

NEW MUSEOLOGY IN HET
KONINKLIJK MUSEUM VOOR
MIDDEN-AFRIKA

VAN EEN KOLONIALE *LIEU DE MÉMOIRE* NAAR EEN
POSTKOLONIALE *LIEU DE RENCONTRE*

Aantal woorden: < 29.000 >

Raf Schuljin

Studentennummer: 01611303

Promotor: Prof. dr. Berber Bevernage

Co-promotor: dr. Gillian Mathys

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad Master in de geschiedenis

Academiejaar: 2016 - 2017



**UNIVERSITEIT
GENT**

NEW MUSEOLOGY IN HET KONINKLIJK MUSEUM VOOR MIDDEN-AFRIKA

VAN EEN KOLONIALE *LIEU DE MÉMOIRE* NAAR EEN
POSTKOLONIALE *LIEU DE RENCONTRE*

Aantal woorden: <29.000>

Raf Schuljin

Promotor: Prof. dr. Berber Bevernage

Co-promotor: dr. Gillian Mathys

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad Master in de geschiedenis

Academiejaar: 2017 - 2018

Studentennummer: 01611303

Verklaring ivm auteursrecht

De auteur en de promotor(en) geven de toelating deze studie als geheel voor consultatie beschikbaar te stellen voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de beperkingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van gegevens uit deze studie.

Het auteursrecht betreffende de gegevens vermeld in deze studie berust bij de promotor(en). Het auteursrecht beperkt zich tot de wijze waarop de auteur de problematiek van het onderwerp heeft benaderd en neergeschreven. De auteur respecteert daarbij het oorspronkelijke auteursrecht van de individueel geciteerde studies en eventueel bijhorende documentatie, zoals tabellen en figuren.

Voorwoord

Aan het begin van de studie geschiedenis, waar ik niet zonder aarzeling voor koos aan het einde van de middelbare school, had ik me niet kunnen inbeelden welke indrukken en wijsheden deze studie met zich mee zou brengen. Dit is voor een groot deel te danken aan enkele fantastische mensen die ik leerde kennen en waar ik fantastische, oprechte momenten mee heb mogen delen. In dit dankwoord wil ik de ruimte nemen om een aantal personen te bedanken die morele en intellectuele steun hebben geboden bij het opstellen van deze thesis.

In de eerste plaats wil ik mijn ouders en mijn zus bedanken, die mijn hele leven lang al achter me hebben gestaan, door dik en dun. In de laatste paar maanden hebben zij keer op keer bewezen dat ik onvoorwaardelijke steun kan vinden aan het thuisfront. Ik wil hun bedanken voor de gesprekken, het geduld en de tijd die namen om me te helpen in deze onderneming.

De ondersteuning die ik kreeg van Professor dr. Berber Bevernage en dr. Gillian Mathys, die me als promotoren van deze thesis motiveren en vertrouwen inspraken om door te zetten met het onderzoek, wil ik alsook grondig bedanken.

Er zijn enkele figuren die verbonden zijn aan het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika die me bij het opstellen van deze thesis zeer veel hulp hebben geboden. Ik wil Patricia Hermand, Sandra Eelen en Marie-Pascale Le Grelle bedanken dat ze me wegwijs maakten in het kluwen aan documenten die rond de renovatie van het Museum zijn en worden gecreëerd. De individuen die tijd voor me hebben vrijgemaakt om me te woord te staan, in een periode waarin er zo veel te gebeuren staat en de agenda's vol lijken te lopen, verdienen eveneens mijn oprechte dank.

Tenslotte zijn er mijn vrienden, waaronder er enkelen zelf aan het zwoegen waren over de beproeving die hun masterstudie zal afsluiten, die ik hier wil vernoemen. Wannes, bedankt om een luisterend oor te zijn en me steeds duwtjes in de rug of schouderklopjes te geven op de juiste momenten. Brecht, bedankt voor de gesprekken, het optimisme en de tripjes naar de verschillende musea voor inspiratie. Marie-Gabrielle, bedankt om dit avontuur in de laatste maanden met me te hebben gedeeld. Zonder jullie zou het zo veel niet betekenen.

Inhoudsopgave

Voorwoord	3
Inhoudsopgave	5
1. Inleiding.....	6
1.1. <i>Probleemstelling, onderzoeksvragen en Status Quaestionis.....</i>	6
1.2. <i>Methodologie, bronnen en overwegingen.....</i>	16
1.3. <i>Indeling van de tekst.....</i>	20
2. Eendracht maakt macht: stigma en distinctie in het KMMA.....	21
2.1. <i>“Il faut à la Belgique une colonie” : Propaganda, (pseudo-)wetenschap en nationalisme.....</i>	22
2.2. <i>Geschiedenis van de primitiviteit.....</i>	36
3. New Museology: Het museum in de 21^e eeuw.....	46
3.1. <i>Geschiedenis en concepten.....</i>	46
4. Lieu de Confrontation?: de retoriek en de realiteit van de renovatie.....	51
4.1. <i>Organigram, financiering en personeel.....</i>	52
4.2. <i>Ontsnappen aan the Exhibitionary Complex: de retoriek van de tijdelijke tentoonstellingen</i>	58
4.3. <i>Het museum als lieu de rencontre.....</i>	61
4.4. <i>Ceci n’est pas un lieu de mémoire.....</i>	73
4.5. <i>Het koloniale verleden: contact in herinnering.....</i>	82
5. Algemeen besluit.....	96
Lijst van literatuur & bronnen	100
Bibliografie.....	100
Jaarverslagen.....	105
Pers	106

1. Inleiding

1.1. Probleemstelling, onderzoeksvragen en Status Quaestionis

Het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika (KMMA) sloot in 2013 officieel de deuren voor een langdurige en grondige renovatie. De uitvoerende directeur Guido Gryseels vergrendelde symbolisch de ingang en overhandigde op maandag 14 februari 2014 de sleutel aan de aannemer die instond voor de zware werken die het meer dan 110 jaar oude gebouw ging moeten doorstaan. Tot minstens in het jaar 2020 zal er noest worden gewerkt aan een volledig masterplan, dat niet enkel het museumgebouw, maar de hele site onder handen neemt. De materiële renovatie is echter niet het belangrijkste aspect van de vernieuwingen.

Bij het begin van het renovatieproces, dat in gang werd gezet door de directeur Guido Gryseels in 2001, bevond het museum zich op een kruisweg. Het moest beslissen: bleef het onveranderd als een museum van een museum, dat kon worden bezocht als een plek van nostalgie of als het toonbeeld van een achtergesteld instituut, of zou het de kans grijpen om een van de leidende musea te worden op vlak van museologische ontwikkelingen en historiografische progressiviteit?¹

Tot voor kort omschreef het museum zichzelf als het laatste koloniale museum van de wereld²; de woorden stoffig, ouderwets en saai vielen regelmatig bij de beschrijving van de permanente opstelling.³ De opstelling was dan ook niet meer grondig vernieuwd sinds het jaar 1958, wanneer Brussel gaststad was voor de wereldtentoonstellingen; het dateerde dus nog van vóór de onafhankelijkheid van Congo!

¹ Guido Gryseels, Gabrielle Landry, and Koeki Claessens, "Integrating the Past: Transformation and Renovation of the Royal Museum for Central Africa, Tervuren, Belgium," *European Review* 13, no. 4 (2005): p.646.

² AfricaMuseum, "Jaarverslag 2005-2006" (Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 2006), p.47; Guido Gryseels, Gabrielle Landry, and Koeki Claessens, "Integrating the Past: Transformation and Renovation of the Royal Museum for Central Africa, Tervuren, Belgium," *European Review* 13, no. 4 (2005): p.637.

³ Jean Muteba Rahier, "The Ghost of Leopold II: The Belgian Royal Museum of Central Africa and it's Dusty Colonialist Exhibiton", *Research in African Literatures* 34, nr. 1 (2003): 58–84; Anne-Marie Bouttiaux, "Des mises en scène de curiosités aux chefs-d'oeuvre mis en scène: Le Musée royal de l'Afrique à Tervuren: un siècle de collections", *Cahiers d'Études Africaines* 39, nr. 155/156 (1999): 595–616.

Marc Reynebeau bemerkte dat: “Wie het neoclassicistische gebouw in Tervuren onder een stulp had geplaatst, had meteen een nieuw, hedendaags museum kunnen creëren, maar dan een museum in de tweede graad, als kijkdoos, een model schaal 1:1 voor wie de zelfingenomen kolonialistisch propaganda in vroegere tijden wilde kennen.”⁴ Het museum profileerde zichzelf tot 2013 ook effectief op deze manier: als een “gemuseumificeerd” museum.⁵ De vitrines, wanden, kaarten en beelden vertoonden hoe een koloniaal museum werd geconceptualiseerd in een vroegere periode, eentje waarin een superieure, koloniale kijk op Afrika nog courant was. Het noemde zichzelf op deze manier een “*lieu de mémoire*”, naar het concept zoals gedefinieerd door Pierre Nora.⁶ Het stond, zo werd er gezegd, bol van het verleden en van de ideologie. De dubbele L'en gegraveerd in steen, de bronzen beelden die de mythes van het kolonialisme in leven hielden en de soms flagrant racistische kantjes van de zalen werden zo geplaatst binnen een zelfkritisch discours.

Het essai van de antropoloog Jean Muteba Rahier, *The Ghost of Leopold II: The Belgian RMCA and its Dusty Colonial Exhibition*, is een wandeling in woorden door de permanente tentoonstelling zoals deze te zien was voor de sluiting van het museum in 2013.⁷ Rahier's conclusie is vernietigend: “*The images of the permanent exposition of the RMCA are both symptoms of and supports for racism*”. Hij meende dat het museum in haar huidige toestand haar maatschappelijke rol niet kon vervullen.⁸ De symbolisch en historisch zwaar geladen aspecten van de gebouwen en de opstelling weerhielden het museum er van om haar rol te vervullen als manager binnen een (inter-)cultureel en sociaal debat over het koloniale verleden en over de multiculturaliteit.

