, (Stanford University Press, 2009), 5.

¹⁰⁹ Schneider, "The Patricide and the Passerby," 63.

¹¹⁰ Schneider, "Afterword," 183.

anders zouden doen vandaag. Schneider zou stellen dat het “nu” van het koloniale monument nog niet over is maar doorloopt in dit moment, nu.¹¹¹

¹¹¹ Schneider eindigt haar boek *Performance Remains* dan ook met deze bijna poëtische boodschap: “The time to protest the war in Afghanistan is not over. The time to protest the war in Iraq is not over. The time to protest the war in Vietnam is not over. And as Zinn has made clear across his life’s work, the time to protest World War II is not over. Clearly, if sadly, the time to protest the Crusades is not over. In fact, the time to protest war and its inevitable ties to industry, to capital, and to the drive to empire *is not, and is never, complete.* (My scholarship begins to sound like a protest speech – as if such speech might be infectious? As if scholarship might *muster?*): The time to protest is Now. It is Again. It is the necessary vigilance, the hard labor, of reiterating *Nunca Más, Never Again. Never, Again. And, now, Again.*” “Afterword,” 186.

3 HET FICTIEVE MO(NU)MENT

Kan artistieke performance de dialoog met het standbeeld zichtbaar maken? Daniel Blanga-Gubbay onderzoekt hoe performance hedendaagsheid kan ondervragen: “beyond the specific content of a performance, is not the same experience of performing art interrogating the contemporaneity?”¹¹² Als voorbeeld gebruik ik de performance *Pour le rattachement de la Belgique au Congo!* die de Brusselse actiegroep *Collectif Manifestement* in 2007 bij het standbeeld van Leopold II op het Brusselse Troonplein voerde. Via de als of-strategie activeert de actiegroep het verleden, heden, en de toekomst in de koloniale standbeelden. Ze maakt het monument hedendaags door te doen *als of* Congo België annexeert.

Kan de fictie van *Collectif Manifestement* een manier zijn om de huidige situatie beter te begrijpen in zijn complexiteit? Of kan fictie, zoals Laurent d’Ursel stelt, dienen “pour mieux comprendre [...] la lente déliquescence de la Belgique et du Congo (toutes proportions gardées) et l’inextricable complexité de l’histoire encore largement taboue de la relation entre les deux pays.”¹¹³ Op 13 januari 2007 staan staan twee leden van *Collectif Manifestement*, Charlie Degotte en Dieudonné Kabongo, voor het standbeeld van Leopold II op het Troonplein. Rondom staat een groep voorbijgangers, actieleiden en sympathisanten. De dialoog begint wanneer Degotte met luidde stem naar Kabongo roept: “Dis, tu as vu le truc là, avec De Brigode ?/ Le faux JT !/ Oui oui, c’était quand même gonflé d’annoncer tout à trac sur le poste « Nous l’apprenons à l’instant: le rattachement de la Belgique au Congo est officiel » Bardaf, dis !/ La Belgique congolisée, quel électrochoc.”¹¹⁴ In de manifestatie wilde de groep aandacht vestigen op het gedeelde koloniale verleden van België en Congo en de manier waarop die relatie ook vandaag nog doorleeft.¹¹⁵ Degotte en Kabongo leggen de vinger op de Vlaamse betrokkenheid en verantwoordelijkheid bij de koloniale kwestie.¹¹⁶ De performance, ‘Tangoya Kot Fourdoum’ was een kritiek op de Vlaamse distantie van het koloniale verleden die ze afstempelen als een Waalse of royalistische kwestie. Tangoya Kot Fourdoum wordt gebruikt als Lingala-Vlaams creoolse uitdrukking. Daarin zit het Vlaamse ‘God Verdomme’ in vershuilt, net als het Franse ‘dieu’ in Dieudonné. De religieuze connotatie in de performance duidt daarom op de “beschavingsopdracht” van de Vlaamse missionarissen in Congo.¹¹⁷

In *De Weg* beschrijft Michael Puett de alsof-rituelen van Chinese filosofen zoals Confucius die beweerden dat doen *als of* pas echte verandering teweeg kan brengen:

“Chinese filosofen stellen ons in staat om bewust stil te staan bij bepaalde soorten gedrag die we anders misschien zouden hebben afgedaan als irrelevant [...] Ze laten ons zien dat wanneer we denken dat we actief zijn, we werkelijk passief zijn [...] Ze leren ons dat de wereld onvoorspelbaar

¹¹² Blanga-Gubbay, “The Distance with the Present. On Agamben’s Notion of the Contemporary” in *Contemporaneities*, 96.

¹¹³ Laurent d’Ursel “Prologues,” *Collectif Manifestement*, laatst geraadpleegd 12 april 2017 (<http://www.manifestement.be/2007/prologue.htm>).

¹¹⁴ Charlie Degotte et Dieudonné Kabongo, “Tangoya Kot Fourdoum,” *Collectif Manifestement*, laatst geraadpleegd op 10 april 2017, (<http://www.manifestement.be/2007/prelim-sketchtexte.htm>).

¹¹⁵ Karel Arnaut, “The ‘Manifestation fort he re-annexation of Belgium to Congo’: Reconfiguring (Post)Colonial Space,” in *Art and Activism in the Age of Globalization* (Rotterdam: Nai Publishers, 2001), 131.

¹¹⁶ “Tangoya Kot Fourdoum,” laatst geraadpleegd op 10 april 2017, https://www.youtube.com/watch?v=5WeXyjY_a_g; Charlie Degotte et Dieudonné Kabongo, “Tangoya Kot Fourdoum,” *Collectif Manifestement*, laatst geraadpleegd op 10 april 2017, (<http://www.manifestement.be/2007/prelim-sketchtexte.htm>).

¹¹⁷ Zie ook Bambi Ceuppens, *Congo Made In Flanders? Koloniale Vlaamse Visies Op Blank En Zwart In Belgisch Congo*. (Gent: Academia press, 2003), 431- 442.

is, en dat we ons ontplooiën door ‘alsof-gedrag’ en niet door te streven naar authenticiteit [...] wat ze gemeen hadden, was dat er geen onwrikbaar verleden bestaat waaraan we vastgekleisterd zijn”¹¹⁸

Door alsof-rituelen in ons dagelijkse leven te introduceren, zoals acties als die van *Collectif Manifestement* rondom het standbeeld, komen problemen naar boven die eerst taboe leken. Puett stelt dat die rituelen ons even buiten de normale gedragingen brengen om nadien “een klein beetje veranderd” terug te keren naar de echte wereld.¹¹⁹

Die kleine verandering benadrukte Laurent d’Ursel, de oprichter van *Collectif Manifestement* in de proloog van de manifestatie. Hij wilde de complexe relatie tussen België en Congo in kaart brengen en die ook in een hedendaagse context bevragen:

Derrière ce mot d’ordre improbable et provocateur - qui met la tête de l’histoire à l’envers pour mieux comprendre où elle met les pieds - se cache bien sûr la volonté de pointer, d’un doigt amusé, abasourdi ou tremblant, la lente déliquescence de la Belgique et du Congo (toutes proportions gardées) et l’inextricable complexité de l’histoire encore largement taboue de la relation entre les deux pays. Et n’est-il pas amusant de constater que la décolonisation et l’intensification de la tension communautaire en Belgique sont plus ou moins contemporaines?¹²⁰

De performance “*Pour le rattachement de la Belgique au Congo !*”, die een maand later in de vorm van een manifestatie door de ‘Afrikaanse’ wijk Matonge trok, was een manifestatie met een fictief doel: de re-annexatie van België aan het Democratisch Republiek Congo. De kracht van de stelling en het uitgangspunt van de manifestatie, de re-annexatie van België bij Congo, toont de complexe manier waarop België nog steeds niet losraakt van haar koloniale verleden. Fictie heeft een subversieve kracht juist omdat het oproept om de realiteit opnieuw in vraag te stellen.¹²¹

Doorheen fictieve proposities zoals de benoeming van Kinshasa als hoofdstad van Europa en Kingala als de officiële taal van België, geeft de actiegroep kritiek op een reële problematiek:

Il s’agit moins de « se mettre dans la peau de l’autre » que de changer sa propre peau : un exercice de politique fiction permet d’éviter bien de stériles frictions ! (...) Et certaines choses peuvent être dites plus facilement dans le cadre du Rattachement de la Belgique au Congo quand dans celui du Ministère de la Coopération : les jeux (d’inversion) de rôles sont toujours instructifs.¹²²

In zijn artikel *Manifestations for the reannexation of Belgium to Congo* illustreert Karel Arnaut hoe “the Manifestation [...] repartitions [proposes] of the geo-political space that may appear simply absurd and provocative but actually reveal and criticize a number of spatial reorganization trends that are unfolding under globalization.” Door een re-annexatie declameert de groep unificatie in plaats van fragmentatie en verdeeldheid in de globale wereld. Unificatie moet doorheen een samenwerking tussen twee zeer verschillende landen (zowel op politiek, economisch en cultureel vlak) een grotere solidariteit tussen beide teweegbrengen.¹²³

¹¹⁸ Michael Puett, *De Weg*, 227.

¹¹⁹ Ibid., 49.

¹²⁰ d’Ursel, “Prologues.”

¹²¹ *Collectif Manifestement* voerde eveneens bij andere koloniale monumenten dergelijke performances op: zie ook youtube links op Collectif Manifestement “Pour le rattachement de la Belgique au Congo ! Un exercice intime de désenvoûtement réciproque” laatst geraadpleegd op 5 mei 2017 (<http://www.manifestement.be/2007/index.htm>)

¹²² “Manifeste du retour au berçail ou « Pour le rattachement de la Belgique au Congo ! » un exercice intime de désenvoûtement réciproque en 17 questions-réponses,” *Collectif Manifestement*, laatst geraadpleegd op 10 april 2017, (<http://www.manifestement.be/2007/prelim-sketchtexte.htm>).

¹²³ Arnaut, “The ‘Manifestation for the re-annexation of Belgium to Congo,” 133.

Dat doen *als of* inzicht kan verwerven in anderen, maar ook een werktuig kan zijn om constructieve kritiek te geven, is al langer geweten in de kunstwereld. Volgens Sébastien Hendrickx kunnen alsof-strategieën een maatschappelijke kritiek formuleren. Een voorbeeld van die alsof-strategie is de documentaire *Enjoy Poverty: Episode III* van Renzo Martens. Daarin bekritiseert Martens de manier waarop het Westen van armoede een marktproduct maakt. In zijn documentaire neemt Martens zelf de rol van de Westerse koloniaal aan en leert de Congolese bevolking te ‘profiteren’ van hun eigen armoede. Martens is op die manier in staat een kritiek van contrasten te leveren waarin hij de toeschouwer confronteert met zijn eigen blik en beeld van het ‘arme Afrika’.¹²⁴ Hendrickx stelt kunst in staat tot deze vorm van kritiek omdat

[...] de ‘artistieke alternatieven’ niet realiseerbaar en duurzaam [hoeven] te zijn. Net als architecturale maquettes kunnen ze ergens halfweg tussen idee en uitvoering blijven verwijlen. En juist omdat ze de toets van de werkelijkheid niet ten volle hoeven doorstaan, beschikken deze projecten over een beduidend grotere marge voor maatschappijkritiek en toekomstverbeelding.¹²⁵

Hendrickx stelt dat de alsof-strategie een dubbele beweging maakt. Enerzijds moet de kunstenaar zich inwerken in een bepaalde discipline en het discours, rollen, procedures, ruimtes, enzovoort. Op die manier creëert de kunstenaar een dieper inzicht in de complexiteit van de discipline die hij/zij bekritiseert. Daarnaast komt die discipline binnen in het domein van kunst waar ze kan worden vrijgemaakt van eigen conventies. Zo kan de kunstenaar de discipline manipuleren, bevragen en bekritisieren.

De alsof-strategie is dus een manier om via fictie (of een fictief scenario) meer inzicht te verwerven in een realiteit. Het fictieve karakter van de alsof-strategie is niet louter een spel. Daarentegen is het een manier om buiten vastgeroeste kaders te treden en nieuwe mogelijkheden te *kunnen* denken. Dat stelde ook Blanga-Gubbay in zijn lezing *The Möbius Strip. On fictional Institutions* in de Vooruit: “It would be easy to see this [fiction] as a game, or an empty exercise; yet is it not about fiction, but rather what it produces: a generative fiction. What is it not simply in itself, but in its possibility to create further possibilities?”¹²⁶ Fictie kan het onzichtbare terug zichtbaar en bespreekbaar maken. Blanga-Gubbay ziet een subversieve kracht in fictie die enerzijds de vinger kan leggen op een vergeten of ‘over het hoofd geziene’ problematiek, maar die doorheen reflectie ook mogelijke oplossingen aanbiedt: “art is not simply that which flourishes in the dark distance between the present and the possible; it is that which allows this distance to be preserved, as a layer that prevents the present to adhere too much to itself, and to close the crack through which other possibilities enter the present.”¹²⁷

¹²⁴ Op het einde van de documentaire geeft Martens een arm gezin van een arbeider van een Unilever plantage eten (die ondanks dat zijn contract afgelopen is en hij niet meer wordt betaald nog steeds werkt op de plantages in de hoop dat Unilever zijn contract vernieuwt). Het verlangen van de toeschouwer wordt ingelost: de familie die hij/zij heeft zien lijden (de kinderen zijn zwaar ondervoed en hebben allerlei ziekten en wonden) en die Martens constant confronteert met de ‘harde waarheid’ (“U zult geen nieuw contract krijgen”), krijgt eten en dankt Martens uitgebreid. Tegelijk beseft de toeschouwer de hypocrisie van deze voldoening: de honger van het gezin wordt slechts tijdelijk ingelost enkel voor de Westerse blik. In de volgende scene spreekt Martens de camera toe: “Het is zo makkelijk om te vervallen in je eigen ijdelheid. En ik weet dat ik daar gevoelig voor ben.”; zie ook de alsof-instelling *Institute for Human Activities* (IHA) die de Noord-Zuid verhouding in de geglobaliseerde kunstmarkt in vraag stelt: Renzo Martens, *Institute of Human Activities*, laatste toegang 21 mei 2017 (<http://www.humanactivities.org/en/about-3/>).

¹²⁵ Sébastien Hendrickx, “Kunst die zich voordoet alsof ze iets anders is dan kunst,” in *Rekto:verso* 58, laatste toegang 21 mei 2017 (<http://www.rektoverso.be/artikel/kunst-die-zich-voordoet-alsof-ze-iets-anders-dan-kunst>).

¹²⁶ Zie ook “The Möbius Strip. On Fictional Institutions (working version).” In *Kunstenpunt*, laatst geraadpleegd 5 mei 2017, <https://www.kunsten.be/dossiers/perspective-institution/4528-the-mo-bius-strip-on-fictional-institutions>.

¹²⁷ Blanga-Gubbay, “The Distance with the Present,” 97.

Blanga-Gubbay inspireert zich op de Italiaanse filosoof Giorgio Agamben. Het discours van Agamben over de hedendaagse mens stelt ons in staat de relatie tussen het culturele erfgoed en onze ‘eigen’ tijd te onderzoeken.¹²⁸ In zijn essay *What is the contemporary?* stelt hij zich de vraag wat het betekent hedendaags te zijn.¹²⁹ Agamben ziet de ‘hedendaagse mens’ in staat om zijn eigen tijd te begrijpen en zo ook te veranderen.¹³⁰ Eerst moet de conceptie van tijd veranderen, dan pas kan er een culturele verandering komen: “This means that the contemporary [...] is also the one who, in dividing and interpolating time, is capable of transforming it and putting it in relation with other times.”¹³¹ De hedendaagse mens is in staat is de ‘duisternis’ van zijn eigen tijd te zien: de (onzichtbare) dominante narratieven, ideeën en opvattingen. De alsof-strategie toont deze ‘duisternis’ door de verschillende betekenissen van het monument tentoon te stellen. Het toont een andere benadering van temporaliteit en geeft een actieve rol aan de toekomst, het heden en het verleden. In lijn met Schneiders *multidirectional durationality*, handelen verleden en toekomst in de performance van *Collectif Manifestement* gelijktijdig. De hedendaagsheid van het monument wordt zo gereactiveerd: “It can therefore tie together that which has inexorably divided –recall, re-evoke, and revitalize that which had declared dead.”¹³² De volgende twee delen weiden verder uit over mogelijke alternatieven en performances om de “nu” van het monument te reactiveren.

¹²⁸ Ibid., 95.

¹²⁹ Giorgio Agamben, “What is the Contemporary,” in *What is an Apparatus?*, (Stanford University Press, 2009)

¹³⁰ Agamben ziet de filosofen Michel Foucault en Walter Benjamin als voorbeelden van de hedendaagse mens. Het is echter belangrijk dat we de hedendaagsheid van het koloniale monument niet enkel tot een academische discussie maken. Niet enkel de intellectueel kan hedendaags zijn: Agamben, *What is the Contemporary?*, 53.

¹³¹ Zie ook Giorgio Agamben en Liz Heron, “Time and History. Critique of the Instant and the Continuum,” in *Infancy and History. The Destruction of Experience*. London: Verso, 2007: 91-105; Ibid.

¹³² Ibid., 50.

DEEL II VIA HET MONUMENTAALE

HET INFOBORD IN OOSTENDE ALS *TUSSEN*PERSOON



AFB. 8 Alfred Courtens, *Ruiterstandbeeld Leopold II*, Brons. Oostende, 1930-1931.

Het vorige deel stelde dat de voorbijganger en het standbeeld elkaar voortdurend opladen met betekenis. De toeschouwer is verantwoordelijk voor (het verplaatsen van) de betekenis van het standbeeld. Schneider noemde dat een *inter(in)animated* relatie tussen het standbeeld en de toeschouwer. De vraag blijft echter hoe de toeschouwer zich bewust kan zijn van deze wisselwerking. Hoe kan het merendeel van de voorbijgangers bewust met de standbeelden te interageren? Kan een infobord die dialoog en reflectie misschien stimuleren? Vandaag probeert Oostende met een infofiche naast het koloniale standbeeld van Leopold II [afb. 8] die dialoog aan te moedigen.¹³³ Joachim Ben Yakoub en Gia Abrassart vragen zich in hun artikel “Tijd voor de dekolonisatie van België” af of informatieborden naast de standbeelden voldoende zijn om de publieke ruimte te dekoloniseren: “Horen deze duistere monumenten nog in de publieke ruimte? In een museum? Moeten we complementair ook symbolische elementen van dekolonisatie en bevrijding toevoegen aan de publieke ruimte? Of volstaan het om deze morbide monumenten te contextualiseren met een bordje uitleg?”¹³⁴ Wat doet het infobord met het standbeeld in Oostende? In dit deel onderzoek ik hoe het gebruik van *verschillende* media (bijvoorbeeld het infobord en het standbeeld) het standbeeld kan re-activeren, *als of* het infobord het standbeeld kan ‘corrigeren’. Twee vragen komen daarvoor aan bod: de verhouding van een medium tot zijn boodschap en de verhouding van de verschillende media tot elkaars boodschap(en). Daarna ga ik na of het infobord de re-activatie van het standbeeld werkelijk verwezenlijkt of nog steeds te kort schiet.

¹³³ In navolging van Halle die al in 2009 een infobord plaatste: zie pagina 15 voetnoot 48.

¹³⁴ Abrassart and Ben Yakoub, “Tijd voor de dekolonisatie van België”, *Rektoverso* 26, laatste toegang 29 oktober 2016 (<http://www.rektoverso.be/artikel/tijd-voor-de-dekolonisatie-van-belgi%C3%AB>).

1 INTER-ESSE IN HET MEDIUM

Op de dijk van Oostende staat een ruitersstandbeeld van Leopold II dat tussen 1929 en 1931 door de beeldhouwer Alfred Courtens werd gebouwd.¹³⁵ Voor een Griekse zuil met daarop het opschrift “OSTENDE aan zijn geniale beschermer/a son géniaux protecteur LEOPOLD II” reikt een vrouw naar de koning die boven op zijn paard op de Noordzee uitkijkt. Aan de rechterkant, met de titel “Hulde van de Oostendse vissersbevolking,” betuigt een groep Oostendenaren dank aan Leopold II voor de stedenbouwkundige projecten die hij in Oostende realiseerde. Links van het standbeeld klimmen een Belgische officier, een naakte Congolese man, twee vrouwen, en vier kinderen naar de koning. Deze groep draagt de titel ‘Dankbaarheid van het Congolese volk.’ Het is de verkorte versie van de inscriptie die vroeger bij het standbeeld hing: “Dank van de Congolezen aan Leopold II om hen te hebben bevrijd van de slavernij van de Arabieren.” In 2016 werd daar een extra infobord naast geplaatst om de ‘geschiedsvervalsing’ voor het eerst aan te kaarten [afb. 9 en 10].¹³⁶

Er klinkt immers al enkele jaren protest tegen deze inscriptie. Sinds 2004 is er een voorstel om het standbeeld te contextualiseren en de toeschouwer op de hypocrisie van de heroïek te wijzen. De actiegroep *De Stoete Ostendenaere* zaagde in 2004 een hand af van één van de afgebeelde Congolese slaven [afb.11]. Met deze actie verwees de groep naar de gemutileerde Congolezen ten tijde van Kongo Vrijstaat onder het bewind van Leopold II. In ruil voor de hand, die ze later ‘sikitiko’ (Swahili voor ‘spijt betuigen’) doopten [afb. 12]¹³⁷, eisten de actievoerders dat de stad de oude inscriptie (“Dankbaarheid van het Congolese volk”) zou vervangen door een foto van de gemutileerde Congolezen [afb. 12] die E.D. Morel en Roger Casement

¹³⁵ Verbeke, “De Onafhankelijkheid van Belgisch Congo,” 182-83.

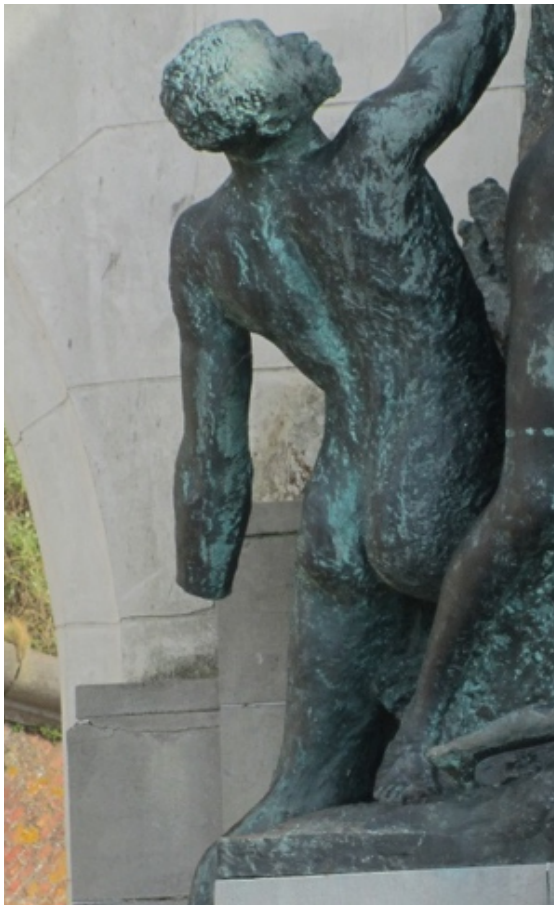
¹³⁶ De tekst op het ruitersstandbeeld dat ik in augustus 2016 aantroef was verschillend van die in september 2016 verscheen op *De Redactie*. Het plasticen bordje over de tekst hing er dan ook nog maar half aan vast: “Leopold II (Ruitersstandbeeld). Antoine (1899-1969) en Alfred Courtens (1889 – 1967). Brons, 1931. Dit standbeeld is volledige geschiedsvervalsing: Leopold II bevrijdde niet de Congolezen van de slavernij onder de Arabieren./ Integendeel, hij gebruikte de Congolezen als slaven om te werken in de koffie en rubberplantages./Niet alleen vond daar een echte genocide plaats, maar de slaven die niet hard genoeg werkten werden hun handen afgehakt./In 2004 heeft de actiegroep de De Stoete Ostendenaere als protestactie de hand afgehakt van één van de Congolezen op het standbeeld. Ze wilden de hand terugbezorgen tegen een rechtzetting van deze geschiedenisvervalsing. Men is daar nog altijd niet op ingegaan en de hand is nog altijd verdwenen.” De infociche op de website van *De Redactie* verwijst ook naar de doorlopende verantwoordelijkheid van de koloniale praktijken vandaag. Daarnaast beschrijft hij ook dat de standbeelden vandaag nog gebruikt worden om een pro-koloniale gedachtegoed te rechtvaardigen. Deze infociche lijkt mij dan ook veel consequenter: “Leopold II (ruitersstandbeeld)/Antoine (1969) en Alfred Courtens (1889 – 1967)/ Brons, 1931/ Dit standbeeld van de gebroeders Courtens is een typisch voorbeeld van koloniale kunst. Het werd aangebouwd tegen de arcades die door de Oostendenaars de ‘Drie Gapers’ wordt genoemd. Het toont koning Leopold die geëerd wordt als bevrijder van de Congolezen en als weldoener van de Oostendse vissersbevolking. Dit monument werd door koning Albert I en koningin Elisabeth ingehuldigd in 1931 toen de kolonisatie van Congo haar hoogtepunt beleefde. Het sluit aan op de Koninklijke Gaanderijen; een andere urbanistische realisatie van Leopold II die Oostende uitbouwde tot ‘Koningin der Badsteden’. Deze en andere grootschalige urbanistische investeringen in vooral Brussel en Oostende werden hoofdzakelijk gefinancierd met middelen afkomstig uit Leopold II’s privé-kolonie Kongo Vrijstaat./ Niet alleen de koloniale symboliek van het monument, maar ook de effectief gevoerde koloniale politiek roept tot op vandaag grote controverse op. Getuige daarvan is de in 2014 afgehakte hand van één van de bevrijde slaven./ Kijk even naar de gedenkplaat voor Oostendenaar Aristide Doorme, links van het monument. De bestrijding van de slavernij in Congo werd destijds, maar nu soms nog, als verantwoording gebruikt voor de kolonisering./ De vorst heeft in elk geval een duidelijke en blijvende stempel gedrukt op zijn Oostende.” Verschenen in een foto op *De Redactie*, laatste geraadpleegd op 18 april 2016 (<http://deredactie.be/cm/vrtnieuws/ regio/westvlaanderen/1.2764959>).

¹³⁷ Vandaag bevindt Sikitiko zich op een onbekende plek in Matonge: “Sikitiko : Het ruitersstandbeeld van Leopold II in Oostende,” *A.V.R.U.G Afrika-Vereniging van de Universiteit Gent*, laatste toegang 18 april 2017, (<http://cas1.elis.ugent.be/avrug/erfgoed/sikitiko/sikitiko.htm>). Zie ook documentaire op “Sikitiko, of het ware verhaal van de afgehakte bronzen hand uit Oostende,” *De Wereld Morgen*, laatst geraadpleegd op 18 april 2017, (<http://www.dewereldmorgen.be/video/2011/01/15/sikitiko-het-ware-verhaal-van-de-afgehakte-bronzen-hand-uit-oostende>).

in de jaren van hun verzet tegen het bewind van Leopold II internationaal verspreidden.¹³⁸ De stad Oostende weigerde het voorstel.¹³⁹ Pas twaalf jaar later, in mei 2016, plaatste ze er het boven vernoemde informatiebord bij.¹⁴⁰ Dat bord wijst op de geschiedvervalsing die de inscriptie en het monument in stand houden. Het infobord beschrijft wat het monument wil tonen, maar ook wat het verbergt:

Het toont koning Leopold die geëerd wordt als bevrijder van de Congolezen en als weldoener van de Oostendse vissersbevolking (...) Niet alleen de koloniale symboliek van het monument, maar ook de effectief gevoerde koloniale politiek roept tot op vandaag grote controverse op. Getuige daarvan is de in 2014 afgehakte hand van één van de bevrijde slaven./ Kijk even naar de gedenkplaat voor Oostendenaar Aristide Doorme, links van het monument. De bestrijding van de slavernij in Congo werd destijds, maar nu soms nog, als verantwoording gebruikt voor de kolonisering.¹⁴¹

Wat gebeurt er echter wanneer we een beweging in de andere richting maken en de volgende vraag stellen: wat *wil* het infobord tonen, en wat verbergt het?



AFB. 11 Detail afb. 8: Afgezaagde hand van een Congolese slaaf, Alfred Courtens, Ruitersstandbeeld Leopold II, Oostende.



AFB. 12 Afgezaagde hand *Sikitiko (Sorry)* door de Stoete Ostendenoare, Oostende, 2004.

¹³⁸ Om het onrecht dat in Kongo-Vrijstaat plaatsvond te demonstreren maakte Morel handig gebruik van het medium van de fotografie. Hij verspreidde internationaal een zestigtal foto's van het leven in de kolonie. Een tiende daarvan bestond uit foto's van gemutileerde slaven of hun afgehakte handen: Adam Hochschild, *King Leopold's Ghost. A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa*, (Boston/ New York: Houghton Mifflin Company, 1998), 215; 225.

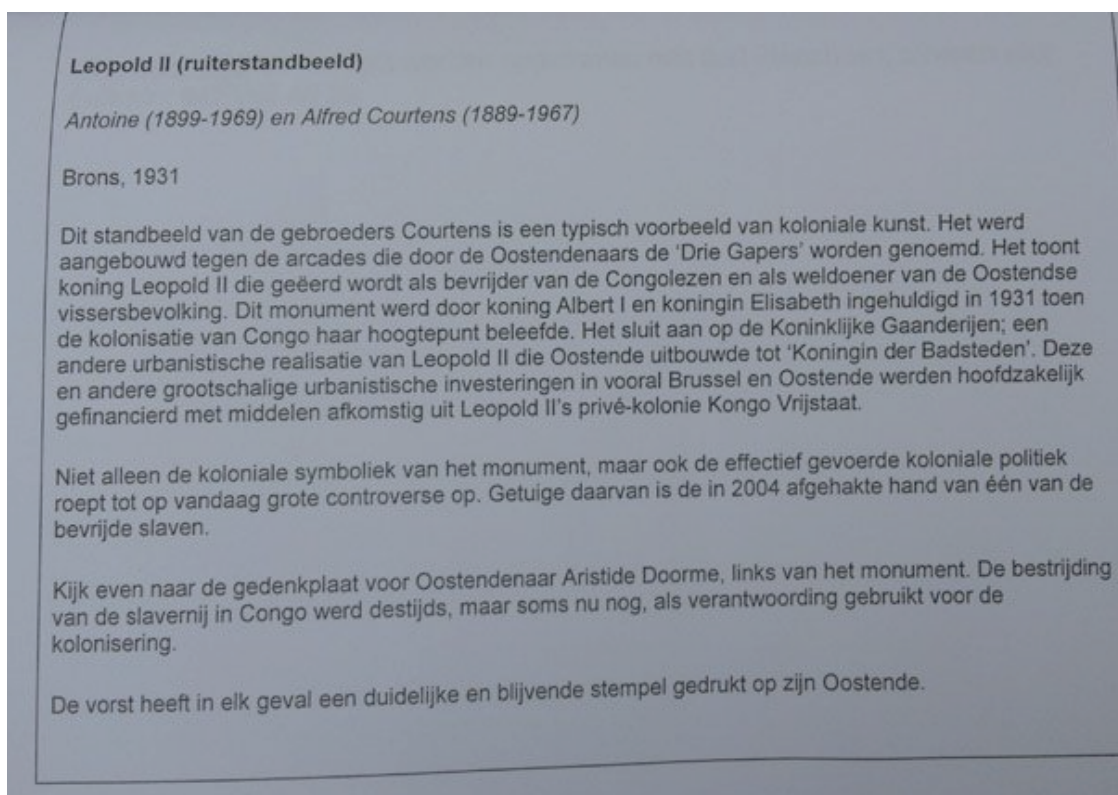
¹³⁹ Gia Abrassart and Joachim Ben Yakoub, "Tijd voor de dekolonisatie van België", in *Rekto:verso* 26, june/july 2014, laatste geraadpleegd op 18 april 2017, (<http://www.rektoverso.be/artikel/tijd-voor-de-dekolonisatie-van-belgi%C3%AB>); voor persberichten omtrent deze actie zie ook *A.V.R.U.G.* "Sikitiko."

¹⁴⁰ Joris Truys, "Nieuw infobord bij omstreden standbeeld van Leopold II in Oostende."

¹⁴¹ Ibid.



AFB. 9 De stad Oostende, (gebroken) infofiche met contextuele duiding, (augustus 2016)



AFB. 10 De stad Oostende, nieuwe infofiche met contextuele duiding, (september 2016)

DE VERBORGEN GESCHIEDENIS: MEDIUM, LICHAAM, BEELD

Images live in their media as much as we live in our body.
—Hans Belting, *Image, Medium, Body*.

Zowel de infofiche als het standbeeld zijn media om de publieke ruimte met betekenis op te laden. Zo is het bronzen monument het medium waarmee Oostende in de jaren dertig van de vorige eeuw de nationale held Leopold II een plek toekende in de stad. Vandaag is taal het medium waarin de stad een plaats geeft aan een alternatieve lezing van het monument en het zo ook een nieuwe betekenis wil toekennen. Het infobord wil het standbeeld dus corrigeren door klaarheid te scheppen in wat het toont, maar ook in wat het verbergt. Alle media tonen en verbergen informatie, ook het infobord. Door verschillende media met elkaar te vergelijken, krijgen we een duidelijker beeld van wat sommige media wel en wat andere media niet tonen. De interactie tussen verschillende media wil ik in dit deel belichten en kader ik binnen het discours van intermedialiteit. Voor ik over intermedialiteit, als een performance tussen de verschillende media, kan spreken moeten we eerst uitklaren *wat* een medium juist is en *hoe* het functioneert.

Om een duidelijk begrip te krijgen over wat ik precies met een medium bedoel, gebruik ik Hans Beltings notie van de term. Beltings denkpiste helpt om enerzijds de non-lineariteit en anderzijds de onvolledigheid van elke afbeelding (zoals het infobord) aan te tonen. Hij maakt een onderscheid tussen verschillende onderdelen van een afbeelding: een afbeelding (*picture*) bestaat uit een immaterieel beeld (*image*), en een medium. De afbeelding wordt waargenomen door een levend medium (of het lichaam). Belting gebruikt die opdeling om de werking van afbeeldingen beter te kunnen bestuderen. Hij maakt daarvoor een onderscheid tussen het materiële (*picture* of afbeelding) en het immateriële beeld (*image* of beeld).¹⁴² Het bronzen ruitersstandbeeld van Leopold II is zo de afbeelding van een immaterieel beeld (het idee Leopold II) en een bronzen beeldhouwwerk (medium). De voorbijganger is het levende medium (*living medium*).¹⁴³ Hij onderscheidt het materiële en het levende medium, maar benadrukt dat beide op eenzelfde manier fungeren. Zowel lichamelijke en materiële dragers zijn actieve tussenpersonen in het overdragen van de boodschap naar een nieuw medium (lichaam of materie). Zo verplaatst het infobord in Oostende (medium 1) ‘het beeld van Leopold II als kolonisor’ over naar de toeschouwer (medium 2) die de perceptie van het standbeeld (medium 3) beïnvloedt.

Het type medium bepaalt de manier waarop de toeschouwer het beeld waarneemt. Het *beeld* ‘Leopold II als kolonisor’ was bij de drie media hetzelfde, en toch verschilt de manier waarop het wordt afgebeeld; het heeft een andere afbeelding. Een beeld staat immers nooit op zichzelf: “[*Images*] do not *exist* by themselves, but they *happen*; they *take place* (...) They happen via transmission and perception [of a medium].”¹⁴⁴ Er is

¹⁴² Belting gebruikt hier (noodgedwongen) een Engelse woordenschat. In het Duits is er slechts één woord hiervoor *Bild*. Ik gebruik in deze context afbeelding wanneer ik naar *picture* verwijs, en beeld wanneer ik naar *image* verwijs.

¹⁴³ Daarin verschilt Belting van Rebecca Schneider. Schneider maakt geen opdeling tussen het lichaam als drager en het beeld als drager. Niettemin kan Beltings notie van *image* een manier zijn om duidelijker te schetsen wat Schneider wil zeggen met “performance remains, and remains disappear.” De *image* is de (soms zichtbare en soms onzichtbare) overlevende doorheen tijd zowel in materiële (*pictures*), als immateriële (*bodies*) performances. Doordat Belting stelt dat het lichaam een levend medium is, sluit hij tegelijk aan bij Schneiders dialectisch idee van *body-to-body transmission* waarbij de ene drager (bijvoorbeeld het standbeeld) het beeld (*image*) overgedraagt naar de andere drager (het lichaam), en omgekeerd.

¹⁴⁴ Hans Belting, “Image, Medium, Body: A new Approach to Iconology,” in *Critical Inquiry* 31, 2 (University of Chicago Press,

geen enkel zichtbaar beeld dat we ‘ongemedieerd’ waarnemen. Beelden zijn afhankelijk van hun medium en worden erdoor beïnvloed. Volgens Belting toont het specifieke medium zelf, beter dan de perceptie van de toeschouwer, het effect dat de afbeelding moet veroorzaken. Een analyse van een medium toont hoe de afbeelding de toeschouwer ‘manipuleert’; het toont niet alleen *wat* is afgebeeld, maar ook *hoe* de afbeelding functioneert (Belting noemt dit *the politics of images*).¹⁴⁵ Niet het beeld, maar het medium trekt de aandacht van de voorbijganger. Instituties en organisaties controleren daarom het *type* medium. Ze geven hun voorkeur aan media die het gewenste effect hebben op de toeschouwer. We kunnen ons bijvoorbeeld de vraag stellen waarom de Stoete Ostendenoare besloten de hand van één van de slaven af te zagen. Als we enkel naar de afbeelding kijken, dan is de ingreep vrij direct te verklaren: het beeld dat de afbeelding oproept is dat van de gemutileerde slaven tijdens Kongo-Vrijstaat. Wanneer we echter naar het medium kijken zien we ook iets anders: de Stoete Ostendenoare spelen met dezelfde retoriek als Vinçotte. Ze ‘bestrijden’ het standbeeld met dezelfde krachtige geste waarvan de het standbeeld gebruik maakt om zijn boodschap (of beeld) kracht toe te kennen en de toeschouwer mee te trekken in een theateraal spel. De afgehakte hand gaat de excentrieke gebaren van de groep Congolezen en Ostendenaren tegen met een ander radicaal gebaar: het abrupt stoppen van de geste. De afgehakte hand stopt de geste van de slaaf. Door eenzelfde medium te gebruiken speelt de actiegroep met dezelfde wapens.¹⁴⁶ De keuzes voor een medium zijn dus niet neutraal. Dat organisaties voor bepaalde media kiezen en voor andere niet, heeft evenzeer met een zekere ideologie, met macht en dus met uitsluiting te maken. Die keuzes moeten daarom onderzocht en in vraag gesteld kunnen worden: waarom kiest de gemeenteraad van Oostende, bijvoorbeeld, voor een infobord (voor geschreven taal) en niet voor brons zoals de Stoete Ostendenoare?

De wijze waarop het medium het beeld naar een afbeelding omzet, vergelijkt Belting met de werking van de herinnering (*Erinnerung*) en het geheugen (*Gedächtnis*); het lichaam (het levende medium) *bevat* beelden in het geheugen, maar brengt ook zelf herinneringen (afbeeldingen) voort. Er is een dynamiek tussen een archief aan beelden (het geheugen) en het putten uit dat archief om de beelden te vervormen naar afbeeldingen (naar herinneringen).¹⁴⁷ De herinnering is de afbeelding van het beeld in het geheugen. De herinnering verschilt van het beeld in het geheugen omdat ze afhankelijk is van het soort lichaam en de situatie van het lichaam. De herinneringen van eenzelfde vakantie zullen anders klinken uit de mond van ouders dan van het zesjarige kind. De afbeelding of de herinnering is dus beïnvloed door het soort medium. Ook de situatie waarin een medium verkeert, beïnvloedt de herinnering. De herinnering van een vakantie met een ex-lief zal anders klinken, wanneer één van beide met negatieve gevoelens achterblijft. Het (levende) medium (ver)vormt het beeld naargelang zijn eigen situatie en vocabularium. Zo is dat ook bij het infobord: de geschreven taal is een lineair medium en definieert dus de afbeelding (in dit geval Leopold II als kolonisator) in termen van lineariteit.

2005), 302.

¹⁴⁵ Belting, “Image, Medium, Body,” 307.

¹⁴⁶ Tegelijk is het de *performance* van de afgehakte hand die de ingreep van De Stoete Ostendenoare zo krachtig maakt. Enkel wanneer de toeschouwer weet dat de hand is afgehakt (en niet deel uit maakt van het standbeeld), werkt het beeld ook als een krachtige tussenkomst.

¹⁴⁷ Belting, “Image, Medium, Body,” 306.

Belting gebruikt de vergelijking tussen herinnering en afbeelding, beelden en het geheugen, het lichaam en het medium, om nog iets anders aan te tonen: de onzichtbare aanwezigheid van beelden enerzijds en de onvolledigheid van elk medium anderzijds. De vergelijking van beelden in het geheugen, met beelden in de maatschappij, helpt om stil te staan bij de continue (maar soms onzichtbare) aanwezigheid van beelden. Beelden overleven doorheen de tijd en nemen enkel andere vormen aan (zichtbaar en onzichtbaar). Een traumatisch beeld in het geheugen kan zowel lichamelijk als verbale gedaantes aannemen. Het beeld van het koloniale monument neemt verschillende vormen aan: straatnamen, strips, standbeelden, musea, ... De afbeelding in elk van deze media verschilt. Wanneer we de standbeelden wegnemen, nemen we het probleem niet weg: de beelden nemen immers ook andere vormen aan in andere media. Op het standbeeld in Oostende staan de naakte Congolese vrouwen op een stereotype, racistische en oriëntalistische manier afgebeeld. Hun borsten zijn ontbloot, ze dragen grote oorringen, hebben dikke lippen en richten zich nederig naar de koning. De afbeelding verwijderen, verzekert niet dat het stereotype beeld van de (Afrikaanse) vrouw verdwijnt: het blijft evengoed bestaan in racistische en seksistische handelingen, spreektaal, uitingen of tradities.¹⁴⁸ Het wordt enkel minder zichtbaar. De standbeelden kunnen ons daarentegen duiden op een patroon of herhaling van gedragingen die we kunnen vergelijken en sneller herkennen als problematisch. Door enkel een medium te verbieden, verdwijnen immers de beelden niet. Het probleem ligt veel dieper: het beeld moet veranderen, niet de afbeelding.

Die wisselende aan- en afwezigheid van beelden staat in contrast met een lineair idee van geschiedenis. De beelden zijn niet tijdloos omdat ze altijd (en alleen) onder invloed zijn van het medium, maar zijn evenmin tijdelijk omdat dezelfde beelden op een andere manier kunnen verschijnen in een ander medium.¹⁴⁹ De geopolitieke machtsrelaties die het beeld van Oostende symboliseert (denk aan de inscriptie bij het standbeeld: “Dank van de Congolezen aan Leopold II om hen te hebben bevrijd van de slavernij van de Arabieren.”) tussen het Westen en het Midden-Oosten zijn nog steeds actueel. Toch werkt de taal van het infobord, het medium geschreven taal in het algemeen, de illusie van lineariteit in de hand. Door de inscriptie zal Leopold II de Congolezen ook vandaag nog altijd “hebben bevrijd van de slavernij van de Arabieren,” voltooid (in) tegenwoordige tijd. Via die lineariteit kan de geschiedenis als verleden worden voorgesteld, als iets wat achter ons ligt. Het vorige deel stelde al vragen bij dat idee van geschiedenis als lineair. Verbale taal werkt die illusie in de hand, en toont het verleden als een lineaire herinnering.