Het museum wil vandaag dus meer zijn dan een gekristalliseerde ideologie in een bevroren stuk tijd, het wil de rol als *lieu de rencontre* opnemen; het wil werkelijk een plaats zijn waar mensen van verschillende sociale,

⁴ Marc Reynebeau, *Het nut van het verleden* (Tielt: Lannoo, 2006), p.194-195

⁵ “The Royal Museum for Central Africa (PR Film)”, youtube.com, 2.03.2011, laatst geraadpleegd op 2.08.2017; Gryseels, Landry, en Claessens, “Integrating the Past: Transformation and Renovation of the Royal Museum for Central Africa, Tervuren, Belgium”, p.646; de actieve manier om zichzelf voor te stellen als museummuseum wordt besproken in 4.4 en 4.5.

⁶ Hier wordt dieper op ingegaan in 4.4

⁷ Behoudens enkele wijzigingen in 2006 en de intrede van een ‘historisch parcours’ dat meer zelfkritiek toeliet (zie verder, 4.5). Op de website van het Koninklijk Museum kan men een virtuele wandeling maken door het museum zoals het was voor de sluiting.

⁸ Jean Muteba Rahier, “The Ghost of Leopold II: The Belgian Royal Museum of Central Africa and It's Dusty Colonialist Exhibiton,” *Research in African Literatures* 34, no. 1 (2003): p. 61.

historische, culturele, ... achtergronden met elkaar in debat komen en waar een duurzame dialoog kan ontstaan. In het zijn van zo'n *lieu de rencontre* of contact zone, moet een museum evenwel rekening houden met het feit dat verschillende culturele, sociale en raciale groepen verschillende maatschappelijke noden hebben en zoals ik in deze thesis duidelijk zal maken, uiteenlopende interpretaties van het verleden hanteren.

In de overgang van een koloniale *lieu de mémoire* naar een postkoloniale *lieu de rencontre* toont het museum zich sterk geïnspireerd door de paradigma's van de *New Museology*⁹ die sinds het begin van de jaren '90 sterk op het voorplan kwamen in etnografische en cultuurhistorische musea.¹⁰ Deze musea bevonden zich in deze periode immers in een diepgaande legitimiteitscrisis. Afnemende bezoekers aantallen en de afwezigheid van minderheden onder de bezoekers, toenemende uitgaven en afnemende financiële steun, concurrentie van andere mediakanalen,... dwongen musea enkele vragen te stellen. Niet alleen: wat is een museum? Maar ook: Wat is nu net de maatschappelijke rol van een museum? Voor wie bestaat het museum? Met andere woorden werd de autoriteit van het museum als maatschappelijke instelling in vraag gesteld.¹¹

In de paradigma's die tot ontwikkeling kwamen onder de noemer "*New Museology*" of "*Critical Museology*" kan men drie tendensen onderscheiden:

- (i) Democratisering van de museologische werking: doelpubliek wordt gediversifieerd en nauwer betrokken
- (ii) Participatie: Niet-professionals, *stakeholders* en *source communities* worden geconsulteerd en betrokken bij de vorming van tentoonstellingen en bij het voeren van museologische debatten
- (iii) Contact zone: musea brengen verschillende groepen mensen met elkaar in contact voor duurzame dialogen

⁹ Gryseels, Landry, en Claessens, "Integrating the Past: Transformation and Renovation of the Royal Museum for Central Africa, Tervuren, Belgium".

¹⁰ Robert Aldrich, "Colonial museums in a post-Colonial Europe", *African and Black Diaspora: An international Journal* 2, nr. 2 (2009): 137-56.

¹¹ Moira G. Simpson, *Making Representations; Museums in the Post-Colonial Era*, Revised Edition 2001 (New York: Routledge, 1996).

Ook het KMMA werd met deze vragen geconfronteerd, naarmate het meer en meer geconfronteerd raakte met nationale en internationale kritieken op de kolonialistische voorstellingswijzen. In het beantwoorden van deze vragen besloot het KMMA samen te werken met verschillende soorten deskundigen. Hoewel het voornamelijk met intern personeel werkt, opteerde het ook om het beleid en interne discours te bespreken met enkele externe experts op vlak van koloniale geschiedenis, biologie, geografie, museologie, ... maar waar het bij deze renovatie anders te werk gaat dan voordien, is door de samenwerking met haar zogenaamde “*source communities*”¹² en verscheidene *stakeholders*¹³. Zo werden, bijvoorbeeld, personen van groepen, die behoren tot wat men de Afrikaanse diaspora noemt, om hulp, advies en feedback gevraagd doorheen het vernieuwingsproces.

Het KMMA is een uitzonderlijk geval tussen de koloniale musea die de overgang proberen maken naar het verwezenlijken van een postkoloniale inhoud en imago. Terwijl het een *lieu de rencontre* probeert te worden, blijft het ook een *lieu de mémoire*. Specifieke aspecten van de gebouwen en het domein in Tervuren staan op een erfgoedlijst als monument aangegeven vanwege haar uitzonderlijke historische en artistieke waarde.¹⁴ Het museum kan zich dus niet ontdoen van de historische bagage die ze meezeult, al zou ze het zelf willen. Die historische bagage is in deze renovatie dan ook logischerwijs een moeilijk, maar uiterst belangrijk punt van discussie. Centraal in dit debat staat uiteraard de representatie van het koloniale verleden zelf. De vraag is simpel, het antwoord ver zoek: hoe stelt men het Belgische koloniale verleden voor op een manier die een gezonde dialoog mogelijk maakt?

Deze thesis richt zich op dit probleem. Hoe rijmt een museum veranderende maatschappelijke en museologische verwachtingen met de voorstelling van een controversieel koloniaal verleden? Zoals verder in deze thesis zal worden aangetoond, kan men een veelheid aan groepen onderscheiden die zich via uiteenlopende interpretaties van dit koloniale verleden identificeren en definiëren, en die via de interpretatie van dit

¹² Source Communities worden gedefinieerd als gemeenschappen waaruit de door musea tentoongestelde objecten of geschiedenissen origineren. Laura Peers and Alison Brown, “Introduction,” in *Museums and Source Communities*, ed. Laura Peers and Alison Brown (New York: Routledge, 2003), p.1.

¹³ Stakeholders zijn personen of groepen met een uitzonderlijk belang bij de presentatie van culturen, verhalen of objecten.

¹⁴ “Park van Tervuren: Koninklijk Museum voor Midden-Afrika – beschermd monument van 23.10.1985 tot heden”, inventaris onroerendergoed, laatst geraadpleegd op, 2.08.2017

verleden ook gedefinieerd worden. Naast het feit dat de academische visie op het Belgische koloniale verleden geen eenduidigheid brengt¹⁵, ziet men de opkomst van groepen met sterk gefragmenteerde interpretaties van -en belangen bij- het verleden die, naarmate dat het debat meer op de voorgrond komt, vaker met elkaar in de clinch raken. Deze moeilijkheid wordt dan ook in deze thesis behandeld: Op welke manier speelde en speelt het Koninklijk museum voor Midden-Afrika een rol in de interpretatie van het koloniale verleden van uiteenlopende maatschappelijke groepen? Op welke manier zijn identiteiten en herinneringen verwickeld geraakt met het discours dat wordt gevormd in het museum in Tervuren? Met andere woorden: Op welke manier speelt het Koninklijke Museum voor Midden-Afrika een rol in de herinnering aan en de beeldvorming van het koloniale verleden van groepen met uiteenlopende historische, raciale en sociale identiteiten?

Door deze vragen te beantwoorden wens ik duidelijk te maken dat koloniale musea, onder invloed van de *New Museology*, slagvelden worden van historische interpretaties en uiteenlopende collectieve herinneringen omtrent het koloniale verleden van een natie.

Vervolgens waag ik mij er aan een beeld te schetsen van hoe, op dit slagveld van de geschiedenis, de strijd wordt gestreden. Hoe verlopen de discussies bij de vorming van een nieuwe opstelling in het museum? Welke argumenten worden er aangevoerd? Wie zit er mee aan tafel?

Op deze manier wordt er tegelijkertijd geschetst hoe het museum worstelt met haar eigen identiteit. In haar retoriek profileert het museum zichzelf, zoals eerder gezegd, als een *lieu de mémoire* en wenst het verantwoordelijkheden als *lieu de rencontre* op te nemen. Kan een *lieu de mémoire* met zulk sterke koloniale symbolen en een zeer geladen historische achtergrond een succesvol *lieu de rencontre* zijn? Vooreerst wordt de retoriek van het museum als “*lieu de rencontre*” en als “*lieu de mémoire*” nader verklaard, waarna het aan een kritische lezing wordt onderworpen die de theorie en in verhouding stelt met het discours van het KMMA. Hoe gaat het museum om met haar eigen verleden? Welke wisselwerking bestaat er tussen zelfreflectie, trots en historische betekenis? Hoe wordt een kolonialistische *lieu de mémoire* een postkoloniale *lieu de rencontre*?

¹⁵ Idesbald Goddeeris en Sindani E Kiangu, “Congomania in Academia: Recent Historical Research on the Belgian Colonial Past”, *BMGN-LCHR* 126, nr. 4 (s.d.): 54–74.

Doorheen heel Europa voelen (post)koloniale instellingen de druk van een veranderende maatschappij en een veranderende visie op geschiedenis en het verleden. Waar het KMMA enkele voorlopers heeft -zoals het Tropenmuseum in Amsterdam¹⁶, dat in 2008 de deuren weer opende na een langdurige periode van renovatie-, zal het KMMA later een voorbeeldrol krijgen voor andere instellingen in de wereld. Elk land worstelt met uiteenlopende historische interpretaties en elke natie worstelt met haar identiteit; België en haar koloniale verleden is hier de casus bij uitstek voor. Vanwege de grote internationale aandacht en de sensationele kijk op het Belgische koloniale verleden, maar ook vanwege de interne moeilijkheden van het idee van een Belgische natie, staat het museum voor een zeer grote uitdaging in het uitdrukken van dit onderdeel van het verleden dat toelaat om er op een rustige en vruchtbare manier over in dialoog te gaan. Om deze reden worden de concepten *lieu de rencontre* en *lieu de mémoire* getoetst aan de manier waarop het museum dit koloniale verleden voorstelde sinds het begin van haar renovatie. Dit gebeurde zowel door interventies in de permanente tentoonstelling en in de retoriek van het museum als in de tijdelijke tentoonstellingen. Vooral de tentoonstelling “het Geheugen van Congo: de koloniale tijd” deed heel wat stof opwaaien.