Beltings onderscheid tussen beeld en afbeelding toont niet enkel de non-lineariteit van beelden, maar evenzeer de onvolledigheid van de afbeelding. Net als de herinnering nooit volledig weergeeft ‘hoe het was’, geeft de afbeelding slechts een deel van het beeld weer. Ik definieer die onvolledigheid niet in termen van verlies, maar in termen van potentialiteit: namelijk de mogelijkheid van het beeld om zich in verschillende media te vertalen. Het beeld kan niet door één medium toegeëigend worden. Mary Ann Doane benadrukt dat die onvolledigheid de voorwaarde is voor het functioneren van elk medium:

A medium is a medium by virtue of both its positive qualities (...) and its limitations, gaps and incompleteness (...). From this point of view, even a medium invoked as a support of an effect

¹⁴⁸ Zoals bijvoorbeeld in “Kuifje in Afrika” of tradities zoals Zwarte Piet in Sinterklaas.

¹⁴⁹ Belting, “Image, Medium, Body,” 310.

of the real, the spectators knowledge is continually reaffirmed by the limitations of the medium, which prevent the production of a complete illusion.¹⁵⁰

Het is die onvolledigheid die ervoor zorgt dat we het infobord in Oostende in vraag kunnen stellen. Het geeft de mogelijkheid om na te denken over wat de tekst verbergt, en welk ander medium gebruikt kan worden om een deel van die leemte op te vullen.

ONTSLUIERENDE WOORDEN: INTERMEDIALITEIT

Hoe kunnen we de onvolledigheid van media gebruiken om de toeschouwer wederom bewust te maken van die onvolledigheid? Hoe kunnen we, met andere woorden, een medium inschakelen om te tonen wat de toeschouwer eerst niet ziet? De stad Oostende maakt gebruik van het ene medium (het infobord) om het andere medium (het standbeeld) in vraag te stellen. Het doel daarvan is dat de voorbijganger het beeld op een nieuwe manier interpreteert. De intermediale relatie tussen het standbeeld en de toeschouwer kwam reeds in het vorige deel aan bod als dat wat Schneider een *inter(in)animated* ontmoeting noemde. Die ontmoeting beschrijft de intermediale uitwisseling tussen het lichaam en een materiële drager. Het ene medium brengt de beelden (in Beltings begrip van het woord) over naar het andere medium waardoor er een *voortdurende* dialectiek tussen blijven en verdwijnen, betekenis krijgen en betekenis geven ontstaat.¹⁵¹ Schneiders *inter(in)animated* relatie tussen mens (als levend medium) en materie is interessant om die dialectiek te beschrijven, maar laat de vraag open op welke manier de toeschouwer zich bewust kan worden van die voortdurende wisselwerking. Het discours rond intermedialiteit is daarin een interessante toevoeging. Het kan benaderen in welke mate het medium verbale taal de toeschouwer bewust kan maken van hoe een visueel beeld functioneert. Het kan de toeschouwer wijzen op dat wat niet wordt getoond.

De beïnvloeding van het ene medium door het andere benoemen kunst-, theater- en mediatheorie met het begrip *intermedialiteit*. Daarmee willen ze de wisselwerking en verhouding tussen de gebruikte media, (eventueel de performers) en de toeschouwer in een werk bespreken.¹⁵² Freda Chapple en Chiel Kattenbelt beschrijven intermedialiteit in hun boek *Intermediality in Theatre and Performance* als een tussenzone en een ontmoetingsplek tussen de performers, de toeschouwers en de 'confluence' van media die op zijn minst een driehoeksverhouding tot stand brengt.¹⁵³ Intermedialiteit gaat dus niet over een samensmelting van de media tot een geheel, maar over een dialectiek *tussen* verschillende media, waaronder ook de toeschouwer als levend medium. Centraal staat de manier waarop ze elkaar beïnvloeden, in vraag stellen en herdefiniëren.

¹⁵⁰ Mary Ann Doane, "The indexical and the Concept of Medium Specificity," in *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 18, 1 (Brown University, 2007), 130.

¹⁵¹ In een citaat dat het vorige deel reeds aanhaalt, beschrijft Schneider dat als volgt: "This inter(in)animation of sensual modes always moves meaning *off* of the discrete site of material support and off of the discrete site of temporal event and onto not only the "spectator" or passer-by or reader (which would suggest only a one-way contingency in a linear temporal mode), but into chiasmatic reverberation across media and across time in a network of ongoing response-ability." Schneider "Still Living", 163-164.

¹⁵² Zie ook Freda Chapple en Chiel Kattenbelt, "Key Issues in intermediality in Theatre and Performance", in *Intermediality in Theatre and Performance*, (Amsterdam: Rodopi, 2006); Chiel Kattenbelt, "Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity", in *Mapping Intermediality in Performance*. Uitg. door Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender en Robin Nelson, (Amsterdam University Press, 2010).

¹⁵³ Freda Chapple en Chiel Kattenbelt, "Key Issues in intermediality in Theatre and Performance", in *Intermediality in Theatre and Performance*, (Amsterdam: Rodopi, 2006), 12.

Intermedialiteit is een term die theoretici van verschillende disciplines al langer gebruiken, maar die zich ook tussen verschillende disciplines bevindt.¹⁵⁴ Intermedialiteit impliceert interdisciplinariteit. Kunst- en mediatheorie introduceerde de term in de jaren tachtig om over de relatie en de beïnvloeding tussen disciplines als kunst, literatuur, theater en nieuwe media te kunnen spreken.¹⁵⁵ Bij interdisciplinair onderzoek confronteert het medium van de ene discipline het medium van de andere, waardoor er een nieuwe benadering ontstaat.¹⁵⁶ De Nederlandse filosoof Henk Oosterling schrijft hoe intermedialiteit ook drie voordien gescheiden culturele onderzoeksdomeinen (de vrije kunsten, politiek en wetenschap) op een nieuwe manier vormgeeft. De steeds vagere scheidingslijnen zorgen dat er een nieuw soort onderzoek ontstaat dat meer aandacht heeft voor de ervaring van een tussen-zijn, een *in-between*. In plaats van naar één betekenis te zoeken, creëert het discours over intermedialiteit een gevoeligheid voor nuance en spanningsverschillen.¹⁵⁷

Het nieuwe infobord in Oostende versmelt niet met het standbeeld van Leopold II. Het toont daarentegen een hiaat (als een verborgen geschiedenis). Woord en standbeeld tonen een ongelijkheid: het infobord nuanceert de nationale boodschap van het monument. In een intermediaal werk functioneren de media niet als een geheel. Henk Oosterling beschrijft hoe intermediale werken, anders dan *Gesamtkunstwerken* niet één boodschap, als een prominente aanwezigheid, maar juist een dialectiek in aan- en afwezigheid toont, begrijpen en niet begrijpen:

The sensible, as a reflexive sensibility, balances between presence and absence: going back and forth from one medium to the other, it is a movement in which positions are articulated in the awareness that they are principally relational and provisional.¹⁵⁸

Een *Gesamtkunstwerk* gebruikt verschillende media en disciplines om één concept (als ideologie of meta-narratief) zo duidelijk mogelijk te mediëren. De toeschouwer moet dat overkoepelende idee begrijpen als een totaliteit, eerder dan een fragmentair of tegenstrijdig geheel.¹⁵⁹ Zo werken de oude inscripties bij het standbeeld als een *Gesamtkunstwerk*. De verschillende media (ook hier geschreven taal en sculptuur) hebben immers éénzelfde boodschap: een ode aan de vaderlandse geschiedenis. Een intermediaal werk, daarentegen, streeft niet zozeer naar één boodschap, maar maakt een spanning en relatie zichtbaar tussen de verschillende media en de betekenissen die ze genereren.

¹⁵⁴ De term *Intermedium* werd gebruikt door de Fluxus kunstenaar Dick Higgins om kunstwerken uit verschillende materialen te beschrijven. Higgins nam het woord over van de Engelse literatuurcriticus Samuel Taylor Coleridge die het in 1818 reeds gebruikte: Henk Oosterling, "Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards Ontology of the In-Between," in *Intermedialités*, 1: 35; voor theater zie Christopher Balme, *Crossing media Theater - Film - Fotografie - neue Medien*, (München: epodium-Verl, 2004).

¹⁵⁵ Chappie en Kattenbelt, "Key Issues in intermediality in Theatre and Performance," 13: belangrijke auteurs zijn onder andere Jürgen Müller, Joachim Paech, Franz Josef Albersmeier, Jörg Helbig en Karl Prumm. Zie ook Oosterling, "Sens(a)ble Intermediality and Interesse," 36-37.

¹⁵⁶ Zie ook "inleiding en methodologie" van deze verhandeling, 2-3: ook deze verhandeling een oefening in intermedialiteit. De ene discipline door de andere lezen, zorgt immers voor een nieuwe benadering. Zo schrijft ook Rebecca Schneider: "To read media through each other might be to situate the site of any medial or mixed-medial expression as already an inter(in)animate encounter, an encounter that requires syncopation or cross-temporality:" Schneider, "Still Living," 162.

¹⁵⁷ Oosterling, "Sens(a)ble Intermediality and Interesse," 30.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 43.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 32; zie ook de kritiek van Walter Benjamin op het totalitarisme op het einde van zijn essay "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit." Walter, Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Werke Und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Burkhardt Lindner (red.), (Berlin: Suhrkamp, 2013).

In een intermediaal werk vullen de media elkaar niet aan zoals in een *Gesamtkunstwerk*. De toeschouwer moet zich tevredenstellen met de onvolledigheid van het medium. Desondanks kan de toeschouwer aanvaarden dat zij/hij het werk nooit volledig kan begrijpen, zonder daarbij de interesse in betekenisgeving te verliezen; dit noemt Oosterling een staat van inter-esse, een tussen-zijn.¹⁶⁰ Deze ontologische staat is een anticiperende houding van de toeschouwer die de verschillende media verbindt, zonder op zoek te gaan naar een samenhangend of alles verklarend geheel:

This could mean that the spectators –in order to “understand” the meaning of linear connections or simultaneous layering of two, three or more media- implicitly anticipate a sense of an in-between, i.e. directing and connecting the meaning in the layering of framed images and movements. The totality of this is only discontinuously “sensed” and can never be, not even hermeneutically, grasped as a whole.¹⁶¹

Oosterling beschrijft het begrip inter-*esse* enerzijds als een onvolledige staat, en anderzijds als staat van een blijvende interesse van de toeschouwer: de inter-esse in betekenis blijft.¹⁶² Volgens Oosterling vraagt intermedialiteit in zijn meest ideale uitwerking de toeschouwer zelf de touwtjes aan elkaar te knopen, het medium ‘infobord’, met het medium ‘standbeeld’ te vergelijken en omgekeerd. Inter-esse als een tussen-zijn vermijdt voor Oosterling onverschilligheid en vraagt de toeschouwer aandachtig te zijn.¹⁶³ Kortom, intermedialiteit gaat op zoek naar een inter-esse in *verschillende* betekenissen.

Intermedialiteit wijst elk medium op zijn materialiteit. Het maakt de opdeling van Belting zichtbaar in die zin dat het een verschil toont tussen beeld en afbeelding. De kracht van intermedialiteit is denotatief: het laat zien *dat* het medium is. Het brengt het beeld terug naar zijn materiële grenzen.¹⁶⁴ Maar het gaat ook verder dan dat. In een intermediale relatie wijst het gebrek van het ene medium op het gebrek van het andere: het toont dus niet enkel *dat het is*, maar ook *hoe het is*. Het infobord, dat Oostende in 2016 naast het standbeeld plaatste, wijst op de misrepresentatie van de gerepresenteerde Congolezen. Het toont in die zin een gebrek in de vertelling van het standbeeld. Het wijst de noodzakelijke onvolledigheid aan van elk medium, waarover Doane schreef. Het infobord wil zo voorkomen dat de toeschouwer de rechte lijn trekt tussen representatie en gerepresenteerde: “Dit standbeeld is volledige geschiedsvervalsing: Leopold II bevrijdde niet de Congolezen van de slavernij onder de Arabieren./ Integendeel, hij gebruikte de Congolezen als slaven om te werken in de koffie en rubberplantages.”¹⁶⁵ Niettemin zijn er ook tekortkomingen van het infobord zelf: het krijgt een te verwaarloosbare oppervlakte en is enkel in het Nederlands geschreven. Wat is dan de reikwijdte van zijn boodschap bij het publiek (of van zijn intermediale werking)?

¹⁶⁰ Oosterling, “Sens(a)ble Intermediality and Interesse,” 44-45.

¹⁶¹ Ibid., 41.

¹⁶² Hij inspireert zich daarvoor op Heideggers notie van inter-*esse*: “Inter-esse means: being with and between the things, being-between and enduring this [*ausbarren*]”: Martin Heidegger zoals geciteerd en vertaald in Ibid., 45; Martin Heidegger, “Was heisst Denken,” in *Vorträge und Aufsätze*, Tübingen, Neske Verlag, 122.

¹⁶³ Oosterling, “Sens(a)ble Intermediality and Interesse,” 45.

¹⁶⁴ Verder is hier ook de discussie over de verschillende soorten *images* interessant. Roland Barthes onderscheidt de linguistic, van de conoted, denoted image om onder meer aan te tonen dat de *denoted image* vaak neutraal lijkt, maar eigenlijk evenzeer maatschappelijke connotaties in zich draagt: Roland Barthes, “The Rethoric of an Image,” in Barthes, Roland. *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*, vert. door Richard Howard (Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1991), 21-40.

¹⁶⁵ Zie voetnoot 136.

2 TAAL ALS EMANCIPATOR OF ONDERDRUKKER?

EKPHRASIS: HET STANBDEELD VERTAALT

Its social structure cannot be grasped fully as a phenomenological encounter of subject and object, but must be pictured as a menage a trois in which the relations of self and other, text and image, are triply inscribed.” —*The Ekphrasis and the other*, W.J.T. Mitchell¹⁶⁶

Om het standbeeld te corrigeren, zet Oostende andere middelen in dan de Stoete Ostendenoare: verbale taal, in plaats van visuele taal. De Stoete Ostendenoare reageerden dan ook ontevreden op de infofiche die de stad (na twaalf jaar protest) naast het standbeeld van Leopold II plaatste. Schepen van Cultuur Bart Plasschaert (CD&V) stelt dat "De Stoeten Ostendenoare' maar matig enthousiast zijn. Ze vinden de tekst niet scherp genoeg."¹⁶⁷ Heeft de actiegroep gelijk? Kan een infobord ooit 'sterk' genoeg zijn om een confrontatie met het standbeeld aan te gaan? Hoe werkt de intermedialiteit tussen het geschreven woord en de visuele afbeelding? Om de paradoxale relatie tussen woord en beeld -als de relatie tussen het infobord en het standbeeld- uit te leggen, gebruik ik W.J.T. Mitchells notie van *ekphrasis*.¹⁶⁸ Ik bespreek hoe het infobord zowel (nieuwe) betekenissen kan zichtbaar maken als onderdrukken.

Laten we eerst kijken op welke manier het infobord de rol van emancipator kan innemen: hoe kan een infobord een stem geven aan de onderdrukten in het standbeeld? Daarvoor moeten we het infobord (of de verbale taal op het infobord) eerst 'emanciperen,' of gelijkstellen aan het (visuele) standbeeld. Het infobord kan immers enkel de boodschap van het standbeeld ontkrachten, als ze de toeschouwer ook op eenzelfde manier kan beïnvloeden. In de discussie rond *ekphrasis* in de kunstgeschiedenis krijgt de visuele afbeelding, anders dan de verbale taal, het talent toegeschreven om 'uit te beelden'.¹⁶⁹ In "What is an Image?" schrijft W.J.T. Mitchell dat zelfs verschillende visuele disciplines (grafisch, optisch, perceptueel, mentaal en verbaal) die kracht tot uitbeelden bij elkaar in twijfel trekken.¹⁷⁰ Elke discipline wil immers het monopolie op de toeschouwer behouden. Dat is ook zo wanneer het over visuele en het verbale taal gaat. Mitchell argumenteert dat hier een verwarring ontstaat tussen medium en afbeelding. Mitchell stelt dat wanneer een afbeelding visueel is, dat niet betekent dat het medium waarin het wordt uitgebeeld visueel moet zijn.¹⁷¹ Zo

¹⁶⁶ Mitchell, "The Ekphrasis and the Other," in *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, (University of Chicago Press: 1994) 160.

¹⁶⁷ Truyts, "Nieuw infobord bij omstreden standbeeld van Leopold II in Oostende."

¹⁶⁸ In die discussie bespreken theoretici zoals onder andere Mieke Bal, Norman Bryson en W.J.T. Mitchell, bespreken de relatie tussen woord en beeld. In dit deel zal ik voornamelijk W.J.T. Mitchells gebruik van *ekphrasis* gebruiken in zijn *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. (University of Chicago Press: 1994); zie echter ook Stephen Bann, 'The Mythical Conception in the Name: Titles and Names in Modern and Post-Modern Painting', *Word and Image* 1:2, (1985), 176-90; Mieke Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition* (Cambridge University Press, 1991); Mieke Bal en Norman Bryson, 'Semiotics and Art History,' *Art Bulletin* 73: 2, (1991), 174-208.

¹⁶⁹ Een *Ekphrasis* is een poëtische beschrijving van een visueel voorwerp. De discussie rond *ekphrasis* in de kunstgeschiedenis is er één van *paragone*: de hiërarchie van de ene discipline boven de andere. Zo stelt die dat taal nooit kan weergeven wat het visuele beeld wel kan. Een bekend voorbeeld is de Duitse schrijver Gotthold Ephraim Lessing in zijn boek *Laocoon*. Mitchell citeert Lessing: "For poets to 'employ the same artistic machinery' as the painter would be to 'convert a superior being into a doll.' It would make as much sense, argues Lessing, 'as if a man, with the power and privilege of speech, were to employ the signs which the mutes in a Turkish seraglio had invented to supply the want of a voice.'" Mitchell, "The Ekphrasis and the Other", 155.

¹⁷⁰ Belangrijk is dat Mitchell de onderverdeling van Belting niet volledig aanneemt. Bij Mitchell kan *image* ook nog verwijzen naar de visuele afbeelding: W.J.T. Mitchell, "What is an Image," in *New Literary History* 15, 3 (*Image/Imago/Imagination*).

¹⁷¹ Belting zou er nog een derde actor bij betrekken en stellen dat zowel verbale als visuele taal afbeeldingen gebruiken om eenzelfde beeld te 'verbeelden'.

kunnen de gedichten van Leonard Nolens meer over de schilderijen van Francis Bacon vertellen dan een reproductie. Dat komt omdat zowel visuele als verbale taal communiceren. Die communicatie noemt Mitchell *speech acts*.¹⁷² *Speech acts* zijn niet meer en niet minder dan de werking van een medium: een medium werkt, een medium spreekt. Zowel visuele en verbale taal zijn media die spreken: ze communiceren iets aan iemand. Alle vormen van representatie hebben eenzelfde kracht om iets uit te beelden omdat alle representaties gebruik maken van een medium. Verbale en de visuele taal kunnen hetzelfde vertellen, maar ze zullen het op een andere manier tonen.¹⁷³

De visuele afbeelding wil zich onderscheiden van de taal, omdat het ‘meer’ wil zijn dan verbale taal. Het gaat hier niet zozeer om het feit dat alle media altijd alles even goed vertellen. Soms leent een visuele afbeelding zich beter voor een beeld dan verbale taal, maar ook omgekeerd. Het is pas problematisch wanneer een onveranderlijke hiërarchie tussen twee media ontstaat. Stel dat we enkel muziek geschikt zouden vinden om hevige gevoelens te vertalen, in tegenstelling tot bijvoorbeeld poëzie. Dan ontstaat er een hiërarchie die onveranderlijk blijft zelfs wanneer gedichten die gevoelens even krachtig of krachtiger uitbeelden. Dat geldt ook voor levende media: door te stellen dat enkel het rationele lichaam en niet het emotionele lichaam, het witte lichaam en niet het zwarte lichaam, de objectieve waarheid kan vertellen, eigent het rationele witte lichaam zich het alleenrecht toe op de afbeelding van de objectieve waarheid.

Op dat moment ‘onderdrukt’ het ene medium (bijvoorbeeld het rationele, mannelijke, witte lichaam) de andere media (bijvoorbeeld het emotionele, vrouwelijke, zwarte lichaam¹⁷⁴). Het gaat door voor objectief: *hoe* het medium iets uitbeeldt wordt gelijkgesteld aan *wat* het uitbeeldt. Mitchell noemt dit *the passing* van de afbeelding als ongemedieerd: “The image is a sign that pretends not to be a sign, masquerading as (or, for the believer, actually achieving) natural immediacy and presence.”¹⁷⁵ Daarom is het interessant om ook een ander medium (dan het standbeeld) te gebruiken wanneer we het koloniale standbeeld ‘corrigeren.’ Wanneer een medium immers altijd naar zichzelf refereert, kan geen enkel ander medium het in vraag stellen. Het medium krijgt zo een alleenheerschappij in betekenisgeven: het kan de toeschouwer immers één boodschap opleggen. Stel dat het standbeeld in Oostende, door de afgehakte hand van de Stoete Ostendenoare, het monument voor de onderdrukte wordt. Dan nog moet die status worden bevraagd: ook die herinnering moet weer geactiveerd worden (‘hoe vertaalt zich die onderdrukking vandaag?’). Bovendien kunnen we ons de vraag stellen of het niet de intermediale relatie tussen de *performance* van de gemutileerde hand (“het blijven afhakken van de hand,” zoals Schneider het zou stellen) en het koloniale standbeeld is, die de boodschap van De Stoete Ostendenoare zo sterk maakt.¹⁷⁶ Om een continue reflectie over het koloniale project op

¹⁷² Mitchell, “The Ekphrasis and the Other”, 159-160; Deel 1 van deze verhandeling bespreekt dat het monument *performs* en *live* is. De toeschouwer zet de betekenis van het monument voort. De performance van het monument is vergelijkbaar met dat wat Mitchell “speech act” van het monument noemt.

¹⁷³ Mitchell, “The Ekphrasis and the Other”, 159-160; zie ook Wagner, “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality,” 31-32: Wagner beschrijft hoe Mieke Bal en Bryan Wolf, gevolgd door Mitchell reeds aantoonde hoe het visuele even retorisch is als het verbale. Beide staan bijgevolg op een gelijk niveau. De theoretici vermeden daarbij een nieuw retorisch model voor visualiteit, die enkel opnieuw een hiërarchie tussen woord en beeld tot stand zou brengen.

¹⁷⁴ Waarmee ik niet beweer dat deze drie ‘eigenschappen’ bij elkaar horen of aan elkaar gelinkt moeten worden.

¹⁷⁵ Mitchell, “What is an Image,” 529.

¹⁷⁶ De toeschouwer ziet immers niet enkel de slaaf zonder hand, maar het activistische gebaar van De Stoete Ostendenoare. Het standbeeld van de afgehakte hand ‘Sikitiko’ zou misschien een veel minder sterk effect hebben wanneer het naast het monument op de dijk zou worden geplaatst.

gang te houden, moeten dan ook verschillende media (een infobord, maar ook performances, of foto's, ...) een intermediale relatie aangaan met het standbeeld.¹⁷⁷

Dat zowel visuele als verbale taal hetzelfde kunnen vertellen (wat ze vertellen kan hetzelfde zijn, maar hoe ze het vertellen verschilt), zorgt dat geen van beide het alleenrecht op dat spreken kan opeisen. Het infobord kan (als een performatief duel) met de *speech act* (en de boodschap) van het standbeeld in strijd gaan. Volgens Mitchell schuilt de kracht van *ekphrasis* (die hij definieert als het omzetten van een visueel beeld in verbale taal) juist daarin: het garandeert “the overcoming of otherness.”¹⁷⁸ Mitchell toont hoe *ekphrasis* als verbale representatie een stem kan geven aan de ongehoorde Ander in de afbeelding. De Ander kan zowel het gerepresenteerde lichaam (de afgebeelde) als het waarnemende lichaam (de toeschouwer) zijn. *Ekphrasis* kan de toeschouwer duiden op dat wat hij/zij niet meteen had gezien. Haalt het infobord bij het standbeeld in Oostende de stem van de Ander die het standbeeld onderdrukt naar boven? Het infobord naast het monument beeldt uit wat het standbeeld verbergt: de misdaden van Leopold II, maar zou de toeschouwer ook tot denken kunnen reflecteren over hoe kolonialisme vandaag wordt ingevuld. De interactie tussen taal en standbeeld is op die manier emanciperend: het geeft een stem aan het ongehoorde in het debat. Het spreekt via een ander medium voor de onderdrukte of het onzichtbare.

Ook in deze verhandeling vindt een vorm van *ekphrasis* plaats door over het standbeeld te schrijven. Niet enkel literaire, maar ook kritische commentaar van een visuele representatie is een *ekphrasis*.¹⁷⁹ Kunstgeschiedenis is zo een verbale representatie van een visuele representatie, en toont hoe *ekphrasis* zich op een disciplinair niveau vertaalt. In het academische veld zorgen artikels voor een stem voor de misrepresentatie van de Ander. Daar zijn feministische en postkoloniale studies binnen de kunstwetenschappen zoals die van Linda Nochlin exemplarisch voor.¹⁸⁰ Daarin kan een (weliswaar onvolledige) kracht liggen van taal: “Like the masses, the colonized, the powerless and voiceless everywhere, visual representation cannot represent itself; it must be represented by discourse.”¹⁸¹ Schrijven en beschrijven hoe en wat een beeld representeert, zorgt voor een vertaling die de lezer nadien met een nieuwe blik naar de beelden doet kijken. Dat is de performance van de tekst, of dat wat Schneider *body-to-body transmission* noemde. Het infobord (als medium) maakt de performance van het standbeeld zichtbaar aan de toeschouwer.¹⁸² Kortom, *voorlopig* is het infobord een eerste goede stap om het standbeeld te corrigeren. In de toekomst moeten steeds andere media worden ingezet om het standbeeld (en het infobord) opnieuw in

¹⁷⁷ “the otherness of visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition (the *paragone* of the poet and the painter) to a relation of the political, disciplinary, or cultural domination in which the “self” is understood as an active, speaking, seeing subject, while the “other” is projected as passive, seen and (usually) silent object:” Mitchell, “The Ekphrasis and the Other”, 157.

¹⁷⁸ Ibid., 156

¹⁷⁹ ¹⁷⁹ Peter Wagner, “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality- the State(s) of the Art(s),” in *Icons, Texts, Iconotext: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, uitg. door Walter Pape, European Cultures : Studies in Literature and the Arts 6 (Berlijn: Walter De Gruyter, 1996), 14.

¹⁸⁰ Zie bijvoorbeeld Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Woman Artists?”, in *Art and Sexual Politics*, uitg. door Thomas B. Hess en Elizabeth C. Barker (New York:Macmillan, 1973), 1-39; en “The Imaginary Orient,” in *Art in America*, (Mei-Juni: 1983), 46-59.

¹⁸¹ Mitchell, “The Ekphrasis and the Other,” 157.

¹⁸² Ik wil dit graag nuanceren: intermedialiteit tussen het standbeeld en de infotekst functioneert natuurlijk enkel wanneer de toeschouwer de tekst ook leest. De aantal lezers die deze academische tekst zullen lezen, is slechts klein, maar ook de fysieke plek die het infobord toegewezen kreeg is verwaarloosbaar.

vraag te stellen. Vandaag lijkt die stap voor België nog zeer groot. Het heeft geen zin om de infofiches weg te nemen omdat ze niet voldoen aan een ideaaltype, wel is het noodzakelijk dat ze niet als uiteindelijke oplossing worden gezien. Er moet steeds ruimte zijn voor andere vormen van *ekphrasis* die mee in de intermediale driehoeksverhouding een constante dialectiek tussen verschillende media in stand houden: plaats voor een constant debat.

HET STRUCTURELE GEWELD VAN HET INFOBORD

Door het plaatsnemen van het infobord lijkt de stad Oostende een einde te willen maken aan het hele debat. Plasschaert zegt dat voor hem de hand die de Stoete Ostendenoare afhakten niet hoeft terug te komen. Hij hoop dat het infobord wel blijft hangen omdat de actiegroep het in het verleden meermaals weghaalde: "Dat kost ons telkens tijd en geld. We hebben wel grotere problemen in onze stad."¹⁸³ Het infobord kan even gewelddadig (of behoudsgezind zijn) als de standbeelden die er al staan. Wanneer Oostende het debat wil eindigen met het infobord legt ze anderen evengoed het zwijgen op.

Het infobord moet zich onderwerpen aan eenzelfde intermediale ondervraging. Ook het infobord is een onvolledig medium. Deze verhandeling kan een derde medium zijn om het infobord 'uit te horen:' wat verbergt het infobord in zijn performance, welke toeschouwer sluit hij uit? Verbale taal kan de ongehoorde in het debat een stem geven, maar de transformerende kracht ervan mag desondanks niet worden overschat. De Stoete Ostendenoare hebben gelijk wanneer ze de tekst op het infobord in twijfel trekken. Het beschrijven of verklaren van een visueel beeld, kan ook repressief werken. Verbale representatie kan enerzijds fungeren als emancipator en anderzijds als onderdrukker van een visuele beeld. *Ekphrasis* is in die zin, zo schrijft Peter Wagner, paradoxaal: "Ekphrasis (...) stages as a paradoxical performance, promising to give voice to the allegedly silent image even while attempting to overcome the power of the image by transforming and inscribing it."¹⁸⁴ Hoewel het infobord het standbeeld in vraag stelt, vervult het het standbeeld opnieuw met betekenis.

Zoals Mitchell schreef dat de verschillende visuele talen met elkaar in strijd zijn, concurreren ook alle verbale talen. Denk bijvoorbeeld aan het academische taalgebruik dat zich wil onderscheiden van journalistiek en fictie door een schijnbaar objectief vertelstandpunt te pretenderen. Academisch taalgebruik beweert zo een meer accurate toegang tot de realiteit te verschaffen. Ook in het debat over de koloniale standbeelden krijgt enkel een bepaalde 'vorm' van taal en discours een plaats in het debat. Zowel verbale als visuele taal zijn media die sterk bepaald zijn door de conventies van een maatschappelijke groep. Instituties gebruiken een vakjargon om andere groepen uit te sluiten. De stem van de infofiche komt overeen met de *manier* van spreken en schrijven van de stemmen die reeds worden gehoord.¹⁸⁵ Het is overigens dezelfde taal als de inscriptie die eerst bij het monument hing. Goddeeris vermeldt hoe de songteksten van de Belgische hiphopscene als één van de weinige uit de Congolese gemeenschap in België over de koloniale geschiedenis

¹⁸³ Truyts, "Nieuw infobord bij omstreden standbeeld van Leopold II in Oostende."

¹⁸⁴ Peter Wagner, "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts," 13.

¹⁸⁵ Ik verwijs hier enerzijds naar de (witte, Westerse) historici die over de misdaden in Congo schreven zoals Hochschild, De Witte, Vantemsche, enzovoort, maar ook naar academici in het debat over het koloniale erfgoed zoals Goddeeris, Ceuppens, Stanard die allemaal gebruik maken van een academische schrijfstijl (voor referenties zie voetnoot 2).

en archetypes van vandaag gaan. Toch wordt die verbale taal weinig serieus genomen of gehoord in de discussie.¹⁸⁶ De taal die hiphopartiesten gebruiken, komt immers niet overeen met de taal van het instituut, bijvoorbeeld de taal die de gemeenteraad van Oostende als norm beschouwd. Het beeld (in Beltings betekenis van het woord) of de boodschap is nochtans dezelfde: het wil aandacht vestigen op de ongelijke machtsrelatie(s) tussen België en Congo. Enkel omdat het medium verschilt, krijgt het niet dezelfde aandacht. De stad heeft immers minder controle over de uitwerking van het ‘andere’ medium. Dus... van welke ‘andere’ is de stem dan op het infobord?

Zoals *ekphrasis* toont dat ook verbale taal kan uitbeelden, geldt evenzeer het omgekeerde. Niet elk spreken, is een verbale spreken. Slavoj Žižek stelt dat wanneer een deel van de bevolking de taal niet bezit om zich uit te drukken, ze andere middelen gebruikt: “every violent acting out is a sign that there is something that you are not able to put into words. Even the most brutal violence is the enacting of a certain symbolic deadlock.”¹⁸⁷ Dat taal moet worden gebruikt in de strijd tegen het ‘kwaad’ (of het nu gaat om de strijd tegen kolonialisme, neoliberalisme of genderongelijkheid) is een zeer Westers idee: het plaatst rationele redevoering boven elke vorm van fysiek geweld.¹⁸⁸ Žižek bespreekt in *Violence: six sideways reflections* hoe we verbale taal te snel zien als een indirect en helend medium voor reflectie en verzoening, in tegenstelling tot het directe en schadelijke medium van geweld. Zowel geschreven als gesproken taal wordt gezien als de basis voor beschaving, als dat wat ons van de dieren onderscheidt. Žižek citeert de filosoof en activist Jean-Marie Muller in zijn speech voor UNESCO. Daarin bestempelt Muller geweld als het meest verderfelijke in het menselijke zijn, in tegenstelling tot het spreken: “speaking is the foundation and structure of socialization, and happens to be characterized by the renunciation of violence.”¹⁸⁹

De druk van de maatschappij om zich in verbale taal te kunnen uitdrukken, is enorm groot. Niet iedereen heeft de mogelijkheid om zich met dezelfde taal te uiten. Dat zegt de Britse rapper Barney Artist tijdens de documentaire van Lefto op Canvas als volgt:

I think in the media and in the middle-class society they make it seem like these kids in poor neighbourhoods they are inherently bad (...) they're violent (...) [So Middle class society thinks:] “I'm scared. If I am walking on the street and I see them I'm gonna be scared of seeing them. ‘Cause they're going to attack me, or whatever, right?” But the media never sees it out of their point of view. *As them being scared of the middle class person as educated. And it is fear. I'm scared of being dumb. I'm scared that I'm not going to be able to articulate what I'm trying to say to you.* I'm scared because I haven't had an education as you do. I'm fearfull. So it is not fear on one side, it is fear on both sides. (...) They're the ones who're aggressive. But they are also really scared. They don't know how to talk. (...) I can't tell you that my mum is doing three jobs (...) I can't tell you all these things because it is not taught to me. I can't tell the police when I got robbed, because then I snitched it. I have to fight all the time, (...) I'm trying to escape this thing. But I can't tell you all that because I don't have the means. So I'm just the baddy.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Goddeeris, “Postcolonial Belgium,” 444-445.

¹⁸⁷ Slavoj Žižek, *The Perverts Guide to Ideology*, DVD, geregisseerd door Sophie Fiennes, United Kingdom: Zeitgeist Films, 2012.

¹⁸⁸ Zie ook Slavoj Žižek die in zijn hoofdstuk “SOS Violence” schrijft over de hypocrisie van het Westen om subjectief geweld (religieuze terroristische daden) te verwerpen, zonder verantwoordelijkheid te nemen voor het objectieve geweld (structureel en onzichtbaar geweld; Žižek noemt dit ook “Capitalist Violence” dat het Westen zelf veroorzaakt, maar slechts indirecte gevolgen heeft en dus onzichtbaar is: in *Violence: Six Sideways Reflections*, (Londen: Profile Books, 2009), 8-33.

¹⁸⁹ Jean-Marie Muller, zoals geciteerd in Slavoj Žižek, “Fear thy Neighbour as thyself!” in *Violence: Six Sideways Reflections*, (Londen: Profile Books, 2009), 52.

¹⁹⁰ (cursivering auteur) In een documentaire van Lefto op Canvas 16 april 2017 praat de Britse rapper Barney Artist over de druk in de maatschappij om zich te kunnen uitdrukken in taal; het volledige citaat luidt als volgt: “I think in the media and in the middle-class society they make it seem like these kids in poor neighbourhoods they are just inherently bad. Especially black boys. They're

Juist omdat de verbale taal van het infobord evenzeer kan onderdrukken, moet er ook een andere manier zijn om zich uit te drukken. Er moet ook oog zijn voor nieuwe media om het culturele erfgoed te herbestemmen. Wanneer *enkel* een infobord naast het standbeeld geplaatst wordt, stel ik me de vraag: wie leest dit? Wie wordt er aangesproken? Sterker nog, welke ongehoorde in het debat krijgt werkelijk een stem wanneer dit de enige toegeving is die de stad Oostende onderneemt?

scary, there's knife crime, they're violent, they're loud. "I'm scared. If I am walking on the street and I see them I'm gonna be scared of seeing them. 'Cause they're going to attack me, or whatever, right?" But the media never ever looks at it out of their point of view. As them being scared of the middle class person as educated. And it is fear. I'm scared of being dumb. I'm scared that I cannot articulate what I'm trying to say to you. I'm scared because I haven't had an education as you do. I'm fearfull. So it is not fear on one side, it is fear on both sides. But it is never payed out from the other side. They're the 'baddies'. They're the ones who're aggressive. But they are also really scared. They don't know how to talk. I can't articulate myself to you, I can't tell you how I'm feeling right now. I can't tell you that my mum is working three jobs, I can't tell you that we're struggling to pay the light bills. I can't tell you all these things 'cause it is not thought to do that. I can't tell the police anything, when I got robbed, because then I snitched it. I have to fight all the time, I'm always looking over my back, I'm paranoid, I'm self medicating, so I taking Weed as much as I can, you know what I'm saying, I'm trying it with alcohol if I can. I'm trying to escape this thing. But I can't tell you that because I don't have the means. So I'm just the baddy." Zie ook "LeFtO in Transit. Londen. Op stap met radiopresentator Gilles Peterson," *Vrt nu*, laatst geraadpleegd op 22 april 2017, (<https://www.vrt.be/vrtnu/a-z/lefo-in-transit/2017/lefo-in-transit-s2017a4/>).

DEEL III HET MONUMENT ALS MUSEUM

HET CURATORSCHAP VAN EEN RADICALE TEN-TOONSTELLING

[Cultural heritage is] a collective expression of what we consider important in culture, and offer a space to reflect and debate our values; without reflection, there can be no considered movement forwards.¹⁹¹ – Claire Bishop, *Radical Museology*.

In dit laatste deel probeer ik tot concrete voorstellen te komen voor een alternatief standbeeld. Ik denk na over een curatorschap van de monumenten in de publieke ruimte, *als of* de publieke ruimte een museum is. In het bovenstaande citaat van Claire Bishop heb ik ‘museum’ vervangen door ‘cultureel erfgoed.’ Bishop ziet het museum als een ideale plek om onze omgang met geschiedenis, representatie, maar ook onze waarden en normen te reflecteren. Is het (koloniale of historische) museum echter een plek om de standbeelden in onder te brengen? Het eerste deel gaat na wat de valkuilen en de mogelijkheden zijn van een ‘koloniale’ tentoonstelling via de kritieken en de alternatieve voorstellen voor het KMMMA in Tervuren. In plaats van het koloniale standbeeld naar het museum te brengen, gaat het volgende deel na of het monument niet zelf zo’n plek kan zijn. Via Bishops *radicale* museum zoekt het naar een alternatief curatorschap van de publieke ruimte. Een laatste deel denkt ten slotte na over de rol van fictie in de zoektocht naar een alternatieve ten-toon-stelling van het koloniale monument.

1 HET KOLONIALE MUSEUM

Steden zoals Budapest in Hongarije stelden reeds hun historische standbeelden in een museale setting tentoon. In het *Mementopark* staan zo monumenten uit het communistische tijdperk (standbeelden van Lenin, Marx, Engels). Ook in het Belgische debat komt het voorstel om de monumenten in musea onder te brengen aan bod. Recent kwam het voorstel weer naar voor in een discussie over een infobord bij het koloniale monument *Den Olifant* in Geraardsbergen.¹⁹² In een interview op radio 1, naar aanleiding van het debat, stelde Goddeeris dat België dringend verder moest durven gaan. Hij beweerde dat het monument thuishoort in een museum en niet in een publiek park zonder enige historische duiding¹⁹³:

Je kan die monumenten wegnemen. Dat zou natuurlijk een heel radicale stap zijn, maar waarom niet? Al die monumenten zetten in een museum en eigenlijk tonen dat die koloniale propaganda ook deel uit maakte van een koloniaal systeem. Ik denk dat dat een duidelijker beeld zou zijn van de functie van die monumenten, in plaats van ze hier gewoon te laten staan en beetje te nuanceren met lange teksten op infoblaadjes.¹⁹⁴

¹⁹¹ Zie ook de voetnoot die Bishop erbij plaatst: As Charles Esche writes, “Art contributes to a democratic culture by stimulating skills, like open-mindedness and the possibility to see and imagine things differently that are of vital importance for a constructive political process where differences have to be constantly negotiated and there are always alternatives.” Esche, interviewed by Dominiek Ruyters, “A Cosmology of Museums,” in: *Metropolis M*, 4/17/2013, available online at: <http://metropolism.com/features/a-cosmology-of-museums/>; Bishop, *Radical Museology*, 62.

¹⁹² Het infobord van het koloniale monument ‘Den Olifant’ in Geraardsbergen luidt als volgt: *Het is geen eerbetoon aan het koloniaal verleden, maar een gedenkteken voor Geraardsbergenaars die het leven lieten in Congo*. 7 januari 2017 vond er een debat plaats en een alternatieve inhuldiging. Het doel was om kritische kanttekeningen te maken bij het standbeeld en het onderwerp uit de taboesfeer te trekken. Arne De Winde, de initiatiefnemer, zei daarover het volgende: “Iedereen kent de verhalen van de rubberplantages, de afgehakte handjes, de hebzuchtige rol van onze koning. Maar het structureel geweld, de wonden die vandaag nog altijd niet geheeld lijken in de Congolese maatschappij, blijven onder de radar.”; Verschillende politici zagen geen nut in het organiseren van dialoog en debat: Schepen Kristin Vangeyte (Open VLD) en burgemeester Guido De Padt (Open VLD) vonden het debat dat De Winde organiseerde overbodig omdat het stadsbestuur reeds een plakkaatje had toegevoegd aan het standbeeld: Maarten Goethals, “Den Olifant verdeelt Geraardsbergen,” in *De Standaard* (6 januari 2017), 2-3.

¹⁹³ “Zet al die koloniale beelden in een museum,” *Radio 1* (8 oktober 2016), laatst geraadpleegd 25 april 2017 (<https://radio1.be/zet-al-die-koloniale-beelden-een-museum>).

¹⁹⁴ *Ibid.*

Hoort het koloniale monument thuis in een museum? De kritiek en alternatieven op het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika [KMMA] duiden enerzijds op de mogelijkheden van het museum om een dialoog aan te gaan met het koloniale verleden, maar tonen ook de beperkingen van de grenzen van de museummuren.