In de aanzienlijke hoeveelheid literatuur over de *New Museology* die er is verschenen sinds de toename van haar succes in de jaren '90, is er een duidelijk hiaat aan te duiden. Op enkele uitzonderingen na kan men stellen dat de literatuur over de toepassing van de *New Museology* en de samenwerking tussen cultuurhistorische en etnografische musea en hun ‘*source communities*’ zich voornamelijk focust op de positieve aspecten van deze processen.¹⁷ De reden hiervoor lijkt voor de hand liggend: musea vragen om discretie van hun medewerkers en na afloop van de processen spreekt men sneller positief dan negatief om allerlei redenen (zoals de hoop op goede pers, of om personen niet tegen de borst te stoten). Voor dit hiaat bevind ik me als onderzoeker in een geprivilegieerde situatie. Mijn

¹⁶ Blom Barend, *Colonial Aphasia in Museums in the Netherlands* (Amsterdam: University of Amsterdam, 2014).; uit een informeel gesprek met een lid van het KMMA kwam mij ter oren dat de directeur van het Tropenmuseum zeer onder de indruk was van de ambities van het Museum in Tervuren. De analyse van Blom wijst immers uit dat de ambitie van het Tropenmuseum om de Nederlandse koloniale geschiedenis “head-on” te confronteren, niet tot zijn recht komt. Hij stelt dat het Tropenmuseum een eerder ontwijkende houding toont in het spreken over leed en misdaden door het koloniale bewind.

¹⁷ Laura Peers and Alison Brown, “Introduction,” in *Museums and Source Communities*, ed. Laura Peers and Alison Brown (New York: Routledge, 2003), p.10.;

onderzoek loopt immers terwijl de renovatie en de discussies en debatten nog aan de gang zijn. De stage die ik liep in het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika van oktober 2016 tot december van hetzelfde jaar, gaven me ook uitzonderlijke inzichten. (op de stage en de werkwijze ga ik hieronder dieper in).

Over de moeilijkheden die opduiken bij het weergeven van moeilijke, pijnlijke of minder glorieuze aspecten van de geschiedenis van een volk, natie of groep is daarentegen zeer uitgebreid.¹⁸ Het Koninklijk Museum is echter een unieke casus, zoals verder in de thesis duidelijk zal worden, gezien talrijke verschillende sociale groepen eigen maatschappelijke belangen hebben bij de werking en het discours van het museum.

Desondanks ben ik niet de enige die onderzoek leverde naar de voorstelling van het Belgische koloniale verleden in Tervuren. Naast talloze studies over de werkelijke geschiedenis van het museum¹⁹ zijn er de laatste vijftien à twintig jaar eveneens enkele studies en essays verschenen over de meest recente geschiedenis van het museum en de mentaliteiten die de renovatie sturen.

Men kan als symbolisch startpunt van het debat de kritiek nemen die werd geformuleerd door de journalist Adam Hochschild in zijn werk *“The Ghost*

¹⁸ Sharon Macdonald en Gordon Fyfe, red., *Theorizing Museums* (Oxford: Blackwell Publishers/The Sociological Review, 1996).; Moira G. Simpson, *Making Representations*; Aldrich, “Colonial museums in a post-Colonial Europe”; Claire Wintle, “Decolonising the Museum: The Case of the Imperial and Commonwealth institutes”, *Museum & Society* 11, nr. 2 (2013): 185–99.; Paula Assunção dos Santos en Judite Primo, red., *To understand New Museology in the XXI Century*, Cadernos de Sociomuseologia 37 (Lisbon: Edições Universitárias Lusofonas, 2010); Ivan Karp en Steve n Lavine, red., *Exhibiting Cultures: The poetics and Politics of Museum and Display* (Washington/London: Smithsonian, 1991).

¹⁹ Maarten Couttenier, *Congo tentoongesteld: Een geschiedenis van de Belgische antropologie en het museum van Tervuren (1882-1925)* (Leuven: acco & Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 2005); Dirk Thys Van den Audenaerde, red., *Africa Museum Tervuren 1898-1998* (Tervuren: Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 1998); Aurélie Roger, “D’une Mémoire coloniale à une mémoire du coloniale. La reconversion chaotique du Musée Royal de L’Afrique Centrale, ancien musée du Congo Belge”, *Cadernos de Estudos Africanos* 9, nr. 10 (2006): 1–16; Bouttiaux, “Des mises en scène de curiosités aux chefs-d’oeuvre mis en scène: Le Musée royal de l’Afrique à Tervuren: un siècle de collections”; Frans-M Olbrechts, *Tervuren: Trésors* (Tervuren, z.d.); Maurits Wynants, *Van Hertogen en Kongolezen: Tervuren en de Koloniale Tentoonstelling 1897* (Wetteren: N.V. Erasmus, 1997); Luc Vints, *Kongo made in Belgium: Beeld van een kolonie in film en propaganda* (Leuven: Kritak, 1984); Herman Asselberghs en Dieter Lesage, red., *Het museum van de natie* (Brussel: Yves Gevaert Uitgever, 1999). Maarten Couttenier, “No Documents, No History: The Moral, Political and Historical Sciences Section of the Museum of the Belgian Congo Tervuren 1910-1948”, *Museum History Journal* 3, nr. 2 (2010): 13–48; Sarah Van Beurden, “The Value of Culture: Congolese Art and the Promotion of Belgian Colonialism, 1945–1959”, *History and Anthropology* 24 (2013): 472–92.

of Leopold II: a story of Greed, Terror and Heroism". In dit werk wordt er op zeer sensationele wijze een beeld geschetst van het beleid en de wandaden in Congo Vrijstaat onder Leopold II. Dit werk is geen academisch werk, maar had een grote impact vanwege haar populariteit. Maar liefst 300.000 exemplaren werden wereldwijd verkocht en dit leidde ertoe dat men (vooral op het internet) sterke kritiek begon te formuleren op Leopold II, die plots in één adem werd genoemd met figuren zoals Hitler en Stalin. Vooral de beschuldigingen van Hochschild dat men kon spreken van een niet-intentionele holocaust die tussen 1885 en 1908 het leven eiste van tien miljoen Congolezen, resoneerde sterk verder.

Het kritische laatste hoofdstuk van Hochschild's werk over het museum in Tervuren vond weerklank in het essay van Jean Muteba Rahier, een Amerikaans antropoloog die zich buigt over onderwerpen als racisme en de Afrikaanse diaspora in de wereld. Na een bezoek in 1999, dat hem diep geschokt achterliet, keerde hij meermaals terug naar Tervuren om een vurige en onderbouwde kritiek op de permanente tentoonstelling te formuleren. Zijn werk kreeg de veelzeggende titel: "*The Ghost of Leopold II: The Belgian RMCA and its Dusty Colonial Exhibition*". In dit essay, dat werd opgevolgd door een lezing aan de UGent in 2003 met de titel "*Belgium's Africa. Assessing the Belgian Legacy in and on Africa: The social sciences*" (waar onder andere ook Johannes Fabian en Boguymil Jewsiewicki op aanwezig waren), maakt hij een grondige diachrone analyse van de opstelling aan de hand van een parcours in woorden; van zaal één tot de zaal elf. Rahier stelt zich de vraag: "*Why is it unlike so many similar museums in the 'Western world', the permanent exposition of the RMCA has not fundamentally changed in more than a century?*"²⁰ Hij haalt enkele praktische factoren aan, zoals de organisatie van het museum dat een eenduidig beleid moeilijk maakt. Daarna gaat hij in op meer diepgaande problemen die in de weg staan van een werkelijk kritische kijk op het verleden. Hij stelt dat het oudere museum personeel steeds opgevoed is geweest zonder enige noot van kritiek over het Belgische verleden te hebben gehoord, deze houden een radicale vernieuwing, zoals gewenst door het jongere personeel tegen. Hij erkent daarentegen ook dat er in België een communautaire problematiek bestaat

²⁰ Jean Muteba Rahier, "The Ghost of Leopold II: The Belgian Royal Museum of Central Africa and It's Dusty Colonialist Exhibiton," *Research in African Literatures* 34, no. 1 (2003): p.75.

tussen Walen en Vlamingen die een intranationale dialoog moeilijk maakt.²¹

De aard, kenmerken en gevolgen van dit communautaire probleem voor de herdenking van het Belgische koloniale verleden werden onderzocht door onder andere Idesbald Goddeeris²², Castryck Geert²³, Matthew G. Stanard²⁴ en Martin Ewans²⁵. De gevolgen van dit communautaire probleem voor het Koninklijke Museum voor Midden-Afrika werden eveneens reeds onderzocht. De moeizame weg naar de renovatie van het museum wordt door professoren Véronique Bragard en Stéphanie Planche geanalyseerd in het licht van het zeer moeilijke publieke debat omtrent het koloniale verleden in België. Ze onderscheiden twee niveaus van wat zij “*Memory Wars*” noemen. Vooreerst onderscheiden zij een “*Memory War*” die elke postkoloniale natie confronteert: eentje van internationale kritiek die botst met het nationale discours. Inderdaad, de eisen van Hochschild, Rahier, talloze bloggers en de Congolese diaspora om een eerlijke en kritische houding bij Belgische officiële instanties, politici en academici zet de laatste twintig jaar een sterke druk voor het voeren van het debat. Bragard en Planche ontrafelen echter een tweede niveau van “*Memory War*”: een “Belgo-Belgisch” probleem. De kritieken op het verleden van een natie, zet druk op de identiteit van deze natie; hoe men het verleden herdenkt heeft een grote betekenis voor hoe men zich in de toekomst projecteert. België heeft naast deze identiteitscrisis, eveneens een existentiële crisis; het idee “natie” is in ons land immers al wankel.²⁶

Marouf Hasian bouwde op dit punt verder. In de studie die hij maakte met Rulon Wood met de titel “*Critical Museology, (Post)Colonial Communication, and the Gradual Mastering of Traumatic Pasts at the Royal Museum for Central Africa*” wordt, net zoals bij Bragard en

²¹ Ibid., 75-76

²² Goddeeris en E Kiang, “Congomania in Academia: Recent Historical Research on the Belgian Colonial Past”; Idesbald Goddeeris, “Postcolonial Belgium”, *Interventions* 17, nr. 3 (2015): 434-51.