Het KMMA werd reeds begin twintigste eeuw opgericht. Op 30 april 1910, een jaar na de dood van Leopold II, doopte koning Albert I en Jules Renkin, toenmalig minister van koloniën, KMMA met een tweedelige missie: een plek voor wetenschappelijk onderzoek en voor een imperialistische propaganda.¹⁹⁵ Het museum wilde zo de vooroordelen uit het verleden (de misdaden in Kongo-Vrijstaat van Leopold II die enkele jaren eerder door Morel naar buiten waren gebracht) tegengaan. België hoopte de bevolking haar ‘goede voornemens’ met het twee jaar oude Belgisch-Congo te tonen.¹⁹⁶

Als kind was het bezoek aan het KMMA in Tervuren een jaarlijks evenement op een regenachtige dag tijdens de zomervakantie. We waren dan misschien nog steeds in het grijze België, maar terwijl ik samen met mijn broer en zussen langs de olifant in de inkomhal liep of langs de grote houten kano tussen de vitrinekasten en de opgezette ‘wilde’ dieren, waande ik me op een verre reis in een onbekend en exotisch land. Dat er in Afrika naast wilde luipaarden ook Luipaardmannen¹⁹⁷ waren die hun prooi op sluwe wijze verscheurden, bracht onze fantasie op hol. Als kind stond ik niet stil bij de verouderde stereotyperende opstelling (de verbeelding van het ‘wilde’ Afrika met haar nog primitieve -‘beestige’- stammen). Deze inrichting was een erfenis van de imperiale boodschap tijdens het koloniale tijdperk en kreeg dan ook met veel kritiek te kampen.¹⁹⁸

Sinds 1 december 2013 sloot het museum zijn deuren om zich klaar te maken voor een renovatie van minstens vier jaar. Op hun website schrijft het museum zich ‘in al zijn vezels’ te willen dekoloniseren: “het betreft deskundigen uit de Afrikaanse gemeenschappen en zal met een mondiale blik een dynamisch platform voor onderzoek, ontmoeting en dialoog zijn met mensen van verschillende generaties en culturen.”¹⁹⁹ Dat het zo lang heeft geduurd voordat het museum zich confronteerde met het koloniale gedachtegoed van zijn collectie, verbaast niet. Het weerspiegelt de onverschilligheid van België tegenover haar koloniale standbeelden.

¹⁹⁵ Matthew G. Stanard, “Curators and Colonial Control. Belgium’s Museum of Empire,” in *Selling the Congo. A History of European pro-empire propaganda and the making of Belgian Imperialism*. (University of Nebraska Press, 2011), 92- 94.

¹⁹⁶ Stanard, “Curators and Colonial Control,” 94.

¹⁹⁷ Deze beeldengroep stond in 2013 nog steeds in de zaal Etnografie en werd reeds honderd jaar eerder gemaakt in opdracht van het Ministerie van Koloniën. Dit is een typisch voorbeeld van het voorstellen van Afrika als ‘wild’ continent waarin, ten opzichte van Europa, nog steeds een ‘primitieve’ bevolking leeft: “Schat van de maand. De Luipaardman,” *Koninklijk Museum voor Midden-Afrika*, laatste toegang 27 april 2017, (http://www.africamuseum.be/home/treasures/luipaard_okt10?set_language=nl&cl=nl); zie ook afbeelding

¹⁹⁸ Een wetenschappelijke reflectie met een voorstel voor alternatieve kritische tentoonstellingswijze in het KMMA is eerder beperkt. Het artikel van Patrick Hoënic is hier een uitzondering op. In het academische veld in België komen alternatieven slechts uit een beperkte hoek (al is de renovatie van het museum in Tervuren de uitgeroepen kans om na te denken over mogelijkheden omtrent dekolonisering die ook betrekking kan hebben op het koloniale erfgoed in de publieke ruimte). Zie ook Jean Muteba Rahier, “The Ghost of Leopold II: The Belgian Royal Museum of Central Africa and Its Dusty Colonialist Exhibition,” in *Research in African Literatures* 34: 1, 58-84; Murat Aydemir, “Staging Colonialism: The Mise-en-Scène of the Africa Museum in Tervuren, Belgium,” in *Migratory Settings*, uitg. door Murat Aydemir en Alex Rotas, (Amsterdam: Rodopi, 2008), 77-97; zie ook Maarten Couttenier, *Congo tentoongesteld: een geschiedenis van de Belgische antropologie en het Museum van Tervuren (1882-1925)*. (Leuven: Acco, 2005): vreemd genoeg bevat het boek geen kritiek op de verouderde tentoonstellingswijze die nog tot in 2013 doorliep.

¹⁹⁹ “Waarom Renoveren?,” *Koninklijk Museum voor Midden-Afrika*, laatste toegang 27 april 2017, (<http://www.africamuseum.be/museum/renovation/renovate/index.html>).

HET KMMA ALS KOLONIAAL MONUMENT

De kritiek op het KMMA loopt parallel met de kritiek op de omgang met de koloniale standbeelden in de publieke ruimte. Drie punten zijn daarin het meest prominent: een lineaire omgang met geschiedenis, een gebrek aan een kritische duiding van koloniale tentoonstellingsmodellen, en tenslotte een marginale plaats voor de Congolese stem in het debat. Wanneer België de koloniale standbeelden in het museum plaatst, moet ze zorgen dat ze zich niet aan dezelfde kritieken onderwerpt als in de publieke ruimte.

Net zoals het standbeeld is het museum performatief: de specifieke opstelling zorgt voor een spel van betekenisgeven en krijgen tussen de toeschouwer en het object. In een lineaire opstelling bepaalt het museum de plaats van het verleden door de objecten te rangschikken in de tentoonstellingsruimte. In zijn boek *The Birth of the Museum* toont Tony Bennett hoe reeds vanaf de twintigste eeuw het museum als instituut geïnteresseerd was in *showing and telling*. Volgens Bennett was het museum een *backteller*: via de geschiedenis bracht het de bezoeker kennis bij die de (culturele en maatschappelijke) waarden van die tijd weerspiegelden: “The museum as ‘backteller’, was characterized by its capacity to bring together, within the same space, a number of different times and to arrange them in the form of a path whose direction might be traversed in the course of the afternoon.”²⁰⁰ De bezoeker bewandelt zelf een ‘reisroute’ waarin verschillende tijden en geografische plaatsen geordend zijn in één ruimte. De opeenvolging van zalen die de bezoeker doorkruist, zorgt zo voor de illusie dat hij/zij zelf de controle heeft om te gaan, staan en kijken waar hij/zij wil. Die ‘reisroute’ zorgt echter voor een vorm van zelfdisciplineren. Bennett inspireert zich daarvoor op Foucaults idee van het panopticisme, geformuleerd in *Surveiller et Punir*.²⁰¹ Anders dan in Bentham’s Panopticon of Foucaults panopticisme in de disciplinemaatschappij, werkt de macht van het museum niet enkel door het ‘bekeken worden’, maar ook in het ‘zelf kijken’: de bezoeker geeft zichzelf vorm en kent zich een plaats toe in de wereld. Zo doet hij/zij aan zelf-disciplineren: de ‘zelf bewandelde’ *fysieke* weg van de toeschouwer heeft een sterke *mentale* uitwerking en communiceert indirect de waarden en normen die het museum als instituut wil reflecteren.²⁰²

Hoewel performativiteit in elke museumsetting aan bod komt, maskeert het museum die performativiteit achter objectiviteit en neutraliteit. Het museum boetseert het verleden in een vaste kleivorm, maar strijkt zijn eigen vingerafdrukken glad. De lineaire opstelling in de collectie van het KMMA toont de objecten als *sporen* van een primitieve tijd. Het museum stelt Afrika voor met wilde dieren, krekelgeluiden, en traditionele maskers. Het continent lijkt zo wild en barbaars, tegenover het ‘ontwikkelde’ België buiten de museummuren. Daardoor blijven oude categorieën die een onderscheid maken tussen een “traditionele” en “moderne” maatschappij in stand.²⁰³ De vraag rijst of het koloniale standbeeld in het museum niet

²⁰⁰ Tony Bennett, “Museums and Progress,” in *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (London: Routledge, 1998), 196.

²⁰¹ In *Surveiller et Punir* baseert Foucault zich op het idee van Jeremy Bentham “A General Idea of a Penitentiary Panopticon” (1787) waarin hij een gevangenis ontwerpt dat de gevangene disciplineert door hem te individualiseren en zichtbaar te stellen in een aparte cel. Hij weet echter niet wanneer hij gezien wordt. Foucault gebruikt dat idee van disciplineren als machtsmodel voor de moderne samenleving de *disciplinemaatschappij*: het idee van gezien worden, maar zelf niet zien (niet één soeverein oefent immers macht uit, maar de bron van macht is veel minder zichtbaar, het wordt indirect uitgeoefend.): Michel Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*. (Parijs: Gallimard, 1975).

²⁰² Bennett, “Museums and Progress,” 179.

²⁰³ Die opdeling loopt bovendien nog verder vandaag. Een illustratie daarvan is de tweedeling in de humane wetenschappen in België tussen de “moderne” en de “traditionele” culturen die vandaag nog steeds bestaat. Die evolutionistische visie stamt

evenzeer een onderscheid tussen verleden en heden zou bestendigen, een onderscheid dat een kolonialistische en het hedendaagse (zogezegde) anti-koloniale tijdperk van elkaar zou scheiden. Het museum garandeert niet per se een dialoog tussen verschillende tijden. Het KMMA stelt de koloniale geschiedenis zo bijvoorbeeld voor als een verhaal met slechts één script met een duidelijk een begin en een einde. Zo eindigt de tentoonstelling, de ‘reisroute doorheen Afrika’, bij de onafhankelijkheid van Congo.²⁰⁴ Het geeft de bezoeker de indruk dat de geschiedenis daar eindigt, en zo ook de verantwoordelijkheid van België tegenover Congo.

Een lineair idee van historiciteit houdt de schuld van verleden, in het verleden. De toeschouwer krijgt de koloniale geschiedenis voorgeschoteld als een verhaal waardoor hij/zij zich kan laten meeslepen, zonder stil te staan bij zijn/haar eigen standpunt. Guido Gryseels, directeur van het KMMA sinds 2001, ziet het museum dan ook niet als een *lieux de mémoire* of als plek voor reflectie en excuses voor het koloniale project. Hij stelt in een interview met de antropoloog Patrick Hoenig dat het verleden niet met het heden kan worden vergeleken:

Asked whether he thought the RMCA [*Royal Museum for Central-Afrika*] could be a vehicle for acknowledgement and apology for past wrongs, he said that as a museum and a research institute the RMCA would ‘provide all the basic information,’ but whether an apology was to be extended was to be decided by ‘the politicians’, not the museum. He asserted that colonization by definition was immoral, ‘but you cannot judge the people for things they have done in the past with the moral standards of today.’²⁰⁵

Net als bij de standbeelden wordt de verantwoordelijkheid doorgeschoven naar politici die echter geen urgentie zien in de zaak. Gryseels acht de bezoeker in het KMMA, zoals de voorbijganger bij het koloniale standbeeld, in staat om zelf kritisch te zijn en onderscheid te maken tussen verleden en heden.²⁰⁶ Hij beschouwt het koloniale project als een tijdperk dat vandaag niet op een gelijkaardige manier had kunnen plaatsvinden. Hij benadert het verleden dus als iets objectief en schuift, net als in het debat rond de koloniale standbeelden, de verantwoordelijkheid voor het koloniale project door naar de politiek, en niet naar zichzelf of de bezoeker.

Ten tweede is er in het KMMA een gebrek aan een kritische omgang met representatie en tentoonstellingsmodellen. In een aantal zalen is de opstelling van het museum sinds de oprichting in het begin van de twintigste eeuw nauwelijks veranderd. De Afrikaanse bevolking wordt er nog steeds in hokjes van stammen en regio’s geplaatst, conform met de vroegere koloniale grenzen.²⁰⁷ Volgens Bennett geeft het museum de wereld dan ook betekenis door orde tussen de verschillende mensen en plaatsen te scheppen. De macht die gepaard gaat met die opdeling, beschrijft Bennett als “the power to order objects and persons

rechtstreeks uit het koloniale tijdperk waarin er nog een onderscheid gemaakt werd tussen het rationele Westen met het schrift, en de prehistorische maatschappijen met een mondelinge cultuur: Bambi Ceuppens, “Postkoloniale visies op de Koloniale verbeelding van de “Ander,” XXXV.

²⁰⁴ Patrick Hoenig, “Visualizing Trauma, the Belgian Museum for Central Africa and its discontents.” In *Postcolonial Studies* 17,4 (2014): 347.

²⁰⁵ Ibid., 362.

²⁰⁶ Ibid., 350.

²⁰⁷ Ibid., 346; ook Tony Bennett spreekt over het gebruik van classificatie door musea om naties, heerschappijen of rassen van elkaar te onderscheiden. In plaats van het idee van vooruitgang in tijd, wordt vooruitgang (en zo ook superioriteit) in ruimte gesitueerd: de natie die superieur is aan, en vooropstaat in ontwikkeling op andere stammen en rassen: Bennett, “The Exhibitionary Complex,” 81-82.

into a world to be known and to lay it out before a vision capable of encompassing it as a totality.”²⁰⁸ De opstelling van de tentoonstelling performt zo haar eigen wereld die ze voorstelt als objectief en waarin ze zichzelf een superieure plaats toekent.²⁰⁹ Het KMMA behoudt diezelfde hiërarchie doordat ze zichzelf en haar categorieën van representatie (die het museum sinds begin van de twintigste eeuw huisvest!) niet in vraag stelt. De dialectiek tussen de verschillende betekenissen van het standbeeld zou dus niet bepaald meer zichtbaar zijn in het museum dan in de publieke ruimte. Jean Muteba Rahier schrijft hierover in zijn artikel *The Ghost of Leopold II*. Toen hij het KMMA bezocht, verbaasde hij zich over het pleisteren standbeeld van de luipaardman of *anioto* [afb. 13] dat het museum al sinds 1913 herbergt. In Belgisch-Congo heerste er de mythe over moordlustige luipaardmannen. Het standbeeld toont twee zwarte mannen: één ligt te slapen op de grond terwijl de andere met een luipaardvel over hem gebogen gaat. Toen Rahier in de zaal Etnografie bij de luipaardman stond, was er ook een vader en een kind. De vader liep op speelse wijze zijn kind achterna terwijl hij riep: “Aaaah, hier komen de kannibalen, hier komen de kannibalen.”²¹⁰ Door een totaal gebrek aan een kritische benadering van tentoonstellingsmodellen, bekritiseert het museum de (oude) racistische en stigmatiserende indeling en afbeeldingen niet.²¹¹ Stereotypen over het Afrikaanse continent blijven doorleven omdat het museum geen enkele kritische nota plaatst bij de representatie van afbeeldingen zoals die van de luipaardman.

Ten slotte verzekert het museum niet dat er *binnen* haar muren een plaats zal zijn voor verschillende vertelstandpunten. Het KMMA beschrijft het koloniale verhaal slechts vanuit één perspectief doordat de Congolese gemeenschap slechts een figurant blijft. In de zaal waar Joseph Conrads roman *The Heart of Darkness* bij de Congostroom staat tentoongesteld, stelt het museum de gruwel die in het boek beschreven staat niet voor als iets wat de Congolezen zelf beleefden, maar als dat wat de witte reiziger/kolonisator kon aantreffen op zijn ‘ontdekkingsreis’.²¹² Patrick Hoenig stelt dat het museum hier een kans laat liggen om het boek als aanleiding te nemen voor een debat over het nalatenschap van het kolonialisme.²¹³ Het kan de bezoeker doen reflecteren over het standpunt van waaruit het koloniale verhaal wordt verteld. Het museum behoudt echter de tegenstelling tussen twee verschillende culturen door de Congolezen voor te stellen door de blik van de Westerse kolonisator.²¹⁴ De rol van de Congolezen als nevenfiguur in hun eigen geschiedenis,

²⁰⁸ Bennett, “The Exhibitionary Complex,” 86.

²⁰⁹ De wereld verdelen in functie van superioriteit van beschavingen is bovendien zeer actueel. Denk aan de uitspraak van Gwendolyn Rutten (Open Vld) in het Laatste Nieuws (22 maart 2017) "onze manier van leven is superieur is aan alle andere in de wereld." Musea die dit idee in stand houden moeten daarom ook extra kritisch worden benaderd. Jan Segers, "onze manier van leven is superieur is aan alle andere in de wereld", laatste toegang 25 mei 2017 (<http://www.hln.be/hln/nl/957/Binnenland/article/detail/3139848/2017/04/22/Onze-manier-van-leven-is-superieur-aan-alle-andere.dhtml>); Bennett, “Introduction”, 6 en “The Exhibitionary Complex,” 60-61.

²¹⁰ Jean Muteba Rahier, “The Ghost of Leopold II: The Belgian Royal Museum of Central Africa and Its Dusty Colonialist Exhibition,” in *Research in African Literatures* 34:1, 60-61.

²¹¹ Hoenig geeft hier het voorbeeld van een schilderij door Edouard Mandeau *De Beschaving van Congo* (1884) dat in 2013 nog steeds zonder enige contextuele duiding in het museum hing. Daar zit een congolese man halfnaakt en bloedend op zijn knieën terwijl twee andere Congolese mannen hem vasthouden. Hij krijgt zweepslagen van een andere Congolese man. Aan de linkerkant neemt een Belgische officier aantekeningen. Zonder enige reflectie over de representatie van dit beeld (en met de titel als enige contextuele duiding) kan de toeschouwer dit werk makkelijk zo interpreteren dat de ‘beschaving’ van de Congolezen door België enkel door middel van geweld bereikt kon worden: Hoenig, “Visualizing Trauma,” 346.

²¹² Hoenig, “Visualizing Trauma,” 345

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Die manier om de gruwelijkheden in Congo aan te kaarten, doet sterk denken aan het vertelstandpunt op de infiches die eveneens enkel een Westerse stem is.

blijkt ook uit de ruimte die het museum over heeft voor hun allereerste eerste minister Patrice Lumumba: zeer simpel, geen.²¹⁵ Het museum botst al snel op dezelfde valkuilen als het koloniale monument. Het negeert evenmin haar verantwoordelijkheid om een kritische dialoog tussen de bezoeker, de objecten en de verschillende vertelstandpunten te organiseren.



AFB. 13 Paul Wissaert, *Luijpaardman (anioto)*, 1913. Pleister. Koninklijk Museum Midden-Afrika, Tervuren.

²¹⁵ Hoenig, "Visualizing Trauma," 346.

EEN ALTERNATIEF MUSEUM?

Niettemin geeft de kritiek op het KMMA ook alternatieven om *met* de (koloniale) objecten, de koloniale geschiedenis te vertellen. De alternatieven tonen enerzijds het potentieel van een belangrijke dialoog die het koloniale erfgoed kan aangaan met huidige problematieken, maar geven elk ook blijk van de beperkende grenzen van het museum die de objecten en de bezoeker binnen van de wereld buiten onderscheidt.

Patrick Hoenig duidt op het feit dat ondanks de explosie van herdenkingsmusea nauwelijks één aan het koloniale project is gewijd.²¹⁶ Niet iedereen vindt het museum immers een geschikte plek om traumatische gebeurtenissen uit het verleden te herdenken. Commerciële interesses en toerisme kunnen herdenkingsmusea depolitiseren. De Amerikaanse historicus Jay Winter stelt zich daarom de vraag of een museum wel moet proberen tonen ‘hoe het was,’ een antwoord op die vraag zou immers enkel illusies en leugens vertellen.²¹⁷ Het Holocaustmonument in Berlijn is voor menig bezoeker misschien eerder een plek voor een snelle foto tussen de grijze blokken, dan een plek voor reflectie. Hoenig zegt echter dat het koloniale museum niet moet tonen ‘hoe het was,’ maar ‘hoe het is’. Het KMMA kan zo een ‘dialogische waarheid’ via ‘interactie, discussie en debat’ opvoeren binnen de museummuren.²¹⁸ Hoenig stelt dat de bezoeker in het KMMA kan nadenken over de grenzen van representatie van geweld, en hoe (mis)representaties in het museum gelinkt kunnen worden aan *lieux de mémoire* rondom ons.²¹⁹ Het museum verlengt zo de blik van de toeschouwer. Het maakt de objecten en de bezoeker zelf-reflexief. Door na te denken over representatie *binnen* vallen de toeschouwer volgens Hoenig (mis)representaties *buiten* het museum sneller op. Waarom zouden we in het geval van de koloniale monumenten die bewustwording over vormen van representatie echter *binnen* het museum starten wanneer we ze ook al *buiten* in de publieke kunnen aanwakkeren?

Al in 1999 stelden Herman Asselberghs en Dieter Lesage in hun boek *Het museum van de natie* een alternatieve catalogus samen voor het KMMA:

Het KMMA in Tervuren zou men ook kunnen bekijken en bezoeken als het museum van *een idee* die het in dit tijdperk van globalisering niet meer lijkt te doen. Het is in zekere zin *het museum van de natie* (...) Het is de belichaming van een schijnbaar uitgebluste politieke ideologie. Door het verdwijnen van een ideologische grondslag van het museum is het museum in een identiteitscrisis verzeild.²²⁰

Ook het koloniale standbeeld is ‘de belichaming van een schijnbaar uitgebluste ideologie’ die zijn oorspronkelijke identiteit verloren is. Asselberghs en Lesages alternatieve catalogus ontwerpt een nieuwe bestemming voor het museum die evenzeer voor het monument interessant kan zijn. Ze maken het museum terug ‘hedendaags’ door parallellen te trekken naar huidige problematieken:

(...) Het voormalig ‘koloniaal museum’ zou een springplank kunnen zijn voor reflecties over musealiteit, over natievorming, over kolonialisme en postkolonialisme, over globalisering en kapitalisme en de verwevenheid van deze themata.”²²¹

²¹⁶ *Maison des Esclaves* in Senegal is aan de slachtoffers van het kolonialisme gewijd: Hoenig, “Visualizing Trauma”, 357.

²¹⁷ *Ibid.*, 348.

²¹⁸ *Ibid.*, 343.

²¹⁹ *Ibid.*, 358.

²²⁰ Herman Asselberghs en Dieter Lesage, “Globalisering als neokolonialisme. Inleiding bij een catalogus voor een mogelijk museum,” *Het Museum van de Natie. Van Kolonialisme tot Globalisering* (Brussel: Yves Gevaert uitgever, 1999), 15-16.

²²¹ *Ibid.*

Volgens Lesage en Asselbergs is het museum een plek waar een context van reflectie kan worden gecreëerd.

In het laatste deel van hun inleiding *Een catalogus voor een mogelijke museum* leveren de Asselbergs en Lesage –veertien jaar voor de sluiting van het KMMA- enkele voorstellen voor het nieuwe museum. De auteurs passen de alsof-strategie toe. Ze maken een fictief ontwerp voor een museum met negen zalen. Ik noem hier drie zalen die een kritische oplossing zouden zijn voor de problematiek die ik voordien schetste: de lineaire museumtijd, de koloniale tentoonstellingswijze en de bijrol van de Congolese gemeenschap in het debat. De *Salle El Mundo zaal* gaat de lineaire museumtijd tegen door via internationale tijdschriften, kranten en satelliettelevisie het historische kolonialisme te verbinden met de globalisering. Een andere zaal, *Museumzaal/La Salle du Musée*, bewaart en reflecteert de oude tentoonstellingswijze door de voorwerpen in de voormalige ‘reisroute’ een historische duiding te geven. *Salle Patrice Lumumba Zaal* is gewijd aan de eerste minister, de geschiedenis van dekolonisatie en de problematische samenhang tussen nationalisme en globalisering.²²² Asselbergs en Lesage stellen dat het museum zo de geschiedenis door trekt en haar eigen rol in het koloniale project, zowel vroeger als vandaag, in vraag stelt. Kunnen we de alsof-strategie van Lesage en Asselbergs overnemen om na te denken over het koloniale monument: de mogelijkheid van de om de tentoonstelling naar het standbeeld te verplaatsen?

Het koloniale monument kan een ‘tentoonstellingsruimte’ zijn voor discussies over neokolonialisme, globalisering en kapitalisme, en hun representatiemodellen in de publieke ruimte. Het brengt de discussie letterlijk naar buiten. De tentoonstelling van het koloniale monument biedt een antwoord op de kritiek van Ronald Stoetaert die in *Het Museum van de Natie* het KMMA te begrensd vindt voor een discussie die de hele (multiculturele) samenleving aangaat. Stoetaert ijvert voor een aanpak die dialoog aanmoedigt en de lineariteit van het museum doorbreekt. Volgens hem moet museum eerst en vooral een plek zijn die niet alleen antwoorden biedt, maar vooral vragen voorschotelt. In de lijn van Bennett ziet hij het museum als een verzamelplaats voor ideologische denkbeelden: “Zoals de boekdrukkunst de literaire canon heeft uitgevonden in de vorm van overzichtelijke bloemlezingen, zo creëerde het museum overzichtelijke collecties ten dienste van overzichtelijke ideologieën.”²²³ Enkel door de voorwerpen in vraag te stellen en ze uit hun isolement te halen, kunnen ze met elkaar en met het publiek in interactie gaan.²²⁴ Volgens Stoetaert is de ruimte in het museum is daarvoor te beperkt. Met het gebruik van nieuwe media moet het museum buiten zijn grenzen treden en een geheugen ontwikkelen dat meer dynamisch en open is, in plaats van statisch en begrensd. Stoetaert stelt dat een virtueel museum niet alleen de muren van het museum doorbreekt, maar ook de lineariteit van elk verhaal in vraag stelt.²²⁵ Nieuwe media in en buiten het museum kunnen volgens Stoetaert een intercultureel debat openen. Het koloniale monument in de publieke ruimte kan een antwoord bieden op de bezorgdheid van Stoetaert over het beperkte publiek voor een interactief

²²² Asselbergs en Lesage, “Globalisering als neokolonialisme,” 17-18.

²²³ Ronald Stoetaert, “De nostalgie voorbij. Over het museum van de toekomst,” in Asselbergs en Lesage (red.), *Het Museum van de Natie*, 86.

²²⁴ Het debat over KMMA staat Stoetaert toe om bovendien over een bredere vraag na te denken die ook in deze verhandeling aan bod komt: hoe kan het museum de interculturele samenleving weerspiegelen? Hij citeert daarvoor een vraag van Žižek in zijn *Pleidooi voor intolerantie*: “Hoe moeten we de politieke ruimte in deze tijd van globalisering opnieuw uitvinden?” Slavoj Žižek zoals geciteerd in Stoetaert, “De nostalgie voorbij,” 78; zie ook Slavoj Žižek, *Pleidooi voor intolerantie*, (Amsterdam: Boom, 1997), 56.

²²⁵ *Ibid.*, 86-89.

debat binnen de museummuren. Door het museum naar de koloniale monumenten te brengen, verruimen we niet enkel haar publiek, maar vergroten we ook de mogelijkheid tot interactie. In plaats van het koloniale standbeeld naar het museum te brengen, verplaats ik het museum naar het koloniale standbeeld. Deze combinatie geeft het beste van twee werelden: de toegankelijkheid van de publieke ruimte en de curatoriale mogelijkheden van het museum.

2 DE DIALECTISCHE TEN-TOONSTELLING VAN HET MONUMENT

Hoe kunnen we het koloniale monument tot een kritische ‘tentoonstelling’ maken? In haar boek *Radical Museology* denkt Claire Bishop na over de mogelijkheden van een kritisch en hedendaags curatorschap. Ze stelt zich de vraag welke functie een hedendaags museum vandaag kan hebben. Die nieuwe benadering is een reactie op het pessimisme van Rosalind Krauss in haar kritiek op het geïndustrialiseerde museum.²²⁶ Krauss richt zich tegen musea van hedendaagse kunst die meegaan in een kapitalistische logica. Via indrukwekkende gebouwen (“*starchitecture*”), een entertainend en toegankelijk programma proberen ze een grote massa aan te spreken. Het resultaat is een immateriële en gefragmenteerde beleving van het museumgebouw in plaats van een esthetische intimiteit met het kunstwerk. In dit kapitalistische museum is niet zozeer de inhoud van belang, maar de ervaring van de lege architecturale ruimte waardoor de toeschouwer zich beweegt.²²⁷ Bishop wil dit pessimisme kantelen door drie musea te bespreken die zich op een andere manier ‘hedendaags’ tonen.²²⁸ Deze musea zijn ‘hedendaags’ omdat ze hun oude collectie (het verleden) gebruiken om de belangen en geschiedenissen van onderdrukte en gemarginaliseerde figuren en groepen (vandaag) te representeren.²²⁹ Ze noemt dit een *radicaal* model van het museum. Dit alternatieve museum is een plek waar de toeschouwer de mogelijkheid krijgt onze waarden te beschouwen en te bekritisieren.²³⁰ Kunnen we de curatoriale aanpak van Bishop gebruiken om de koloniale monumenten in de publieke ruimte ook tot zo’n ‘radicale’ plek voor debat om te vormen?

Het *radicale* model plaatst de objecten in een historische, sociale en politieke context, in plaats van enkel in een kunsthistorische. Het gaat een kritische dialoog aan met de canon en de periodisering van (kunst)objecten en dus met geschiedenis en temporaliteit:

Significantly, it is a question of *temporality* around which this struggle now takes place: authentic culture operates within a slower time frame than the accelerated abstractions of finance capital and the annual cycles of accounting (based on positivist data and requiring demonstrable impact).²³¹

De immateriële en vluchtige ervaring in het kapitalistische museum (waar de aandacht van de objecten vervaagt) moet zo plaatsmaken voor een continu engagement met de kunstobjecten in de tentoonstellingsruimte. Eén van de drie musea die Bishop bespreekt is het Van Abbemuseum in Eindhoven. Het museum presenteert zijn vaste collectie enkel in tijdelijke tentoonstellingen en verplicht zichzelf om de kunstobjecten bij elke tentoonstelling op een nieuwe manier te benaderen.²³² Het Van Abbemuseum denkt actief na over de (re)presentatie van kunstobjecten; Bishop beschrijft een deel van het museum dat een “museum van het museum” wil zijn: een tentoonstelling over de geschiedenis van ideologische representatie,

²²⁶ Zie Rosalind Krauss, “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum,” in *October* 54 (The MIT Press, 1990): 3-17.

²²⁷ Krauss, “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum,” 17.

²²⁸ Dit zijn het Van Abbemuseum in Eindhoven in Nederland, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, Spanje en Muzej sodobne umetnosti Metelkova (Museum Hedendaagse Kunst Metelkova, of MSUM) in de Slovenische hoofdstad Ljubljana.

²²⁹ Claire Bishop, *Radical Museology: or, What’s ‘Contemporary’ in Museums of Contemporary Art?*, (Londen, Koenig Books, 2014), 6.

²³⁰ *Ibid.*, 56.

²³¹ *Ibid.*, 62.

²³² Denk ook aan het S.M.A.K. in Gent, die ook via een vaste collectie in een depot tijdelijke tentoonstellingen organiseren (en die momenteel tot 27 augustus zelfs erkende vluchtelingen laten overnachten tussen de collectie, in een tentoonstelling van Christoph Büchel. Verder onderzoek kan nagaan of die dialectiek hier misschien iets te hevig wordt...: zie ook Louis De Mey en Yannick Verberckmoes “S.M.A.K. vangt tijdelijk vluchtelingen op,” in *De Morgen* (27 mei 2017), 16.); *Ibid.*, 29.

tentoonstellingstypes en –modellen.²³³ Het Van Abbemuseum toont op die manier een geschiedenis van performances en betekenissen van de objecten in het museum.

De radicale musea gebruiken hun collectie om verschillende vergeten of particuliere geschiedenissen te ondervragen en te presenteren. Zo toont de Reina Sofía in Madrid Picasso's *Guernica* in een sociale en politieke context. Aan de hand documentair materiaal over de Spaanse Burgeroorlog belicht het museum eerder het politieke belang van het werk, dan het stilistische of kunsthistorische belang. Reina Sofía stelt haar documentatiemateriaal bovendien toegankelijk voor publiek en kunstenaars die er zelf mee aan de slag kunnen in de bibliotheek van het museum.²³⁴ Door tijdelijke tentoonstellingen, de presentatie van de objecten in een ander temporeel kader (een hedendaagse en politieke context, in plaats van een tijdsgebonden en stilistische periode) hanteren de musea volgens Bishop een andere omgang met temporaliteit die dialectisch is.

Bishop noemt deze omgang met temporaliteit dialectische hedendaagsheid. De objecten hebben daarin een actieve rol:

Dialectical contemporaneity seeks to navigate multiple temporalities within a more political horizon. Rather than simply claim that many or all times are present in each historical object, we need to ask *why* certain temporalities appear in particular works of art at *specific* historical moments.²³⁵

Bishop inspireert zich hiervoor op Walter Benjamins 'dialectisches Bild.' Dialectische beelden ondervragen niet enkel de representatie van het verleden, maar confronteren die ook met een hedendaagse context. Benjamin stelt dat we de geschiedenis op twee manieren kunnen gebruiken: enerzijds voor macht, en anderzijds om de problemen van vandaag te benoemen en te identificeren: "For Benjamin, the collector is a scavenger or *bricoleur*, quoting out of context in order to break the spell of calcified traditions, mobilizing the past by bringing it blazing into the present, and keeping history mobile in order to allow its objects to be historical agents once again."²³⁶ In plaats van de objecten op een andere manier te periodiseren, stellen de historische artefacten die periodisering als actieve actoren in vraag: elke historische periode staat zo op een gelijk niveau met de ander. Het Van Abbemuseum vraagt zo bijvoorbeeld naar de erfenis van het communisme en wat een re-activatie van deze geschiedenis zou kunnen betekenen. In plaats van enkel het verleden, ondervraagt ze de toekomst van het communisme en ziet de geschiedenis ervan niet als iets wat al voorbij is.²³⁷ De objecten ageren dus niet langer in een lineair tijds kader, maar staan in een dialoog met de verschillende (politieke, sociale, economische) temporaliteiten. Zo re-activeren de musea de kunstobjecten als documentatie van het verleden om problemen vandaag aan te kaarten en vragen te stellen. Dialectische hedendaagsheid toont een confrontatie tussen heden en verleden, en is zo in staat het te bekritisieren en te veranderen.²³⁸

Bishop hoopt dat de kunstwerken, door een 'dialectische' presentatie, hun fetisjkarakter verliezen. Ze zijn zo niet enkel objecten die de toeschouwer kan bekijken als heilige relikken. Daarentegen toont

²³³ De titel van dit onderdeel was "Tijds machines": Ibid, 30.

²³⁴ Ibid. 40; 44.

²³⁵ Ibid., 23.

²³⁶ Ibid., 55, 56.

²³⁷ Ibid., 34.

²³⁸ Zie ook Le Roy, "Contemporaneities," 9.

dialectische hedendaagsheid de verschillende betekenissen van de kunstobjecten; door ze te confronteren met documentair materiaal, ze te onderwerpen aan kritische argumenten en een inventieve bevraging, maken ze ruimte voor een debat.²³⁹ De musea die Bishop bespreekt, gebruiken de (oude) objecten uit hun collectie (uit hun ‘cultureel erfgoed’) in functie van een “social value of retelling histories that lead to other imagined futures, by revisiting marginal or repressed histories in order to open up new vistas.”²⁴⁰

Vandaag presenteert België haar culturele erfgoed als statische objecten (*als* fetishobjecten) waarop elke ingreep voorkomen moet worden. De publieke ruimte kan haar cultureel erfgoed dynamischer maken en aanwenden om eenzelfde dialoog aan te moedigen en verschillende betekenissen ten-toon te stellen: de tentoonstelling van het koloniale monument en de tentoonstelling van het koloniale moment. Deze tentoonstelling benadert de objecten niet als historische artefacten uit een koloniaal verleden. Dat zou enkel leiden tot historische infoches die zich nog steeds settelen binnen een lineaire historische context (zoals in een traditioneel museum).²⁴¹ Daarentegen kan ze haar hedendaagsheid dialectisch maken en vragen stellen over de betekenissen van haar representatie (zoals de erfenis en de toekomst van de relatie tussen België en Congo).

Plaatsen zoals het koloniale standbeeld in Oostende en het koloniale monument op het Troonplein zijn publieke ruimtes waar de discussie over verschillende betekenissen van het monument aandacht kunnen krijgen voor een breed publiek. Elk jaar is de ruimte rondom het standbeeld van Oostende (tot tegen de muren van de Koninklijke Gaanderijen) een plek voor culturele activiteiten en tentoonstellingen. Waarom kan de plek van het koloniale monument niet vaker ingezet worden voor evenementen die die actuele thema’s aan de kaak stellen en het standbeeld zo op een *radicale* wijze ten-toon-stellen?²⁴² Tijdelijke tentoonstellingen van het koloniale monument kunnen een poging doen om het “nu” aan het verleden en aan een alternatieve toekomst te verbinden, en ons tijdelijk en constant tussen in- en exclusiviteit te laten balanceren.²⁴³

²³⁹ Bishop, *Radical Museology* 59.

²⁴⁰ Bishop over het Van Abbemuseum: *Ibid.*, 34.

²⁴¹ Zoals ook Deel II poneert.

²⁴² Niet besproken in deze verhandeling zijn bijvoorbeeld kunstenaars zoals Wendy Morris en Sven Augustijnen die rond het Belgische koloniale verleden werken her-denken, zie bijvoorbeeld Sven Augustijnen *Spectres*, (Brussel: ASP, 2011), en Morris, Wendy. *Postings: Drawings on the Past: Implicit Explicit Complicit*, (Deerlijk: Wendy Morris, 2013 en “De kolonie als consumptiegoed,” in *Congo in België. Koloniale cultuur in de metropool*, 1 (Leuven: Universitaire Pers, 2009) 84-202; Ook performances zoals die van Chokri Ben Chikha “Heldendood voor de Beschaving” waarmee de kunstenaar in een theaterwandeling door het postkoloniale Blankenberg wandelt, zie ook “Zijn het echte helden?” in *Cobra.be*, laatst geraadpleegd op 5 mei 2017, (<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/podium/1.81523>); daarnaast vinden ook performances rond de standbeelden zelf plaats zoals die van Sarah Vanagt. In haar performance *Little Figures* voert Vanagt zo een fictieve dialoog met de imperiale standbeelden op de Kunstberg in Brussel door de stemmen van drie kinderen met een migratie achtergrond. Ze reactiveert de standbeelden en confronteert de nationale en imperiale geschiedenis met de nieuwe lading die ze vandaag hebben in een multiculturele stad als Brussel: “SARAH VANAGT - LITTLE FIGURES,” *Argos. Centrum voor kunst en media*, laatste toegang 28 april 2017, (<http://www.argosarts.org/program.jsp?eventid=50bc0185daa84c79a2b-18d0a5024f735&lang=nl>); zie tenslotte ook nog de andere performances van *Collectif Manifestement* rond verschillende koloniale monumenten in België: “Pour Le Rattachement de Belgique a Congo,” laatst geraadpleegd op 5 mei 2017, (<http://www.manifestement.be/2007/index.htm>). Het probleem is de geringe aandacht die de performances krijgen en de sporadische regelmaat waarin ze plaatsvinden.

²⁴³ Janne Schreurs, “Balanceren tussen Inner en Ander. Transitioneel recht ver-anderen door het fysieke en het lokale te herinneren”, onuitg. licentiaatsverhandeling, U Gent, 2017.

3 EEN WERKELIJK ALTERNATIEF OF EEN ACADEMISCHE FICTIE?

Fiction might be the cover under which some impossible events pretend to happen. And yet, after it, we'll retrace how this was possible to happen. Pretending to be something else might create the possibility for this something to appear. The fictionalized appearance of the possible creates its possibility to appear. Eventually, the institution does not simply host fiction, but is hosted by it, inviting a circular mechanism.²⁴⁴

—Daniel Blanga-Gubbay. *The Möbius Strip*.

Een concreet idee over hoe de standbeelden dan juist ten-toon gesteld kunnen worden (welke maatschappelijke verhalen, welke performance, welke vertelstandpunten?), blijft een vraag die deze verhandeling nog niet concreet beantwoordt. Een voorstel voor een alternatieve omgang met de monumenten blijft een blinde vlek in het academische discours rond het Belgisch koloniaal verleden. In dit deel denk ik daarom na hoe fictie een werktuig kan zijn om een continu denkproces in gang te zetten dat ons steeds dichterbij brengt (maar misschien wel altijd net niet dicht genoeg) bij die antwoorden. Ik beschouw fictie in deze strategie niet als iets irreëel (of als een fantasiewereld), maar als een werktuig in het zoeken naar oplossingen voor verandering. De fictie die door alsof-strategie ontstaat is dus niet de oplossing zelf, maar brengt ons dichterbij mogelijke antwoorden voor een alternatief monument.

In zijn lezing *The Möbius Strip* denkt Blanga-Gubbay na over hoe fictie een instrument kan zijn binnen een instituut om zichzelf te ondervragen. Hij citeert de Italiaanse filosoof Paola Virno die stelt dat (overheids)instanties enkel inclusief kunnen zijn wanneer ze zichzelf in vraag durven stellen: “institutions offer real protection only and exclusively if they demonstrate at all times that they belong to the domain of that which can also be something other than it is.”²⁴⁵ Door fictie via de alsof-strategie binnen een instituut te brengen kan het zich volgens Blanga-Gubbay pas inbeelden als “something other than it is.”²⁴⁶ Blanga-Gubbay stelt dat het niet zozeer deze ‘ontsluierende’ kwaliteit is die fictie interessant maakt, maar de nieuwe mogelijkheden die ze kan losweken: de realiteit te veranderen in plaats van ze te onthullen.

Kunstenaars experimenteerden reeds met fictieve instituten om (politieke, historische en sociale) keuzes en constructies binnen reële instituten bespreekbaar te maken en de bezoeker aan te zetten om een alternatieve toekomst te bedenken. Sébastien Hendrickx schrijft deze alsof-strategie binnen de kunstwereld een emanciperende kracht toe: “And precisely because they are not obliged to fully bear the test of reality, these projects have a significantly higher margin for criticism and imagining the future.”²⁴⁷ Een voorbeeld van zo’n fictief instituut is de *Zoological Institute for Recently Extinct Species* van Jozef Wouters [afb. 14]. Dat (tijdelijke) instituut bouwde Wouters in 2013 met een groep wetenschappers en activisten aan de noordelijke vleugel van het *Koninklijk Belgisch Instituut voor Natuurwetenschappen* [KBIN] in het kader van het Kunstenfestivaldesarts in 2013 in Brussel. De collectie van het fictieve museum bestond uit 34 beelden die

²⁴⁴ Blanga-Gubbay, *The Möbius Strip*. *On Fictional institutions*, 6.

²⁴⁵ Paola Virno in *Il cosiddetto male e la critica dello Stato* (2005), geciteerd in Blanga-Gubbay, *The Möbius Strip*.

²⁴⁶ Zie ook hier de gelijkenis met het alsof-ritueel dat Puett beschrijft: “Echte verandering begint met het besef dat we pas nieuwe kanten van onze persoonlijkheid kunnen ontwikkelen wanneer we loskomen van ons gebruikelijke gedrag. *Als of* rituelen (...) scheppen een kortstondige alternatieve werkelijkheid vanwaaruit we een klein beetje veranderd terugkeren naar ons gewone bestaan. Heel even verkeren we in een *als of* wereld,” *De Weg*, 49.

²⁴⁷ Sébastien Hendrickx, “Art presented as if it Were Something Other than Art,” uitg. door Elke Van Campenhout en Lilia Mestre *Turn, turtle! Reenacting the institute*, (Berlijn: Alexander Verlag Berlin, 2016), 56.



AFB. 14 Jozef Wouters, *Zoological Institute for Recently Extinct Species*, 2013. Brussel.