²³ Hein Vanhee en Geert Castryck, “Belgische historiografie en verbeelding over het koloniale verleden”, *BTNG* 32, nr. 4 (2002): 305-20; Geert Castryck, “Whose History is History? Singularities and Dualities of the Public Debate on Belgian Colonialism”, in *Europe and the World in European historiography*, bewerkt door Casa Lévai (Pisa: Edizioni Plus - Pisa University Press, 2006), 70-88.

²⁴ Matthew Stanard, “‘Made in Congo?’ On the Question of Colonial Culture in Belgium”, *Revue Belge de philologie et d’histoire* 88, nr. 4 (2010): 1301-18.

²⁵ Martin Ewans, “Belgium and the Colonial Experience”, *Journal of Contemporary European Studies* 11, nr. 2 (2003): 167-80.

²⁶ Véronique Bragard en Stéphanie Planche, “Museum practices and the Belgian colonial past: questioning the memories of an ambivalent metropole”, *African and Black Diaspora: An international Journal* 2, nr. 2 (2009): 181-91.

Planche, ingegaan op de factoren die de weg naar een grondige renovatie vertraagden. Zij gaan als eerste werkelijk in op het ingewikkelde kluwen aan herinneringen en interpretaties van het koloniale verleden die de discussies rond de renovatie beheersten. Ze bieden op een zekere manier een kritiek op de radicale eisen die aanhangers van de *New Museology* stellen, aan de hand van een analyse van de curatoriale overwegingen die werden gehanteerd in het maken van de tijdelijke tentoonstelling “*het Geheugen van Congo: de koloniale periode*” uit 2005. Hun conclusie luidt, dat er momenten zijn wanneer musea de dragers worden van een onderhandelde koloniale geschiedenis en gematigde kijk op koloniale herinneringen.²⁷

In een latere tekst van Hasian: “*Colonial Amnesias, Photographic Memories and Demographic Biopolitics at the Royal Museum for Central Africa (RMCA)*”, herhaalt hij zijn bevindingen, maar spitst zich hier nog sterker toe op de demografische aspecten van het debat rond de Leopoldiaanse periode. Hij stelt dat de claim dat er tien miljoen Congolezen het leven lieten als gevolg van dwangarbeid, ondervoeding en demografische uitdunning, het debat naar aanloop van vernieuwing domineerde. Opnieuw stelt hij: “*Maybe some critics are asking too much when they demand immediate and drastic renovation, because these radical requests do not always take into account the constraints that stand in the ways of museological change.*”²⁸ Deze constraints worden door Hasian geanalyseerd als zijnde de radicale schok die het voor een natie is, om niet enkel de nationale mythologie te zien afdrijven in dialogen van misdaden tegen de mensheid, maar eveneens in dialogen over mogelijke genocide. Hij stelt vast dat wat betreft de meer sensationele passages uit de koloniale geschiedenis, het museum zich *Realpolitisch* opstelde in de opstelling van “het Geheugen van Congo”. Hij toont dit aan door de overwegende afwezigheid van schokkende beelden en de aanwezigheid van talrijke gematigde beelden van families en moderne ondernemingen aan te halen, die via hun fotorealisme biopolitische beschuldigingen (Hochschild’s genocide-beschuldigingen) de kop probeerden in te drukken.²⁹

²⁷ Marouf Hasian en Rulon Wood, “Critical Museology, (Post)Colonial Communication, and the Gradual Mastering of Traumatic Pasts at the Royal Museum for Central Africa”, *Western Journal of Communication* 74, nr. 2 (2010): 128–49.

²⁸ Marouf Hasian, “Colonial Amnesias, Photographic Memories, and Demographic Biopolitics at the Royal Museum for Central Africa (RMCA),” *Third World Quarterly* 33, no. 3 (2012), p.475-493.

²⁹ *Ibid.*, p.475-493

In deze beide artikels, hoewel respectievelijk in 2010 en 2012 geschreven, is er echter een duidelijk gebrek aan aandacht voor de aanwezigheid van leden van de Afrikaanse diaspora in de debatten in het KMMA. Toegegeven was hun inmenging voor de tentoonstelling “het Geheugen van Congo” kleiner en in een andere vorm dan het vandaag is, maar hun stem was reeds aanwezig. De aandacht die wordt geschonken aan communautaire problemen en het onverwerkte verleden van oud-kolonialen en pro-kolonialen is gegrond, maar lijkt zeer eenzijdig.

Door de retoriek en de realiteit van het museum als instelling te beschrijven en aan elkaar te toetsen en door de centrale concepten uit deze retoriek (*lieu de mémoire* en *lieu de rencontre*) met elkaar te vergelijken, wens ik de communautaire problemen in deze thesis te betrekken en te overstijgen. De manieren waarop het Koninklijk Museum de invloeden van de *New Museology* implementeert dragen veel bij aan de beeldvorming van de moeilijkheden waar hedendaagse musea én vooral cultuurhistorische musea mee worden geconfronteerd. België en het KMMA zijn hierbij de casi bij uitstek.

1.2. Methodologie, bronnen en overwegingen

Zoals eerder vermeld, is dit onderzoek uniek in haar aanpak vanwege onder andere haar timing. De renovatie is immers nog druk aan de gang terwijl het onderzoek loopt en de thesis geschreven wordt. Dit brengt daarentegen ook enkele moeilijkheden met zich mee. Ten eerste is het natuurlijk niet mogelijk om de resultaten te zien van de discussies die de renovatie domineren. Ten tweede zijn er een aantal ethische en praktische overwegingen die moesten worden gemaakt alvorens aan dit onderzoek te beginnen.

In het eerste semester van dit masterjaar (2016-2017) liep ik stage bij het museum in Tervuren van oktober tot december. Deze stage stond ging door in het kader van het vak Publieksgeschiedenis, gedoceerd door Bruno de Wever. In die periode hield ik talrijke informele gesprekken en kreeg ik heel wat documenten met betrekking tot de vernieuwing doorgestuurd om mee te werken. In enkele uitzonderlijke omstandigheden was het zelfs mogelijk om deel te nemen aan concrete vergaderingen en bijeenkomsten over specifieke onderdelen van de renovatie. Het was een zeer interessante kijk achter de schermen van de historische praktijk en verschaftte voor het schrijven van deze thesis zeer waardevolle inzichten en invalshoeken.

Bij de start van dit onderzoek nam ik persoonlijk contact op met de huidige uitvoerende directeur Guido Gryseels, met de vraag onder welke voorwaarden ik mijn onderzoek naar de renovatie mocht uitvoeren. Dit natuurlijk om enige conflicten over het gebruik van interne documenten te voorkomen en om wensen voor discretie en privacy niet te schenden. Logischerwijs was er aan het begin van de renovatie afgesproken dat alle intern gecreëerde documenten met betrekking tot deze renovatie confidentieel waren bestempeld. Dit is zeer begrijpelijk, gezien het de betrokkenen bij de discussies de privacy geeft om voluit te spreken. Mijn tweede vraag naar het gebruik van interviews en formele gesprekken werd wel positief beantwoord: het stond alle betrokkenen vrij om me te woord te staan.³⁰ Dit bleek maar gedeeltelijk waar. Terwijl ik mensen contacteerde met de vraag of het mogelijk zou zijn om een gesprek met me te voeren, kreeg ik regelmatig het antwoord terug dat er was gevraagd om confidentialiteit, of dat men het vertrouwen van het museum niet wilde schenden. Om deze reden maakte ik concrete afspraken met de respondenten, die hun in staat stelden om iets meer vrijuit te spreken over de soms wel gevoelige onderwerpen met betrekking tot de renovatie. Een van de afspraken was om de geïnterviewde personen in dit onderzoek te anonimiseren. Een tweede afspraak was evenwel dat uitsluitend de promotoren en commissarissen die instaan voor het verbeteren van deze thesis kopieën van de transcripties in handen zouden krijgen.³¹

Bij de interviews die ik uitvoerde maakte ik enkele bedenkingen. Vooreerst kan men stellen dat de respondenten die werden geconsulteerd in het opstellen van deze thesis naast getuigen van het proces van de renovatie, eveneens experts zijn in hun vakgebied. Dit zorgde ervoor dat ik mijn manier van interviewen aanzienlijk moest aanpassen. Aan de ene kant brengt het interviewen van experts enkele voordelen met zich mee: de interviews liepen over het algemeen zeer gestroomlijnd en vlot. Langs de andere kant moet men evenwel rekening houden met enige bewuste manipulatie van de werkelijkheid. Enkele van de respondenten zijn immers zeer ervaren in het afstaan van interviews. Een tweede, algemeen probleem bij het gebruik van mondelinge bronnen is de mogelijke vervormingen van de werkelijkheid die optreden door onbewuste

³⁰ E-mail van Guido Gryseels naar Raf Schuljin op 27 februari 2017

³¹ Om deze reden, om de anonimiteit van de bronnen te garanderen, maar om de promotoren in staat te stellen de referenties op accuraatheid te controleren, werd er in de verwijzingen gewerkt met lettercodes. Bvb: interview D, regel x-x; betekent het interview dat de letter D is toegewezen.

manipulaties van het geheugen. In welke mate en hoe het geheugen de perceptie vervormt is uiteraard niet duidelijk. Dit probleem werd voor het leeuwendeel van de gespreksonderwerpen echter geminimaliseerd gezien de gelijktijdigheid van het onderzoeksonderwerp en het onderzoek.

Dit brengt op zich echter ook een probleem met zich mee. Door de moeilijkheid en, zoals in deze thesis zal duidelijk worden, de moeizaamheid van uitdagingen waar het KMMA en haar medewerkers voor staan, lopen emoties en frustraties soms hoog op. Gezien deze tekst geen “*he said she said*” verhaal mag worden, werden de transcripties van de interviews ter beschikking gesteld van de respondenten voor enige revisie in dialoog met mezelf, de interviewer.