AFB. 15 Thomas Bellinck, *Domo De Europa Historio En Ekzilo (Huis van de Europese Geschiedenis in Ballingschap)*, 2013.

34 bepalende momenten in de geschiedenis toonde. Geïnspireerd door Jorge Luis Borges “De analytische taal van John Wilkins,”²⁴⁸ wilde Wouters onze ‘natuurlijke’ geschiedenis tonen als absurd en arbitrair, een ‘twijfelachtige’ geschiedenis, een geschiedenis van het “not knowing, a history of choices that were made without knowing the consequences.”²⁴⁹ Daarmee impliceerde Wouters dat de keuzes die als kantelpunten in de geschiedenis worden genoemd en getoond (!), ondanks hun willekeur, belangrijke consequenties hebben voor de realiteit. Met zijn fictief museum wilde Wouters de identiteit die het wetenschappelijke instituut zichzelf aanmeet doorheen eigen classificaties, zichtbaar stellen. Zo plaatste het KBIN een verklarend bordje bij de noordelijke vleugel waarop ze vermeldde dat het museum van Wouters zich berustte op fictie. Die geste toont hoe het instituut zelf een duidelijke scheidingslijn tussen de ‘echte wereld’ en de ‘geconstrueerde’ wereld wil hanteren, tussen ‘objectieve’ informatie en tussen ‘fictieve’ informatie. Door die ingreep van het KBIN kon Wouters de commentaar meteen terugkaatsen: “is not the Royal Institute of Natural Sciences as well?”²⁵⁰

Thomas Bellincks theatervoorstelling of fictieve herinneringsmuseum van Europa *Domo De Europa Historio En Ekzilo* (*Huis van de Europese Geschiedenis in Ballingschap*) [afb. 15] doet *alsof* we in de toekomst van Europa zijn beland. Het museum kijkt terug op de opkomst en de ondergang van de Europese Unie, alsof dat al verleden zou zijn. Hij laat de toeschouwer een fictieve tijdreis maken en toont hoe Europa in de toekomst *zou kunnen zijn*. Temporaliteit wordt zo letterlijk dialectisch gemaakt. De blik van de toeschouwer wordt via de toekomst op het heden geworpen, heden als een verleden, en heden als een toekomst.²⁵¹ Bellinck wil de absurditeit, abstractheid en complexiteit van de Europese Unie tonen doorheen regelgevingen, ontstaansgeschiedenis en hiërarchieën.²⁵² Zo hoopt hij de bezoeker “een gevoel [te] geven van nostalgie dat je normaal enkel voelt bij iets dat al voorbij is, maar nu voor iets dat eigenlijk nog bestaat (...) in de hoop de mensen te doen nadenken over een Europa dat we vandaag –schijnbaar- niet meer in de hand hebben.”²⁵³ Door de *alsof*-strategie te gebruiken laat Bellinck de toeschouwer nadenken over het Europese project en stil staan bij wat er fout liep en loopt. Bellinck hoopt zo dat het de Europese gedachtegoed activeert en doet nadenken over wat de betekenis van Europa was, is en kan zijn.

De *alsof*-strategie werkt op een gelijkaardige manier bij de *Futur Place Lumumba* op Google Maps. In Elsene bestaat er al enkele jaren het voorstel om een klein plein in de Matongewijk om te dopen naar *Place-*

²⁴⁸ De Argentijnse schrijver Jorge Luis Borges citeert uit een Chinese encyclopedie *Hemels emporium van welwillende kennis* een –op het eerste zicht absurde- classificatie van dieren: “a) toebehorend aan de Keizer, b) gebalsemde dieren, c) getemde, d) speenvarkens, e) zeemeerminnen, f) fabeldieren g) zwerfhonden, h) die welke in deze classificatie zijn opgenomen, i) die welke te keer gaan als dwazen, j) ontelbare, k) die welke zijn getekend met een heel fijn kameelharen penseel, l) enzovoort, m) die welke met een vaas hebben gebroken, n) die welke in de verte op vliegen lijken.” Dat vergelijkt Borges met de duizend classificaties die het Bibliografisch Instituut in Brussel hanteerde om alle boeken ter wereld in op te delen. Volgens Borges bestaat er geen classificatie die niet arbitrair of absurd is: Jorge Luis Borges, *The Analytical Language of John Wilkins*, vert. door Lilia Graciela Vazquez, uitg. door Jan Frederik Solem Bjørn Are Davidsen en Rolf Andersen, (University of Texas Press, 1993).

²⁴⁹ Jozef Wouters, *Zoological Institute II* (*Brussels*), laatste toegang 1 mei 2017 (<http://www.mennomichieljozef.be/jozef/projecten/north.html>).

²⁵⁰ Daniel Blanga-Gubbay en Livia Andrea Piazza, “Fictional Institutions. On Radical Imagination,” uitg. door Elke Van Campenhout en Lilia Mestre *Turn, turtle! Reenacting the institute*, (Berlijn: Alexander Verlag Berlin, 2016), 43.

²⁵¹ Jan Vromman, “Europa als meesterwerk,” *Rekto:Verso*, laatst geraadpleegd op 29 april 2017 (<http://www.rektoverso.be/artikel/europa-als-meesterwerk>).

²⁵² Deze regelgevingen hadden bijvoorbeeld betrekking tot de regels over de kromheid van een banaan of de snelheid van ruitenwissers van tractoren, *ibid*.

²⁵³ Thomas Bellinck in “VPRO Tiger Report #2 - 24 januari 2014”, *youtube*, laatste toegang vrijdag 26 april 2017 (<https://www.youtube.com/watch?v=QXzZVKVSKio>).

Patrice-Lumumba. De gemeenteraad van Elsene kantte zich echter tegen het voorstel uit angst dat het plein een aantrekkingspool zou zijn voor manifestaties. Daarom bestaat het plein nu enkel virtueel op *google maps* en op de plasticen bordjes langs de huizen van het plein.²⁵⁴ De fictieve borden *Futur Place Lumumba* op het plein in Matonge zijn zelf al deel van een performance die de voorbijganger bewust maken van een erkenning die er voor Congolese bevolking in Matonge duidelijk nog ontbreekt. De virtuele ruimte van *Futur Place Lumumba* is misschien fictief, maar ze rekt het verleden uit door er een ‘toekomstigheid’ van te maken. Omdat de inwoners van Matonge de werkelijke middelen niet aangereikt krijgen, gebruiken ze fictieve middelen om de mogelijkheden en de verbeelding voor een alternatieve toekomst open te houden. Fictie dient dus niet enkel om het instituut te deconstrueren en zo het fictieve gehalte van ervan te ontmaskeren, maar kan een debat over lokale en globale problemen continu maken.²⁵⁵

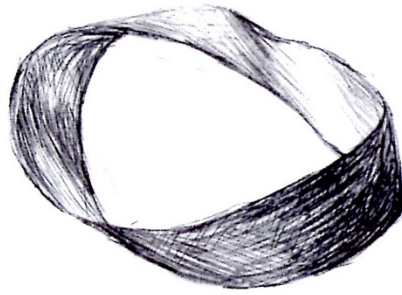
De initiatieven van Bellinck, Wouters en *Futur-Place-Lumumba* tonen hoe *doen alsof* nog niet de werkelijke oplossing kan aanreiken (Wouters maakt geen echte nieuwe categorieën binnen het instituut voor Natuurwetenschappen, Bellinck ontwerpt geen werkelijk nieuw Europa, *Futur-Place-Lumumba* is nog geen reële plek voor Lumumba). Niettemin veroorzaken deze initiatieven door te *doen alsof* een verandering in de denkwereld van hun voorbijganger die minder radicaal, maar reëler is dan hun performance. *Doen alsof* helpt om een verschuiving in ons denken te realiseren. Fictie stelt problemen doorheen extremen scherp en maakt ze bespreekbaar. Het verschuift onze blik van het probleem naar de zoektocht naar een oplossing: wat gebeurt er wanneer we doen *als of* het monument leeft, *als of* infoborden onthullen, *als of* het standbeeld naar het museum gaat. De fictieve stellingen zijn geen oplossing voor het probleem, maar kunnen het probleem tastbaar maken, nuanceren en dichterbij echte verandering brengen.

Deze verhandeling kan enkel gebruik maken van verbale taal om die verandering in gang te zetten. Tijdens het schrijfproces kwam de vraag meermaals aan bod of deze verhandeling zich niet te sterk *buiten* de publieke ruimte bevindt, om *binnen* een effect te genereren. Blanga-Gubbay heeft enkel een beetje plakband en een strookje papier nodig om het tegendeel aan te tonen. Een instituut, zegt hij, zien we vaak als een gesloten cirkel met een duidelijke binnenkant en buitenkant. Die cirkel toont het instituut als een constructie: een cirkel die zelf aan elkaar is geplakt. We ook kiezen om de cirkel anders aan elkaar te plakken: wat als we het instituut nu eens zagen als een Möbiusband [afb. 16], vraagt Blanga-Gubbay, waarbij buiten en binnenkant in elkaar overlopen?²⁵⁶ De Möbiusband heeft een oppervlakte met slechts één kant. De binnenkant kan niet langer van de buitenkant worden onderscheiden. Door het instituut als een Möbiusband voor te stellen, vervaagt de grens tussen binnen en buiten. Het instituut vanbinnen loopt zo door in de wereld buiten, en omgekeerd. De Möbiusband toont hoe binnen en buiten, net zoals fictie en realiteit, in een dialectische houding tegenover elkaar staan en elkaar zo kunnen beïnvloeden.

²⁵⁴ MR-gemeenteraadslid Assita Kanko stelde bovendien dat het feit dat de wijk Matongo noemt, naar een wijk in Kinshasa, reeds voldoende erkenning geeft: “Elsense MR tegen Lumumbaplein,” in *Bruzz*, laatste toegang 28 april 2017, (<http://www.bruzz.be/nl/nieuws/elsense-mr-tegen-lumumbaplein>); “Omstreden Lumumbaplein in Brussel al zichtbaar op Google Maps,” in *Knack*, laatste toegang 28 april 2017, (<http://www.knack.be/nieuws/belgie/omstreden-lumumbaplein-in-brussel-al-zichtbaar-op-google-maps/article-normal-590011.html>).

²⁵⁵ Blanga-Gubbay, “The Möbius Strip. On Fictional institutions”, 7-8.

²⁵⁶ The Möbius band is een figuur die de Duitse wiskundige August Ferdinand Möbius in 1858 ontdekte.



AFB. 16 *De Möbiusband.*

Dat ik de grenzen tussen binnen en buiten wil vervagen, betekent niet dat ik ze ook wil uitwissen. Een onderscheid tussen de activist en de academicus is een onderscheid dat niet kan (en moet) worden uitgewist. Door echter de grenzen tussen beide domeinen te vervagen, kunnen we wel werktuigen van de ene discipline overbrengen naar de andere. Op die manier kan de ene discipline verandering teweegbrengen bij de andere. Door de Möbiusband als model te nemen, kunnen beide vlakken elkaar raken. Zo kan ook het academisch discours gebruik maken van de instrumenten van activisten om de grens tussen beide te vervagen. Fictie is immers niet enkel van de kunstenaar. Ook in het academische discours is fictie een instrument om verandering te kunnen denken.

Op een workshop ter gelegenheid van BLAUWDRUK in het kunstencentrum Vooruit in Gent, waar Blanga-Gubbay zijn lezing presenteerde, deden we een alsof-ritueel.²⁵⁷ De Vooruit organiseerde BLAUWDRUK ter gelegenheid van de officiële erkenning van het instituut als Kunstinstituut. Gedurende de hele week vonden er workshops plaats om een toekomstige prototype van het instituut te ontwerpen. De alsof-oefening van Blanga-Gubbay wilde dan ook helpen de Vooruit als instituut te herdenken. We werden ingedeeld in kleine groepjes om een aantal alsof-stellingen te schrijven. Daaruit kwamen fictieve scenario's voort zoals: "act as if the Vooruit were a political party", "act as if the Vooruit were a school", "act as if the Vooruit had no ceiling", "act as if there were no tickets", "act as if the Vooruit had only one year left", "act as if the Vooruit were a sauna-complex", ... Nadien bediscussieerden we de stellingen van elke groep: wat zouden we bijvoorbeeld doen wanneer de tickets van de Vooruit gratis zouden zijn? Zouden er meer mensen naar theater komen? Zijn de tickets nu te duur? Zou de Vooruit dan meer democratisch, multicultureel of toegankelijk zijn? Niettemin botsten we snel op de grenzen van die mogelijkheden: zullen we de kunstenaars en het personeel dan wel kunnen betalen? Zal er dan nog wel kunst worden getoond? Welke financiële druk of rol zou het Vooruit-café dan krijgen? De antwoorden op de vragen koppelden niet meer terug naar de eerste fictieve vraag, maar hadden betrekking op een nieuwe realiteit, nieuwe problemen, maar ook op nieuwe mogelijkheden die tastbaar en bespreekbaar waren.

²⁵⁷ BLAUWDRUK vond plaats van 13 tot 19 maart: *Blaauwdruk: Rethink (y)our Future*, laatste toegang 29 april 2017 (http://blauwdruk17.org/nl/over_blaauwdruk).

Ook fictieve vragen (*alsof het zo zou zijn*) kunnen een realiteit beïnvloeden of een prototype van de toekomst ontwerpen. De alternatieven voor de koloniale standbeelden die academici voorstellen zijn zeldzaam, en komen voornamelijk van internationale onderzoekers. Academisch onderzoek heeft baat bij fictieve scenario's, zoals de fictieve catalogus van Dieter Lesage en Herman Asselbergs. De lacune in het wetenschappelijk onderzoek naar een alternatief koloniaal monument is niet alleen het resultaat van een gebrek aan belangstelling van de Belgische politiek, maar ook van een tekort aan originele voorstellen in het academische en publieke debat. Ook de academische wereld moet opzoek gaan naar (fictieve) scenario's of voorbeelden om verandering te kunnen denken. Door een alternatief monument te creëren, verplaatst de academicus zich even buiten zijn comfortzone om zelf, samen met zijn lezer en onderzoeksobject een klein beetje verandert naar de echte wereld terug te keren.

CONCLUSIE: HET MONUMENT BINNENSTE BUITEN

In deze verhandeling heb ik het koloniale monument in België proberen te herschrijven. Ik heb gezocht naar een alternatieve omgang met het standbeeld in de publieke ruimte. Een engagement in de vorm van artistieke ingrepen, performances en evenementen kunnen de standbeelden tot een plek maken voor debat over multiculturalisme, neokolonialisme, globalisering, enzovoort. Het principe van de Möbiusband illustreert de constante wisselwerking die nodig is om die reflectie te garanderen. Ze verbeeldt de bewegingen van de begrippen die ik in deze verhandeling heb gebruikt. Denk aan de *inter(in)animated* relatie tussen toeschouwer en standbeeld (deel één), de intermediale relatie tussen het infobord, de toeschouwer en het standbeeld (deel twee) en ten slotte de dialectische hedendaagsheid van tentoongestelde objecten in een ruimte (deel drie). Elk van deze drie concepten benadrukken de voortdurende interactie van de toeschouwer met het koloniale monument. Ze illustreren hoe elke performance van de voorbijganger, de performance van het standbeeld beïnvloedt. De Möbiusbeweging benadrukt dat dit proces van betekenisgeving continu is.

De inhoud van die betekenis is afhankelijk van de performance van en rondom het standbeeld. De betekenis van het standbeeld ontstaat door het type performance rondom de standbeelden. (Artistieke) performances, (intermediale) ingrepen en tentoonstellingen kunnen de voorbijganger wijzen op zijn verantwoordelijkheid of de *response-ability* voor die betekenis(sen). De hedendaagsheid van het monument stelt het verleden actief aanwezig om het heden te ondervragen. Omdat het koloniale verleden nog verderloopt in het heden kunnen we via de standbeelden parallellen trekken naar actuele problemen, zowel lokaal als globaal. Daarom moet België de koloniale monumenten niet weren, maar juist gebruiken om die reflectie tot stand te brengen. Hoewel ik geen tegenargumenten wil formuleren voor een tegenstandbeeld voor de ‘gekoloniseerden’, stel ik dat de discussie over het koloniale verleden moet plaatsvinden rond de ‘oude’ koloniale beelden.

In het debat over de koloniale standbeelden is er nood aan meer alternatieve scenario's. De verantwoordelijkheid voor het ontwikkelen van dergelijke scenario's ligt niet binnen of buiten het takenpakket van één groep. Toch is het niet duidelijk waar de grenzen voor die verantwoordelijkheid beginnen en eindigen. Denken in een cirkel met een duidelijk binnen en buiten ontnemt de academicus, de burger en de politicus/a de verantwoordelijkheid om zich buiten zijn eigen domein te begeven. Onze verantwoordelijkheid ligt echter al in de interactie met het koloniale monument. Door de lijnen tussen verleden/heden (deel één), verbale/visuele taal (deel twee) en fictie/ realiteit (deel drie) te keren in de wending van een Möbiusband, vervagen we de binnen en de buiten van categorieën en geven we ze elk een actieve rol: het museum, de politiek, de voorbijganger, de docent, de student. De eerste stap is misschien eenvoudiger dan de veelheid van actoren en de complexiteit van theorieën in deze verhandeling: wanneer we langs de standbeelden lopen, moeten we opmerken *dat* ze er staan en de discussie met het levende koloniale mo(nu)ment aangaan.

EPILOOG: ALS OF (2)

Geschiedenis, met het hoofd gebogen,
ingegraven

Omstaanders, alsof benieuwd.
kijken ze om of over?

Kijk op!

Kijk maar wat ik deed,
ik doe het nog steeds

— door Janne Schreurs

BIBLIOGRAFIE

MULTIMEDIA

- “De Luipaardman,” *Koninklijk Museum voor Midden-Afrika*. Laatst geraadpleegd op 27 april 2017, http://www.africamuseum.be/home/treasures/luipaard_okt10?set_language=nl&cl=nl.
- “LeFtO in Transit. Londen. Op stap met radiopresentator Gilles Peterson.” *Vrt nu*. Laatst geraadpleegd op 22 april 2017, <https://www.vrt.be/vrtnu/a-z/lefto-in-transit/2017/lefto-in-transit-s2017a4/>.
- “Manifestatie tegen Racisme en nav uitspraken Bart De Wever,” *Movement X*. Laatst geraadpleegd op 25 mei 2017 <http://www.movementx.org/actions-and-activities.html>.
- “Manifeste du retour au bercail ou « Pour le rattachement de la Belgique au Congo ! » un exercice intime de désenvoûtement réciproque en 17 questions-réponses,” *Collectif Manifestement*. Laatst geraadpleegd op 10 april 2017, <http://www.manifestement.be/2007/prelim-sketchtexte.htm>.
- “Sikitiko, of het ware verhaal van de afgehakte bronzen hand uit Oostende,” *De Wereld Morgen*. Laatst geraadpleegd op 18 april 2017, <http://www.dewereldmorgen.be/video/2011/01/15/sikitiko-het-ware-verhaal-van-de-afgehakte-bronzen-hand-uit-oostende>.
- “Tangoya Kot Fourdoun.” Laatst geraadpleegd op 10 april 2017, https://www.youtube.com/watch?v=5WeXyjY_a_g.
- “Théophile de Giraud – Attentat contre la statue de Léopold 2.” In *youtube*. Laatst geraadpleegd op 7 april 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=xG6GbBoZGNg>.
- “Waarom Renoveren?” *Koninklijk Museum voor Midden-Afrika*. Laatst geraadpleegd op 27 april 2017, http://www.africamuseum.be/museum/renovation/renovate/index_html.
- Afrika-Vereniging van de Universiteit Gent*. Laatst geraadpleegd op 18 april 2017, <http://cas1.elis.ugent.be/avrug/erfgoed/sikitiko/sikitiko.htm>.
- Bate, Peter. *Congo: White King, Red Rubber, Black Death*. DVD, Verenigd Koninkrijk: Paul Pauweis, 2003.
- Bellinck, Thomas, “VPRO Tiger Report #2 - 24 januari 2014.” *Youtube*. Laatst geraadpleegd op vrijdag 26 april 2017 (<https://www.youtube.com/watch?v=QXzZVKVSKio>).
- Ben Chikha, Chokri. “Zijn het echte helden?” In *Cobra.be* Laatst geraadpleegd op 5 mei 2017, (<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/podium/1.81523>)
- D’Ursel, Laurent. “Prologues,” *Collectif Manifestement*. Laatst geraadpleegd op 12 april 2017 (<http://www.manifestement.be/2007/prologue.htm>).
- Degotte, Charlie et Dieudonné Kabongo. “Tangoya Kot Fourdoun.” *Collectif Manifestement*. Laatst geraadpleegd op 10 april 2017, <http://www.manifestement.be/2007/prelim-sketchtexte.htm>.
- Goddeeris, Idesbald. “Zet al die koloniale beelden in een museum,” *Radio 1* (8 oktober 2016). Laatst geraadpleegd 25 april 2017, <https://radio1.be/zet-al-die-koloniale-beelden-eeen-museum>.
- Memento Park*. Laatst geraadpleegd op 22 mei 2017, <http://www.mementopark.hu/?lang=en>.
- Wouters, Jozef. *Zoological Institute II (Brussels)*. Laatst geraadpleegd op 1 mei 2017, <http://www.mennomichieljozef.be/jozef/projecten/north.html>.

Žižek, Slavoj. *The Perverts Guide to Ideology*. DVD, geregisseerd door Sophie Fiennes. Verenigd Koninkrijk: Zeitgeist Films, 2012.