De mondelinge bronnen vormen in deze thesis niet de kern van het bronnenmateriaal. Het proces van renovatie wordt ruimer opgevat dan slechts de enkele jaren tussen de sluiting van het museum in 2013 en de heropening in 2018. De temporele afbakening van dit onderzoek begint in 2001 (opening van de tijdelijke tentoonstelling *ExitCongoMuseum*) en eindigt in de toekomst, 2018 (heropening van het museum). Deze twee data zijn evenwel symbolische data, gezien er al veranderingen in de geest van de medewerkers van het museum kunnen worden opgemerkt lang voor 2001 en gezien de renovatie en activiteiten omtrent een veranderende kijk op de geschiedenis nog lang na 2018 zullen verder gaan.

Door deze temporele afbakening ben ik in staat de tijdelijke tentoonstellingen, die onder leiding van Guido Gryseels een nieuwe periode van zelfreflectie voor het museum inluiden, te onderzoeken als uitingen van een genegotieerde visie op zowel het verleden als moeilijke aspecten van het representeren van andere culturen. Het is echter niet interessant om elk van deze tentoonstellingen grondig te onderzoeken. De exhibities waar ik me op zal focussen zijn (in chronologische volgorde):

1. ExitCongoMuseum (2000-2001)
2. Chéri Samba en Afrika: zelfportret (2003)
3. Het Geheugen van Congo : de Koloniale Periode (2005)
4. Africa Fast Forward (2009)
5. Persona (2009)
6. Indépendance: Congolese verhalen over vijftig jaar onafhankelijkheid (2010)

7. Fetish Modernity (2011)

Elk van de geselecteerde tentoonstelling brengt op een manier museologische en historiografische paradigma's met elkaar in confrontatie.

Deze tijdelijke tentoonstellingen werden onderzocht aan de hand van de catalogi die erbij werden uitgegeven. Deze werden regelmatig begeleid door verklarende essays die het denkwerk en de aard van de tentoonstellingen blootlegden. Vaak schreven personen die betrokken waren bij de opstelling van de tijdelijke tentoonstellingen eigen aparte essays en onderzoeken in de jaren na de tentoonstelling, om hun persoonlijke visie op of rol in het proces te verduidelijken. Op deze manier werd ik in staat gesteld om de onderwerpen van de interne discussies omtrent de renovatie en de rol en aanpak van het museum bloot te leggen. Daarnaast waren deze tijdelijke tentoonstellingen ook zeer sterk een dialoog met het publiek, de pers en de academische wereld. De grote nauwkeurigheid waarmee het Koninklijk Museum de pers opvolgt en zelf in interactie treedt met journalisten, kranten en magazines, duidt aan dat deze tijdelijke tentoonstellingen op een zekere manier een proces van *trial-and-error* waren voor de grote permanente tentoonstelling. Dit werd uit de gevoerde gesprekken ook snel duidelijk.

De tijdelijke tentoonstellingen worden dus op vier manieren onderzocht: (i) de visie en het gevolg van de interne discussies werden onder de loep genomen met behulp van de catalogi, begeleidende essays en persberichten, (ii) er werden talloze kranten –en magazine artikels uit de populaire pers verzameld en onderzocht, (iii) de reacties van de academische wereld werd onderzocht aan de hand van talrijke en uiteenlopende reviews en artikels, (iv) in de interviews werd er eveneens ingegaan op de tijdelijke tentoonstellingen.

Ik zou de inleiding graag afsluiten met enkele theoretische en persoonlijke overwegingen omtrent mijn rol als onderzoeker in dit proces. De interne discussies in het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, doen de gemoederen soms verhitten en zijn met momenten pijnlijk en frustrerend. Gezien ik zelf voordien stage liep in het museum, kreeg ik een blik achter de schermen en stond ik in nauw contact met enkele figuren die me hielpen bij de stage en klaar stonden voor praktische vragen bij het maken van mijn thesis. Daarnaast ken ik de huidige directeur die instaat voor de

publieksgerichte diensten, Bruno Verbergt, persoonlijk. Ik meldde dit steeds bij de afgenomen interviews. Gezien de afspraken die ik contractueel sloot uiteraard beperkt werden tot het officiële gebruik van de informatie, bestond er mogelijk wat wantrouwen dat ik de verkregen informatie op informele wijze zou doorspelen aan Bruno Verbergt. Zowel hij als ik zorgden er echter voor dat enige persoonlijke of gevoelige informatie niet van de ene partij naar de andere werd doorgespeeld; privé werd nauwgezet van professioneel en academisch gescheiden. Dat was mijn belofte en daar hield ik me aan en daar zal ik me na het afgeven van de thesis nog steeds aan houden.

Net voor het afnemen van een van de interviews werd er me gevraagd of dit niet zal zorgen voor een persoonlijke bias. Schrijf ik deze thesis minder kritisch gezien ik enkele figuren persoonlijk ken? In de eerste plaats zeg ik neen; deze thesis is geschreven met het oog op het schetsen van een debat en aan de hand van een wetenschappelijke houding en werkwijze die ik doorheen mijn studie heb aangeleerd gekregen. Kortweg: mijn persoonlijke mening is in deze thesis niet van toepassing.

Mijn kritische zin is daarentegen wel van toepassing. Deze kritische kijk paste ik dus ook toe op mijn eigen werkwijze. Ik heb zowel een diep respect voor, als een kritische visie op de manier waarop uitdagingen aangegaan of uit de weg gegaan worden in dit proces van renovatie.

1.3 Indeling van de tekst

In het eerste deel van de tekst, “Eendracht maakt macht: stigma en distinctie in het KMMA” wordt er via een geschiedenis van de mentaliteiten die beïnvloedden wat er werd voorgesteld in het museum en de mentaliteiten die er aan ontsprongen een antwoord geformuleerd op de vraag: Op welke manier speelt het Koninklijke Museum voor Midden-Afrika een rol in de herinnering aan en de beeldvorming van het koloniale verleden van groepen met uiteenlopende historische, raciale en sociale identiteiten?

Aan de hand van een diachrone lezing van de tentoonstellingswijze van het museum en een analyse van de factoren die deze tentoonstellingswijze bepaalden, wordt er een beeld gevormd van de betekenis en zwaarte van de renovatie. Er wordt op deze manier ook een eerste schets gemaakt van de complexiteit van het vernieuwingsproces.

In het volgende hoofdstuk “New Museology: het museum in de 21^e eeuw”, wordt een korte geschiedenis van de *New Museology* gevormd. Dit

hoofdstuk moet de lezer vertrouwd maken met de krachtlijnen, concepten en terminologie van de *New Museology*.

“Lieu de Confrontation?: de retoriek en de realiteit van de renovatie” is opgedeeld in vijf ondertitels. De eerste ondertitel licht de lezer in over de meer praktische aspecten van de renovatie die een invloed hebben op het renovatieproces. De tweede ondertitel: “ontsnappen aan *the Exhibitionary Complex*: de retoriek van de tijdelijke tentoonstellingen”, wordt de betekenis van de tijdelijke tentoonstellingen die plaatsvonden tussen 2001 en 2017 afgetekend tegen de achtergrond van het verleden van het museum en verklaard in het licht van de renovatie. In ondertitel drie: “het museum als lieu de rencontre” wordt de manier waarop het museum zich profileert als een koloniale instelling die evolueert naar een postkoloniale *lieu de rencontre* getoetst aan de werking van de tijdelijke tentoonstellingen. Dit gebeurt aan de hand van een analyse van de tijdelijke tentoonstellingen ExitCongoMuseum, Chéri Samba moto na Tervuren, Afrika : zelfportret, PERSONA en Fetish Modernity. Zo wordt de retoriek van het museum in confrontatie gebracht met de realiteit van haar ondernemingen.

In “ceci n’est pas un lieu de mémoire” volgt een kritische lezing van de manier waarop het KMMA zich de term “*lieu de mémoire*” toe-eigent.

De confrontatie tussen de termen “*lieu de rencontre*” en “*lieu de mémoire*” komt het sterkst naar het voorplan in de manier waarop het museum het koloniale verleden voorstelt. Om deze reden wordt er via een kritische lezing van de voorstelling van het verleden doorheen de renovatie in het onderdeel “het koloniale verleden: contact in herinnering” de spanning tussen de twee termen blootgelegd, alsook de spanning tussen de retoriek en de realiteit. Dit gebeurt voornamelijk aan de hand van de meest spraakmakende tijdelijke tentoonstelling die in het KMMA werd vertoond: “het Geheugen van Congo: de koloniale tijd”.

Ik probeer me doorheen deze tekst te weerhouden van voorspellingen te maken over het nieuwe Koninklijke Museum zoals het zal openen in 2018. De museumopstelling is immers sterk onderhevig aan veranderingen, zelfs in het laatste jaar voor de opening.

2. Eendracht maakt macht: stigma en distinctie in het KMMA

2.1. “Il faut à la Belgique une colonie”³² : Propaganda, (pseudo-)wetenschap en nationalisme

De Belgen waren initieel niet enthousiast over de koninklijke ondernemingen in Centraal-Afrika. Hoewel Koning Leopold II groot diplomatiek succes kende door gewiekste optredens op internationale conferenties en een kolonie onder zijn hoede kreeg die tachtig keer de oppervlakte van België was, kon hij maar moeilijk steun vinden onder zijn landgenoten. Initieel lachte zelfs zijn eigen kabinet het hele project weg en stond er nog lange tijd wantrouwig tegenover.³³ Uiteindelijk kenden Katholieken en liberalen van de toenmalige regering de soevereiniteit over Congo aan de vorst toe in 1885, volgend op de conferentie van Berlijn en de diplomatieke overwinning van Leopold II; onwillig, want er werd sterk gevreesd voor de grote risico's en uitdagingen die verbonden waren aan de onderneming. Er moesten immers middelen gevonden worden om de nieuwe staat te besturen, te doen functioneren en te laten renderen.³⁴

De wereldtentoonstellingen van 1885, 1894 en 1897, respectievelijk twee keer in Antwerpen en een keer in Brussel, waren dan ook een opportuniteit om het publiek warm te maken voor dit vorstelijke “avontuur”.³⁵ Congo kwam voor het eerst naar het publiek in 1885, wanneer in het kader van de wereldtentoonstelling van Antwerpen een exhibitie werd georganiseerd door de *Société Royale de Géographie*. Thema's die aan bod kwamen waren uiteraard de exploitatiemogelijkheden in de kolonie, importproducten en etnografie. Daarnaast werden er twaalf Congolezen tentoongesteld als “specimen van het Afrikaanse ras.”³⁶

³² “*Il faut à la Belgique une colonie*”, deze woorden zijn te lezen op een marmeren presse-papier die vandaag in het bezit is van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika. Dit beschreven witmarmer toont de lessen die de Leopold II trok uit de loop van de geschiedenis: kolonies brachten staten grootsheid en voorspoed.³² Deze visie kon in België op redelijk wat scepsis rekenen. De persoon aan wie dit object werd geschonken kan symbool staan voor de reactie die op de koninklijke koloniale wens volgde; het werd immers geschonken aan de zeer anti-koloniale toenmalige minister van financiën.

³³ Luc Vints, *Kongo Made in Belgium: Beeld van Een Kolonie in Film En Propaganda* (Leuven: Kritak, 1984), p.13.

³⁴ Luc Vints, *Kongo Made in Belgium: Beeld van Een Kolonie in Film En Propaganda* (Leuven: Kritak, 1984), p.14-15.

³⁵ Tom Flynn, “Taming Tusk: The Revival of Chryselephantine Sculpture in Belgium during the 1890's,” in *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*, ed. Tim Barringer and Tom Flynn (Londen & New York: Routledge, 1998), p.189. Dirk Thys Van den Audenaerde, ed., *Africa Museum Tervuren 1898-1998* (Tervuren: Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 1998), p.13.

³⁶ Vints, *Kongo Made in Belgium: Beeld van Een Kolonie in Film En Propaganda*, p.15-17.

Voor de inrichting van het onderdeel over Congo Vrijstaat van de wereldtentoonstellingen van 1894, trok Leopold II de organisatie meer naar zich toe. De uitwerking was grootser en pompeuzer. Om Belgische ondernemers aan te trekken voor het Congo project, besteedden de organisatoren het overgrote deel van de ruimte en aandacht aan het thema economie. Het aantonen van de weelde en rijkdommen van de kolonie moest de publieke opinie bijsturen. Dit in een periode waarin enorme leningen moesten worden aangegaan bij de Belgische staat om het project te onderhouden. Om deze reden werden vooral import- en exportproducten in de spotlight gezet. Ivoor en wapens speelden een belangrijke rol in de bewijsvoering van het belang van het kolonialisme voor het moederland.³⁷

Naast economische mogelijkheden was de ‘politieke en morele ontwikkeling’ van de kolonie een belangrijk onderwerp. Hier werden de missies en de strijd tegen Arabische slavendrijvers op theatrale wijze weergegeven. Scholen, ziekenhuizen, leerlingen en Congolese families werden hier op foto’s vertoond en kaarten en grondplannen, waar de verschillende missieposten op aangeduid stonden, lagen uitgespreid. Een grote menselijke zoo toonde daarnaast in levenden lijve aan welk belang de koloniale, humanitaire projecten hadden. Er werd een groep Afrikanen tentoongesteld in een zogenaamd negerdorp, naast andere culturen. Zo kon de bezoeker aan de wereldtentoonstelling van 1894 buikdansen uit Tunesië bezichtigen en krijgdsansen van Zoeloes meepikken. Het negerdorp was echter veruit de grootste trekpleister. Het telde 144 Afrikanen, waaronder 80 leden van de Force Publique, het Congolese militaire orgaan die de verovering van Congo had mogelijk gemaakt.³⁸

Na de wereldtentoonstelling in Antwerpen, was de kolonie stevig beginnen renderen. Leopold II zag zichzelf in staat om gigantische sommen uit te trekken voor zijn bouwpolitiek. Er werden verbindingswegen tussen Brussel, Antwerpen, Oostende, Parijs... aangelegd, die toepasselijk ‘*Allés du Congo*’ werden genoemd. Koninklijk bezit werd uitgebreid; zo werd het serrecomplex in Laken ontworpen en gebouwd, waar onder andere planten

³⁷ Maarten Couttenier, *Congo Tentoongesteld: Een Geschiedenis van de Belgische Antropologie En Het Museum van Tervuren (1882-1925)* (Leuven: acco & Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 2005), p131-132. Voor verdere informatie over de implicaties van deze wereldtentoonstelling voor de ivoorhandel en verlangen naar ivoor in België: Tom Flynn, “Taming Tusk: The Revival of Chryselephantine Sculpture in Belgium during the 1890’s,” in *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*, ed. Tim Barringer and Tom Flynn (Londen & New York: Routledge, 1998), p188-205.

³⁸ Ibid. p. 132-134

uit de jonge kolonie in werden ondergebracht. Enkele Belgische steden kregen een make-over: in Oostende werd het Kursaal gebouwd, het Leopoldpark, de hippodroom, ... In Brussel werd de Leopold II-laan aangelegd en werd Koekelberg stevig verfraaid. Het geld hiervoor kwam rechtstreeks uit Congo, maar dit was volgens Leopold II de prijs die de kolonie moest betalen voor het ontvangen van de beschaving.³⁹

Amper drie jaar na het succes van de wereldtentoonstelling van Antwerpen kreeg de Brusselse burgemeester Karel Buls en de stad Brussel de toestemming voor de organisatie van de volgende expo in België. Ditmaal werd de wereldtentoonstelling op twee aparte locaties gevoerd. Het deel van de tentoonstellingen gewijd aan de vorstelijke kolonie werd naar Tervuren overgebracht, terwijl het zwaartepunt van het evenement zich in het Jubelpark bevond. Plannen voor een 'koloniënpaleis' dateerden al uit 1895. In deze periode beeldde men het zich in langs de Renaissancelaan, bij het Jubelpark. Leopold II wenste echter een Belgisch Versailles te stichten op een koninklijk domein buiten Brussel en begon de werken in 1896, in Tervuren. Een tweede verwijzing naar het paleizencomplex van het Franse vorstelijk verleden, was de architecturale vormgeving van het koloniënpaleis, waarvoor architect Philippe Aldorphe zich baseerde op het *Petit Trianon* in Versailles; een vierkant lustpaleis dat Lodewijk XV liet bouwen voor zijn maîtresses en dat Marie-Antoinette cadeau kreeg van Lodewijk XVI.

In de beslissing om het koloniënpaleis buiten Brussel te plaatsen, verschool echter ook een museologische insteek; na het aanschouwen van al de indrukwekkende en razendsnelle vernieuwingen die de industrie met zich mee bracht, kon men in Tervuren bij de tentoonstelling over de pre-industriële kolonie en in het weelderige park weer tot rust komen.⁴⁰ De wereldtentoonstellingen vertoonden naast een sterk geloof in vooruitgang en optimisme naar de toekomst toe, immers ook een grote nostalgie voor een pre-industrieel verleden.⁴¹ Om Tervuren te verbinden met het Jubelpark werd de indrukwekkende Tervurenlaan getrokken en werd er op vijf maanden een tram aangelegd.⁴² Tijdens de wereldtentoonstellingen was de Tervurenlaan langs beide zijden versierd met afgietsels van beelden en op feeëriek wijze verlicht, wat nogmaals illustreert dat Leopold II zich

³⁹ Ibid. p. 141-142

⁴⁰ Ibid. p.143-144

⁴¹ Ibid. p.128. Daarvan getuige ook het grote succes van het middeleeuws dorp dat werd opgebouwd in Antwerpen tijdens de wereldtentoonstellingen van 1894.

⁴² Ibid. p.146-147

niet liet afschrikken door een prijskaartje bij de ontwikkeling van dit project.⁴³ De Koloniale Afdeling van de Wereldtentoonstelling moest en zou indruk maken.

De tentoonstellingen in de verschillende zalen en tijdelijke tentoonstellingsruimten die werden opgetrokken doorheen het koninklijke domein in Tervuren, werden in vier thema's opgedeeld: natuurwetenschappen, kunst en etnografie, politieke en morele evolutie en economie. Daarnaast werd er opnieuw een negerdorp opgericht in de meer beboste delen van het park. Een opvallende leidraad doorheen deze thema's is de tegenstelling die gemaakt werd tussen de "barbarij" en de "beschaving" en het verband dat gelegd werd tussen deze fenomenen en vooruitgang. Zo werden er in de erezaal van het paleis vier paar borduurwerken aan de wanden gehangen die "het barbarendom" plaatste tegenover "de beschaving", "de slavernij" tegenover "de vrijheid", "het fetisjisme" tegenover de "het Christendom" en "de polygamie" tegenover "de familie".⁴⁴ Nergens werd dit onderscheid echter zo hard onderstreept als in de enscenering van het negerdorp. Hier werden enkele stammen vertoond, waaronder de Bangala en Mayombe, in hun "natuurlijke habitat", waar ze het dagelijkse leven in Congo uitbeeldden of stammenoorlogen naspeelden. Deze "stam"-negerdorpen werden dan in contrast gesteld met een "beschaafd" negerdorp, waar het werk van de missionarissen stond te pronken.⁴⁵ Zo werd op een handige manier aangetoond welk goed humanitair werk er in de kolonies werd geleverd. De strijd tegen slavernij werd vertoond met behulp van veroverde Arabische vlaggen.⁴⁶

De wereldtentoonstellingen in Antwerpen en Brussel waren geen grote uitzondering in de manier waarop de voorstelling van andere culturen werd aangepakt. Sinds 1851, toen de allereerste wereldtentoonstelling plaatsvond in Londen, was het de gewoonte om Westerse vooruitgang in de verf te zetten. Industrie, handel, wetenschap, ... maar ook architectuur, kunst en cultuur werden op een tijdlijn geplaatst, waarbij de wereldtentoonstelling steeds het hoogtepunt aanduidde.⁴⁷ Tony Bennett, die extensief sociologisch en historisch onderzoek leverde naar de sociale

⁴³ Maurits Wynants, *Van Hertogen En Kongolezen: Tervuren En de Koloniale Tentoonstelling 1897* (Wetteren: N.V. Erasmus, 1997), p.71-74.

⁴⁴ Couttenier, *Congo Tentoongesteld*. p.148

⁴⁵ Ibid. p.154-156.