KRANTEN EN PERIODIEKEN

- “Verfaanslag' op Brussels standbeeld Leopold II,” *De Morgen*. Laatst geraadpleegd op 25 maart 2017, <http://www.demorgen.be/binnenland/-verfaanslag-op-brussels-standbeeld-leopold-ii-b9bab3c2/>.
- “Elsense MR tegen Lumumbaplein,” in *Bruzzz*. Laatst geraadpleegd 28 april 2017, <http://www.bruzzz.be/nl/nieuws/elsense-mr-tegen-lumumbaplein>.
- “Halle belicht donkere kant Leopold II met standbeeld,” *De Standaard* (15 september 2009).
- “Kritiek op Leopold II-hommage van Stad Brussel,” in *Bruzzz*. Laatst geraadpleegd op 6 april 2017, <http://www.bruzzz.be/nl/nieuws/kritiek-op-leopold-ii-hommage-van-stad-brussel>.
- “La Ville de Bruxelles annule une cérémonie à mémoire de Léopold II,” in *Le Soir*. Laatst geraadpleegd op 6 april 2017, <http://www.lesoir.be/1070691/article/actualite/belgique/2015-12-15/ville-bruxelles-annule-une-ceremonie-memoire-leopold-ii>.
- “Michel noemt Leopold II ‘visionaire held.’” Laatst geraadpleegd op 2 mei 2017, <http://deredactie.be/cm/vrtnieuws/2.10380/1.807747>.
- “Omstreden koloniaal monument krijgt bijschrift,” in *Bruzzz*. Laatst geraadpleegd op 28 april 2017, <http://www.bruzzz.be/nl/nieuws/omstreden-koloniaal-monument-krijgt-bijschrift>.
- “Omstreden Lumumbaplein in Brussel al zichtbaar op Google Maps,” in *Knack*. Laatst geraadpleegd op 28 april 2017, <http://www.knack.be/nieuws/belgie/omstreden-lumumbaplein-in-brussel-al-zichtbaar-op-google-maps/article-normal-590011.html>.
- “Stanbeeld Leopold II beklad, in *Bruzzz*. Laatst geraadpleegd op 25 maart 2017, <http://www.bruzzz.be/nl/nieuws/standbeeld-leopold-ii-beklad>.
- Brauwens, Greet. “Beledigend eerbetoon aan Leopold II in Brussel.” In *De Wereld Morgen*. Laatst geraadpleegd op 25 maart 2017, <http://www.dewereldmorgen.be/artikel/2015/12/15/beledigend-erbetoon-aan-leopold-ii-in-brussel>.
- De Roo, “Bas Sorry voor alles, Congo?” *De Standaard Opinie* (30 september 2016).
- Goeman, Eric “Bonjour Congo?” *De Wereld Morgen* (9 juni 2010). Laatst geraadpleegd op 20 mei 2017, <http://www.dewereldmorgen.be/artikels/2010/06/17/bonjour-congo>.
- Goethals, Maarten. “Den Olifant verdeelt Geraardsbergen,” in *De Standaard* (6 januari 2017), 2-3.
- Hendrickx, Sébastien. “Kunst die zich voordoet alsof ze iets anders is dan kunst.” In *Rekto: verso* 58 (2013).
- Reynebeau, Marc. “De koning was geen mensenvriend.” *De Standaard* (17 december 2009), 54.
- “Niks sorry, Congo!” *De Standaard* (3 Oktober 2016).

——— “Onfrisse heren in de straat”, *De Standaard* (14 juli 2010), 19.

Rutazibwa, Olivia. “Wanneer helen onze koloniale wonden?” In *mo**. Laatst geraadpleegd op 26 maart 2017, <http://www.mo.be/column/wanneer-helen-koloniale-wonden>.

Truyts, Joris. “Nieuw infobord bij omstreden standbeeld van Leopold II in Oostende,” *De Redactie*. Laatst geraadpleegd op 18 april 2016, <http://deredactie.be/cm/vrtnieuws/regio/westvlaanderen/1.2764959>.

Vromman, Jan. “Europa als meesterwerk.” In *Rekto:Verso*. Laatst geraadpleegd op 29 april 2017 <http://www.rektoverso.be/artikel/europa-als-meesterwerk>.

WERKEN

Agamben, Giorgio, and Liz Heron. *Infancy and History: The Destruction of Experience*. London: Verso, 2007.

——— *What is an Apparatus?* Stanford University Press, 2009.

Arnaut, Karel. “The ‘Manifestation fort he re-annexation of Belgium to Congo’: Reconfiguring (Post)Colonial Space.” In *Art and Activism in the Age of Globalization*, 130-139. Rotterdam: Nai Publishers, 2011.

Asselbergs, Herman en Dieter Lesage (red.). *Het Museum van de Natie. Van Kolonianisme tot Globalisering*. Brussel: Yves Gevaert uitgever, 1999.

Augustijnen, Sven. *Spectres*. Brussel: ASP, 2011.

Aydemir, Murat. “Staging Colonialism: The Mise-en-Scène of the Africa Museum in Tervuren, Belgium.” In *Migratory Settings*, 77-97. Murat Aydemir en Alex Rotas (red.). Amsterdam: Rodopi, 2008.

Bal, Mieke. “Working with concepts.” In *European Journal of English Studies* 13, 1 (2009): 13-23.

——— en Norman Bryson. “Semiotics and Art History.” *Art Bulletin* 73, 2 (1991): 174-208.

——— *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge University Press, 1991.

Balme, Christopher. *Crossing media Theater - Film - Fotografie - neue Medien*. München: Epodium-Verlag, 2004.

Bann, Stephen. “The Mythical Conception in the Name: Titles and Names in Modern and Post-Modern Painting.” *Word and Image* 1,2 (1985): 176-190.

Barthes, Roland. *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. Vert. door Richard Howard. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1991.

Belting, Hans. “Image, Medium, Body: A new Approach to Iconology,” in *Critical Inquiry* 31, 2 (2005): 302-319. University of Chicago Press, 2005.

——— *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Vert. door Thomas Dunlap. Princeton: Princeton University Press, 2011.

Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1998.

Bevernage, Berber. “Transitional Justice and Historiography: Challenges, Dilemmas and Possibilities.” *Macquarie Law Journal* 13 (2014): 7-24.

- Bishop, Claire. "Introduction," in *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londen: Verso, 2012, 1-9.
- *Radical Museology: or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Londen: Koenig Books, 2013.
- Blanga-Gubbay, Daniel en Livia Andrea Piazza, "Fictional Institutions. On Radical Imagination," uitg. door Elke Van Campenhout en Lilia Mestre *Turn, turtle! Reenacting the institute*, 42-49. Berlijn: Alexander Verlag Berlin, 2016.
- "The Distance with the Present. On Agamben's Notion of the Contemporary." In *Documenta. Tijdschrift voor Theater* 34, 2 (2016): 90-97. Frederik Le Roy (red.). *Special Issue: Contemporaneities*.
- "The Möbius Strip. On Fictional Institutions (working version)." In *Kunstenpunt*, laatst geraadpleegd 5 mei 2017, <https://www.kunsten.be/dossiers/perspective-institution/4528-the-mobius-strip-on-fictional-institutions>.
- Campenhout, Elke, Florian van Malzacher en Lilia Mestre (red.). *Turn, Turtle!: Reenacting The Institute*. Berlijn: Alexander Verlag, 2016.
- Catherine, Lucas. *Wandelen naar Congo. Langs koloniaal erfgoed in Brussel en België*. Berchem: EPO, 2006.
- Césaire, Aimé, Souleymane Bachir Diagne, and Gayatri Chakravorty Spivak. *A Season In the Congo*. Londen: Seagull Books, 2010.
- Ceuppens, Bambi *Onze Congo? Congolezen Over De Kolonisatie*. Leuven: Davidsfonds, 2003.
- *Congo Made In Flanders? Koloniale Vlaamse Visies Op Blank En Zwart In Belgisch Congo*. Gent: Academia press, 2003.
- *Onze Congo? Congolezen Over De Kolonisatie*. Leuven: Davidsfonds, 2003.
- "Les monuments coloniaux : lieux de mémoire contestés", *Les Indigènes du Royaume. Une lecture postcoloniale est-elle pertinente pour rendre compte de la situation des immigrés et de leurs descendants ?*, laatste toegang 21 mei 2017, <http://bougoulosophe.blogspot.com/2008/11/les-monuments-coloniaux-lieux-de-mmoire.html>.
- Chappie, Freda en Chiel Kattenbelt. "Key Issues in intermediality in Theatre and Performance." In *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam: Rodopi, 2006
- Couttenier, Maarten. *Congo tentoongesteld: een geschiedenis van de Belgische antropologie en het museum van Tervuren (1882-1925)*. Leuven: uitgeverij ACCO, 2005.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Vert. door Steven Rendall. Berkeley: University of California press, 1988.
- Demart, Sarah. "Congolese Migration to Belgium and Postcolonial Perspectives." In *African Diaspora* 6,1 (2023): 1-20.
- Deutsche, Rosalyn. *Evictions: Art and Spatial Politics*, 3de uitg. Cambridge: MIT press, 2002.
- Doane Mary Ann. "The indexical and the Concept of Medium Specificity." In *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 18, 1 (2007): 128-152.
- Foucault, Michel. *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*. Parijs: Gallimard, 1975.

- Galtung, Johan. "Cultural Violence," In *Journal of Peace Research* 27, 3 (1990): 291-305.
- Goddeeris, Idesbald. "Colonial Streets and Statues: Postcolonial Belgium in the Public Space." In *Postcolonial Studies* 18,4 (2015): 397-409.
- "Postcolonial Belgium. The Memory of the Congo." In *Interventions* 17 (2015): 434- 451.
- Hartog, François, *Regimes of historicity: presentism and experiences of time*, vert. door Saskia Brown. New York: Columbia University Press, 2015.
- Hendrickx, Sébastien. "Art presented as if it Were Something Other than Art." In *Turn, turtle! Reenacting the institute*, 50-57. Elke Van Campenhout en Lilia Mestre (red.). Alexander Verlag Berlin, 2016.
- Hochschild, Adam. *De Geest Van Koning Leopold II En De Plundering Van De Congo*. Vert. dr. Jan Willem Bos 5e dr., Amsterdam: Meulenhoff, 1998.
- Hoening, Patrick. "Visualizing Trauma: the Belgian Museum for Central Africa and its discontents." In *Postcolonial Studies* 17,4 (2014): 343-366.
- Huysen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford university press, 2003.
- Kattenbelt, Chiel. "Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity." In *Mapping Intermediality in Performance*. Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender en Robin Nelson (red.). Amsterdam University Press, 2010.
- Krauss, Rosalind. "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", in *October* 54 (The MIT Press, 1990): 3-17.
- Le Roy, Frederik (red.) "Contemporaneities. The Entangled Now of Performance." *Documenta. Tijdschrift voor Theater* 34, 2 (2016): 2-27 (Special Issue: *Contemporaneities*).
- "Verknoopte Tijd, Verfrommelde Geschiedenis: Een Theaterwetenschappelijk En Geschiedfilosofisch Onderzoek Naar Theater En Performance Als Politiek Van De Herinnering in Het Modern En Presentistisch Historiciteitsregime". Gent: Universiteit Gent. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2012.
- Lesage, Dieter. "Cultural Resignation Today: On Over-Identification and Overstatement" in *Cultural Activism Today. The Art of Over-Identification*, 88-107. BAVO (red.). Rotterdam: Episode Publishers, 2007.
- Lorenz, Chriz. "Unstuck in time. Or: the sudden presence of the past." In *Performing the Past: Memory, History, and Identity In Modern Europe*, 67-102. Karin Tilmans, Frank Van Vree, and J. M Winter (red.). Amsterdam University Press, 2010.
- Mbembe, Achille. "Que faire des statues et monuments coloniaux. En partenariat avec le quotidien Le Messenger paraissant à Douala au Cameroun." *Le Messenger* (2006). In *Africultures. Le Chronique*. Laatste toegang 22 januari 2017, <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=4354>.
- "The Power of the Archive and its Limits." In *Refiguring the Archive*, 19- 27. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2002.
- "The Banality of Power and the Aesthetics of Vulgarity in the Postcolony." *Public Culture Spring* 4, 2 (1992): 1-30.
- *Critique De La Raison Nègre*. Paris: La Découverte, 2013.

- *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Mitchell, W.J.T. “The Ekphrasis and the Other.” In *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, 151-182. University of Chicago Press: 1994.
- “What is an Image,” in *New Literary History (Image/Imago/Imagination)* 15, 3 (1984): 503-537.
- *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. University of Chicago Press: 1994.
- Monaville, Pedro. “A Distinctive Ugliness. Colonial Memory in Belgium.” In *Memories of Post-Imperial Nations: The Aftermath of Decolonization, 1945–2013*, Dietmar Rothermund (red.), Cambridge University Press: 2015, 58-75.
- Morel, Edmund D., William Roger Louis, and Jean Stengers, *History of the Congo Reform Movement*, 1968.
- Morris, Wendy. “De kolonie als consumptiegoed.” *Congo in België. Koloniale cultuur in de metropool*, 184-202. Leuven: Universitaire Pers, 2009.
- Mouffe, Chantal. “Art and Democracy: Art as an Agnostic Intervention in Public Sphere,” *Art as a Public Issue* 14 (2008): 6-15.
- “Which Public Space for Critical Artistic Practices?” In *The Institute of Photography and Dance*. Laatste toegang 22 januari 2016, https://readingpublicimage.files.wordpress.com/2012/04/chantal_mouffe_cork_caucus.pdf.
- *The Democratic Paradox*. London: Verso, 2005.
- Nochlin, Linda. “The Imaginary Orient.” In *Art in America*, (1983): 46-59.
- “Why Have There Been No Great Woman Artists?” In *Art and Sexual Politics*, Thomas B. Hess en Elizabeth C. Barker (red.), 1-39. New York: Macmillan, 1973.
- Nora, Pierre. *Les Lieux De Mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.
- “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire.” In *Representations*, 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory (1989): 7-24.
- Oosterling, Henk. “Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards Ontology of the In-Between.” In *Intermedialités* 1, 35 (2013): 29-46.
- Osborne, Peter. “Introduction.” In *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, 1-13. New York: Verso, 2013.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: the politics of Performance*. London/New York: Routledge, 2003.
- Poposki, Zoran en Marija Todorova. “Public Memory in Post-Conflict Skopje: Civic Art as Resistance to Narratives of Ethnicity and Disintegration” In *Post-Conflict Performance, Film and Visual Arts*. Mark Phelan en Des O’Rawe Palgrave (red.). Macmillan UK, 2016.
- Puett, Michael en Christine Gross-Loh, *De Weg. Wat Chinese filosofen ons over het goede leven leren*. Vert. door Jelle Noorman. Utrecht: Ten Have, 2016.
- Rahier, Jean Muteba. “The Ghost of Leopold II: The Belgian Royal Museum of Central Africa and Its Dusty Colonialist Exhibition.” In *Research in African Literatures* 34, 1 (2003): 58-84.

- Roach, Joseph R. *Cities of the dead: circum-Atlantic performance*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Rothberg, Michael. "Introduction." In *Multidirectional Memory, Remembering the Holocaust in the Age of Decolonisation*, 1-16, Mieke Bal en Hent De Vries (red.), Stanford University Press, 2009.
- Schneider, Rebecca. "Patricide and the Passerby," In *Performance and the City*, 51-67. D.J. Hopkins, Shelley Orr en Kim Solga (red.). New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- "Time on Our Hands." In *Documenta. Tijdschrift voor Theater* 34, 2 (2016): 28-45. Frederik Le Roy (red.). *Special Issue: Contemporaneities*.
- *Performance Remains. Art and War in times of theatrical reenactment*. New York: Routledge, 2011.
- Stanard, Matthew G. "King Leopold's Bust: A Story of Monuments, Culture and Memory in Colonial Europe." In *Journal of Colonialism and Colonial History* 12, 2 (2011): 1-13.
- *Selling the Congo: a History of European Pro-Empire Propaganda and the Making of Belgian Imperialism*. Nebraska University Press, 2012.
- Stengers, Jean. *Belgique Et Congo : L'élaboration De La Charte Coloniale*. Brussel: Renaissance Du Livre, 1963.
- Tilmans, Karin., Frank Van Vree, and J. M Winter. *Performing the Past: Memory, History, and Identity In Modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- Van Vree, Frank. "The Art of commemoration & the politics of memory." *Open 7: (No)Memory* (2004): 18.
- Vande Broeck, Julie. *Vijftien jaar sluimerend schuldbesef. Postkoloniale herinnering in straatnamen en standbeelden (2000-2015)*, Onuitg. lic. verh. KU Leuven, departement letteren en wijsbegeerte, 2016.
- Vanthemsche, Guy. *Belgium and the Congo: 1885-1980*. Cambridge University Press, 2012.
- Verbeke, Davy. *De onafhankelijkheid van Belgisch-Congo. Het begin van een geschiedenis*. Onuitg. lic. verh. Universiteit Gent, departement Letteren en Wijsbegeerte, 2011
- Verschaffel, Bart. "Monumentaliteit: de betekenis van een vorm." In *Hermes en Hestia. Over Architectuur*, 49-57. Architectuur & Stedenbouw van de Universiteit Gent, 2010.
- Viaene, Vincent, Bambi Ceuppens, and David Grégoire Van Reybrouck. *Congo In België: Koloniale Cultuur In De Metropool*. Universitaire Pers Leuven, 2009.
- Wagner, Peter. "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality- the State(s) of the Art(s)." In *Icons, Texts, Iconotext: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Walter Pape (red.), 1-40. *European Cultures : Studies in Literature and the Arts* 6. Berlijn: Walter De Gruyter, 1996.
- Žižek, Slavoj. *Violence: Six Sideways Reflexions*. Londen: Profile Books, 2009.

LIJST VAN AFBEELDINGEN

Afb. 1 Thomas Vinçotte, Ruitersstandbeeld Leopold II, 1926. Brons. Troonplein, Brussel.

El Legowo, “Leopold II Statue at Place du Trône,” in *Wikimedia Commons*. Laatst geraadpleegd 28 mei 2017, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leopold_II_Statue_at_Place_du_Trône_-_panoramio.jpg.

Afb. 2 Théophile Giraud ‘bekladd’ ruitersstandbeeld (Troonplein Brussel, 2008).

In “Incontrare Kurtz.” Laatst geraadpleegd 28 mei 2017, <https://www.moduscc.it/le-storie/incontrare-kurtz-19258-122716/>.

Afb. 3 Standbeeld Alexander De Grote (Skopje, Macedonië). “1000 Alexandras –Zoran Poposki.”

In *E-Flux*. Laatst geraadpleegd 28 mei 2017, <http://e-flux.com/aup/project/zoran-poposki-1000-alexandras/>.

Afb. 4 Zoran Poposki, *1000 Alexandras*, Multimedia-projectie, 140 vierkante meter.

In *E-Flux*. Laatst geraadpleegd 28 mei 2017, <http://e-flux.com/aup/project/zoran-poposki-1000-alexandras/>.

Afb. 5 Daniel Liebeskind, *Jüdisches Museum Berlin*, 1999.

Foto auteur.

Afb. 6 Peter Eiseman, *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, Berlijn, 2005.

Foto auteur.

Afb. 7 Alice Harris, *Mutilated Congolese children and adults (c. 1900-1905) — in Belgian colonial Congo Free State (present day Democratic Republic of the Congo)*, voor 1905.

Mark Twain, *King Leopold's Soliloquy: A Defense of His Congo Rule*, Boston: The P. R. Warren Co., 1905, Second Edition.

Afb. 8 Alfred Courtens, *Ruitersstandbeeld Leopold II*, Brons. Oostende, 1930-1931.

Georges Jansoone. *Wikimedia Commons*. Laatste geraadpleegd 28 mei 2017: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oostende.Leopold_II_\(01\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oostende.Leopold_II_(01).jpg).

Afb. 9 De stad Oostende, infofiche met contextuele duiding, 2016.

Foto auteur.

Afb. 10 De stad Oostende, nieuwe infofiche met contextuele duiding, (september 2016).

In Joris Truyts. “Nieuw infobord bij omstreden standbeeld van Leopold II in Oostende,” *De Redactie*, laatste geraadpleegd op 18 april 2016, <http://deredactie.be/cm/vrtnieuws/regio/westvlaanderen/1.2764959>.

Afb. 11 Detail afb. 8: Afgezaagde hand van een Congolese slaaf, Alfred Courtens, Ruitersstandbeeld Leopold II, Oostende.

Foto Auteur.

Afb. 12 Afgezaagde hand *Sikitiko (Sorry)* door de Stoete Ostendenoare, Oostende, 2004.

In “Sikitiko: Het ruitersstandbeeld van Leopold II in Oostende,” *A.V.R.U.G Afrika-Vereniging van de Universiteit Gent*, laatste toegang 28 mei 2017
<http://cas1.elis.ugent.be/avrug/erfgoed/sikitiko/sikitiko.htm>.

Afb. 13 Paul Wissaert, *Luipaardman (anioto)*, 1913. Pleister. Koninklijk Museum Midden-Afrika, Tervuren.

“Schat van de maand. De luipaardman,” *Koninklijk Museum Midden-Afrika Tervuren*. Laatste toegang 28 mei 2017,
http://www.africamuseum.be/home/treasures/luipaard_okt10?set_language=nl&cl=nl.

Afb. 14 Jozef Wouters, *Zoological Institute for Recently Extinct Species*, 2013. Brussel.

“Zoological Institute II.” *MennoMichielJozef*. Laatst geraadpleegd op 28 mei 2017,
<http://www.mennomichieljozef.be/jozef/projecten/north.html>.

Afb. 15 Thomas Bellinck, *Domo De Europa Historio En Ekzilo (Huis van de Europese Geschiedenis in Ballingschap)*, 2013.

Christos Sarris, 2013. “Domo de Eüropa Historio en ekzilo (House of European History in Exile)”
In *Onassis Cultural Centre*. Laatst geraadpleegd op 28 mei 2017, <http://www.sgt.gr/eng/SPG1505/>.

Afb. 16 De *Möbiusband*.

Foto auteur.