⁴⁶ Ibid. p.152

⁴⁷ Raymond Corbey, "Ethnographic Showcases, 1870-1930," *Cultural Anthropology* 8, no. 3 (1993): p.339.

betekenis van verschillende tentoonstellingsvormen vanaf de 19^e eeuw tot vandaag, verbindt dit fenomeen met diepgaandere sociale processen. Als “evolutionaire accumulatoren” dienden instituties zoals musea en werelddtentoonstellingen de spanning tussen modern en archaïsch op te wekken, zodat de temporele gelaagdheid van een samenleving niet alleen benadrukt werd, maar ook een voorwaarts momentum kreeg.⁴⁸ Dit vooruitgangsgeloof was een belangrijke factor van de werelddtentoonstellingen om verschillende redenen.

Ten eerste lag er aan de basis van het concept van werelddtentoonstellingen een uitgesproken nationalisme en een sterke internationale concurrentie; een ‘vreedzame kamp der volkeren’.⁴⁹ Internationale concurrentie als motivatie voor de werelddtentoonstellingen kon en kan zeer makkelijk worden vastgesteld in de architectuur die steeds moest bewijzen hoe ver gevorderd en zelfs futuristisch een samenleving was. Hiervoor kan het Atomium in Brussel symbool staan. Het kolossale ijzeratoom, dat opgericht werd voor de werelddtentoonstellingen van 1958 was naast een symbool voor de wetenschap ook een architecturale stunt. Het koloniënpaleis in Tervuren was eveneens spierballengerol. Er werden enkele Art Nouveau architecten⁵⁰ verantwoordelijk gesteld voor de inrichting van het paleis, waarvoor Leopold II tropisch hout liet overkomen en het gratis ter beschikking stelde. Deze architecturale stijl raakte bij het publiek bekend als de ‘*style Congo*’ en maakte een grote indruk.⁵¹ Het koloniënpaleis had echter een zekere ambiguïteit ten opzichte van de moderniteit. De binneninrichting mocht dan wel geïnspireerd zijn door -en gecreëerd in samenwerking met avant-garde kunstenaars, de façade was in een neoklassieke stijl ontworpen. Macht en progressiviteit ontmoetten elkaar in deze bouwstijl.⁵²

De werelddtentoonstellingen waren dus een grote reclamestunt voor de eigen natie. Deze reclame voor de natie had niet enkel buitenlandse pers en bezoekers als doelpubliek, maar beoogde ook de Belgen zelf. De

⁴⁸ Tony Bennett, *Pasts Beyond Memory: evolution, museums, colonialism* (London: Routledge, 2004), *Pasts Beyond Memory*. p.5

⁴⁹ Mandy Nauwelaerts e.a., red., *De Panoramische Droom: Antwerpen en de werelddtentoonstellingen 1885-1894-1930* (Antwerpen: Antwerpen Bouwcentrum, 1993). Raymond Corbey, “Etnographic Showcases, 1870-1930,” *Cultural Anthropology* 8, no. 3 (1993): p.339

⁵⁰ O.a. Victor Horta, Paul Hankar, George Hobé, Henri Van de Velde, Gustave Serrurier-Bovy.

⁵¹ Couttenier, *Congo Tontoongesteld: Een Geschiedenis van de Belgische Antropologie En Het Museum van Tervuren (1882-1925)*, p.146.

⁵² Lies Busselen, *Congolezen in En Met Het KMMMA: Een Contrapuntische Interpretatie van Een Contactzone* (Leuven, 2012), p.61.

Belgische natie is vanouds eentje met een bemoeilijkte identiteit. In 1885, 1894 en 1897 was ze nog steeds een jonge natie, die ondanks haar kleine postuur en interne verdeling een internationale speler van formaat was. In Antwerpen werd in 1894 een nationalistisch diorama ingericht dat de geschiedenis van het onafhankelijke België vanaf de opvoering van de *Stomme van Portici* tot aan de invoering van het algemeen meervoudig stemrecht voor mannen in 1893 weergaf.⁵³ Dit nationalisme probeerde men regelmatig op wetenschappelijke basis te rechtvaardigen. Doorheen de tweede helft van de 19^e eeuw ondernamen enkele antropologen, bijvoorbeeld, pogingen om de Belgen via biometrische onderzoeken op te delen in types. Er was geen Belgisch ras, maar wel een Waals en een Vlaams. Het Waalse type stamde af van de Kelten en de Vlaming stamde af van Germaanse voorouders.⁵⁴ Op de wereldtentoonstellingen werd de aandacht van dit onderscheid afgeleid naar een onderscheid met de koloniale ‘andere’. Via de analyse van huidskleur, omvang van schedel en neus, de vorm van de tanden, ... werd een rassenclassificatie ontwikkeld die het blanke ras (in veel gevallen voornamelijk de blanke man) aan de top van het evolutieproces zette.⁵⁵ Matthew G. Stanard werkt dit unificerende proces van de kolonie voor België verder uit in zijn werk “*Selling the Congo*”. Hij gaat zelfs zo ver om te stellen dat dit een doelbewuste politiek was van de eerst koloniale aspiraties van Leopold I en daarna de uitgekomen koloniale wens van Leopold II.⁵⁶

Ten tweede was het onderwijzen van de Europese toeschouwer in de leer van het vooruitgangsgeloof van absoluut belang voor de legitimatie van het imperialisme. Tony Bennett stelt in zijn werk “*The Exhibitionary Complex*”, dat het museum en de wereldtentoonstellingen van essentieel belang waren in de ontwikkeling van het moderne burgerschap. Door de burger in de geprivilegieerde positie van toeschouwer te plaatsen, door hem te laten zien wat het niet zomaar te zien kon krijgen, stelde het de burger in staat zich te onderscheiden van andere bevolkingsgroepen. Op deze manier achtte hij zichzelf aan de kant van de macht, niet de onderdaan ervan. Dit leidde tot een internering van de maatschappelijke

⁵³ Mandy Nauwelaerts et al., eds., *De Panoramische Droom: Antwerpen En de Wereldtentoonstellingen 1885-1894-1930* (Antwerpen: Antwerpen Bouwcentrum, 1993), p.101-105.

⁵⁴ Couttenier, *Congo Tentoongesteld: Een Geschiedenis van de Belgische Antropologie En Het Museum van Tervuren (1882-1925)*, p.41-46.

⁵⁵ Ibid., p.53-57, Bennett, *Pasts Beyond Memory: evolution, museums, colonialism*.

⁵⁶ Matthew Stanard, *Selling the Congo: A History of European pro-Empire Propaganda and the making of Belgian Imperialism* (University of Nebraska Press, 2012).

waarden die werden gepropageerd en die uitgesproken bourgeois en kapitalistisch waren. Zo werd een proces van zelfregulatie en sociale discipline onderhouden (op dit fenomeen wordt er in deel twee van dit hoofdstuk dieper ingegaan).⁵⁷ Marx en Engels verwezen naar de wereldtentoonstellingen als de plek waar de Europese Bourgeoisie zichzelf proficiat wenste met hun status in de evolutie van intellect, technologie, kunst, Op het toneel dat de geschiedenis van de mensheid was, verfde de blanke, rationele, beschaafde burger zichzelf af als de kampioen; de moderne Prometheus. Op deze manier figureerden de “primitieve” lichamen en objecten die werden tentoongesteld in de koloniale exhibities als categorieën van de representatie van het Westerse Zelf. Culturen die werden tentoongesteld in de menselijke Zoo, werden zo figuren in het verhaal van de ontwikkeling van de beschaving, waar de blanke, Westerse civilisatie het telos van was.⁵⁸

Om even samen te vatten: de koloniale afdelingen van de wereldtentoonstellingen werden in 1894 en 1897 gekenmerkt door een uitgesproken propagandistische aard. Allereerst economische propaganda: in 1894 moest Leopold II ondernemers overtuigen zich in Congo te vestigen en bewijzen dat de Belgische investeringen zouden beginnen renderen. Ten tweede was het nationalistische propaganda: Deze propaganda sprak in elke editie van de wereldtentoonstellingen de identiteit van de toeschouwers aan op twee niveaus. Enerzijds sprak het de nationale identiteit van de Belgen aan, die hoewel toen al gefractioneerd, geplaatst werd in een verhaal van internationale concurrentie en suprematie. Anderzijds werd er een verhaal verteld over de evolutie van de mens, van barbaarendom tot beschaving. De blanke burger creëerde zo een beeld van het Zelf als top van dit proces. Deze propaganda werd onderbouwd door gebruik te maken van het Verlichtingsdenken en het Vooruitgangsgeloof. Via (pseudo-)wetenschappelijke technieken werd er immers grond gegeven aan het geloof in nationalisme en raciaal onderscheid. Alles bij elkaar zorgden de koloniale tentoonstellingen voor een legitimatie van het imperialisme in het hart en de geest van het grote publiek.

In 1898 werd besloten, volgend op de ruim 1,2 miljoen bezoekers die de koloniale afdeling van de wereldtentoonstelling in 1897 kwamen bezichtigen, om een permanent museum op te richten: het Congo

⁵⁷ Tony Bennett, “The Exhibitionary Complex”, *new formations* 4 (1988): 73–102.

⁵⁸ Corbey, “Ethnographic Showcases”, p.340-341

Museum. Door de snelle aangroei van de collecties van zowel culturele objecten als dierlijke specimen, bleek het *Petit Trianon* in Tervuren echter al snel te klein. Leopold II vatte om deze reden het plan op om een nieuw Afrikaans museum op te richten, naast een wereldschool, een Congrescentrum en een Chinees en Japans Paviljoen.⁵⁹ Opnieuw liet Leopold II zich inspireren door Parijs voor het architecturale ontwerp voor het nieuwe museumgebouw; de architect van het *Petit Palais* zoals het te zien was op de werlde tentoonstellingen in Parijs, Charles Girault, werd gevraagd voor de vormgeving.⁶⁰ Het gebouw, zoals men het nu te zien krijgt, heeft een 125 meter lange voorgevel en bevat een koepel van 30 meter hoog.⁶¹ De werken aan het nieuwe museumgebouw werden in 1906 aangevat, waarvan de vorst de uitwerking niet meer te zien kreeg. Leopold II stierf immers in 1909, na de kolonie onder internationale druk te hebben afgestaan aan de Belgische staat in 1908. Het huidige museumgebouw werd op 30 april 1910 door Albert I ingehuldigd.⁶² In datzelfde jaar figureerde het nieuw geopende Congo Museum opnieuw in een werlde tentoonstelling. Maurits Wynants stelt dat deze editie minder in het collectieve geheugen van de Belgen gegrift staat dan de editie uit 1897. Hij verklaart dit door te stellen dat er minder opvallende kenmerken achterblijven in het landschap van de werlde tentoonstellingen uit 1910.⁶³ Er lijkt echter meer aan de hand. Hoewel er opnieuw een uitgebreide koloniale afdeling werd ingericht, ditmaal in een groter en volledig nieuw museumgebouw, was er minder interesse voor. Er werden geen Congolezen naar België gehaald, men verwachtte immers een cynische reactie van bezoekers, zowel internationaal als Belgisch.⁶⁴ Martin Ewans beweert in zijn –zelf eerder cynische– artikel “*Belgium and the Colonial Experience*”, dat 1910 een eerste geval was van een Belgische koloniale vergeetwens. De kolonie kreeg immers al sinds het begin van de twintigste eeuw sterke kritiek uit de Angelsaksische landen, beginnende bij ED Morel

⁵⁹ Van den Audenaerde, *Africa Museum Tervuren 1898-1998*; Wynants, *Van Hertogen En Kongolezen: Tervuren En de Koloniale Tentoonstelling 1897*, p.156-161.

⁶⁰ Wynants, *Van Hertogen En Kongolezen: Tervuren En de Koloniale Tentoonstelling 1897*, p. 157.

⁶¹ Couttenier, *Congo Tentoongesteld: Een Geschiedenis van de Belgische Antropologie En Het Museum van Tervuren (1882-1925)*, p.235.

⁶² Van den Audenaerde, *Africa Museum Tervuren 1898-1998*.

⁶³ Wynants, *Van Hertogen En Kongolezen: Tervuren En de Koloniale Tentoonstelling 1897*, p.162-165.

⁶⁴ De officiële reden luidde: “Het klimaat van het land past niet bij de zwarten. Het is geweten dat verschillende onder hen tijdens werlde tentoonstelling van 1897 in Tervuren zijn gestorven. In naam van de menselijkheid is het dan ook onmogelijk om op deze weg verder te gaan.” Couttenier, *Congo Tentoongesteld: Een Geschiedenis van de Belgische Antropologie En Het Museum van Tervuren (1882-1925)*, p.237.

en Roger Casement, die snel weerslag vond in onder andere de Verenigde Staten. Na Leopold's eigen, dwangmatige, onderzoek naar wanpraktijken in de kolonie, die uiterst negatieve resultaten gaf, veranderde de Belgische trots even in Belgische schaamte.⁶⁵

Het museum van Belgisch Congo, zoals het opende in 1910 werd alsnog gekenmerkt door haar propagandistische aard, (pseudo-)wetenschappelijke overtuigingen en uitgesproken nationalistische en racistische inslagen. Het parcours dat het publiek aflegde was zeer gelijkaardig aan dat van 1897. Nog steeds ging de meeste ruimte en aandacht naar het economische aspect van de intussen Belgische kolonie, waarvan het grootste deel nog eens ging over de rijkdommen die uit Congo werden geïmporteerd. Er werd eveneens weer veel aandacht geschonken aan het humanitaire werk van Belgische missionarissen, militaire, administratoren en industriëlen in Afrika.⁶⁶ Natuurlijke wetenschappen en etnografie kregen ook opnieuw een plek, net zoals prehistorie en antropologie. De prehistorie werd geïnterpreteerd volgens een opvatting van Afrika die men vandaag de "archaïsche illusie" noemt. Xavier Stainier, een wetenschapper verbonden aan het Congo Museum, vergeleek in zijn werk "*L'âge de la pierre au Congo*" uit 1899 voorwerpen uit Congo met vondsten uit het neolithicum in België.⁶⁷ De inhoud van het museum en het wetenschappelijke onderzoek dat werd geleverd in het Congo Museum, stonden in deze periode volledig onder het ministerie der Koloniën, wat wetenschappers en museologen aanzienlijk beperkten in hun vrijheid. De energie van het museum moest immers nog steeds gaan naar koloniale propaganda.⁶⁸

De verdere geschiedenis van de opstelling van het museum kenmerkt zich door een uitgesproken inhoudelijke stagnatie. De propagandistische aard bleef sterk aanwezig en zelfs na 1960 bleef de kijk op Afrika en de moraal van het museum uiterst kolonialistisch. Noemenswaardige veranderingen aan de opstelling van het museum dateren uit 1946, 1958 en 1970. In 1946 slaagde het museum er, onder de directeur Marcel Luwel, in om zich onafhankelijker te maken van het ministerie van koloniën. De inhoudelijke opstelling van de onderdelen gewijd aan geschiedenis werden vanaf dit

⁶⁵ Ewans, "Belgium and the Colonial Experience"., p.170-171

⁶⁶ Anne-Marie Bouttiaux, "Des Mises En Scène de Curiosités Aux Chefs-D'oeuvre Mis En Scène: Le Musée Royal de l'Afrique À Tervuren: Un Siècle de Collections," *Cahiers d'Études Africaines* 39, no. 155/156 (1999), p.599-602.

⁶⁷ Couttenier, *Congo Tontoongesteld: Een Geschiedenis van de Belgische Antropologie En Het Museum van Tervuren (1882-1925)*, p.172-173.

⁶⁸ Bouttiaux, "Des mises en scène de curiosités".p.602

moment uitgesproken wetenschappelijker. Voordien brachten vooral kolonisten en militairen hun familie en vrienden naar het museum om hun de “souvenirs” te laten zien van hun periode in Congo.⁶⁹ In 1958 vond er opnieuw een werelddtentoonstelling plaats, waar de nationalistische en racistische mentaliteit nog steeds (!) uiterst zichtbaar was onder de vorm van een negerdorp en een pro-koloniale, propagandistische tentoonstelling in Tervuren.⁷⁰ De laatste werkelijke herstructurering van de opstelling dateert uit 1970.⁷¹

De vraag wat deze inhoudelijke onveranderlijkheid na 1960 veroorzaakte is terecht. In de eerste plaats kan men zich afvragen in welke mate en tot wanneer de wens van Leopold II, om een instelling te creëren voor de koloniale educatie van de Belgen, een rol speelt en speelde in het denkwerk van het museum en de wetenschappelijke instelling dat het KMMA is. De blijvende propagandistische aard werd al aangetoond, maar daarnaast bleef het instituut gekenmerkt door een diepgaand positivisme. De museologische weergave van objecten werd immers steeds voorgesteld als ongebonden en objectief, alsof het kolonialisme een natuurlijk gebeuren was. Wanneer twee waarheden niet bestaan en de opstelling correct is, is er geen nood aan verandering.⁷²

Deze verklaring volstaat uiteraard niet. Dat waarheidsclaims ondanks een klimaat van toenemende kritiek niet worden herzien of amper worden bijgestuurd, is bewijs van een diepgaander probleem dan slechts wetenschappelijke kortzichtigheid. Robert Aldrich, een Australische geschiedkundige, schrijver en professor Europese en koloniale geschiedenis, onderscheidt verschillende stadia in het bestaan van Westerse koloniale musea. In een eerste stadium deden de koloniale musea dienst als een instrument voor propaganda. In een tweede stadium, typisch net voor en na het einde van het imperialisme van een natie, diende het om de koloniale geschiedenis te verzachten of te doen vergeten. In een derde stadium ziet men volgens Aldrich, dat museologen, historici en politici de musea een nieuwe wending probeerden te geven en het nieuw leven willen inblazen op een politiek progressieve basis, of om de

⁶⁹ Philippe Marechal, “De Afdeling Geschiedenis van de Belgische Aanwezigheid Overzee,” in *Africa Museum Tervuren 1898-1998*, ed. Dirk Thys Van den Audenaerde (Tervuren: KMMA, 1998), p.242

⁷⁰ Busselen, *Congolezen in en met het KMMA*. p. 63-69

⁷¹ Roger, “D’une mémoire coloniale à une mémoire du coloniale”. Ik laat hier de kleine aanpassing uit 2006 even buiten beschouwing, omdat deze later nog uitgebreider aan bod komt.

⁷² Ibid., p.4

musea simpelweg te sluiten.⁷³ Liep het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika dan een klassiek traject af?

Tot op zekere hoogte legde het museum wel degelijk een eerder klassiek traject af. Het geringere succes van de koloniale afdeling van de wereldtentoonstelling van 1910 werd eerder al aangehaald. Een verklaring voor dit fenomeen was de slechte pers die verscheen over Leopold II en het beleid in Congo. Martin Ewans beschreef dit als een eerste casus van een Belgische amnesie; een vergeetwens om al te grote schade aan het nationale zelfbeeld te voorkomen. In 1960 ziet men hetzelfde fenomeen opnieuw. Op 30 juni 1960 hield koning Boudewijn een protocollaire toespraak, ook Joseph Kasavubu, toekomstig president van het onafhankelijke Congo, stond op het programma als spreker. Patrice Lumumba ergerde zich echter mateloos aan de paternalistische speech die Boudewijn afstak en de onderdanige houding van Kasavubu. Onaangekondigd hield hij zelf ook een toespraak, tegen de protocollen in. Waar Boudewijn sprak over al de fantastische verwezenlijkingen van de Belgen in Congo, sprak Lumumba daarentegen over de strijd van Congolezen tegen onderdrukking en verontmenselijking. De ambiguïteit van de kolonie werd nooit eerder zo op de spits gedreven.⁷⁴ Voor een land dat gewend was om bijna uitsluitend positieve aspecten te horen over het koloniale gebeuren, was deze shock te groot. Op bijna Freudiaanse wijze leken de Belgen de wens te koesteren om het trauma van de aanloop naar de onafhankelijkheid en de plotse hevige kritieken en schandalen die ermee aan het licht kwamen, te vergeten.⁷⁵ Dit verklaart de desinteresse in de Belgische koloniale geschiedenis en mogelijk ook de afwezigheid van enige motivatie en subsidiëring voor een grondige renovatie van het Congo museum met herziening van de geschiedenis als doel.⁷⁶

Opnieuw volstaat deze uitleg maar gedeeltelijk. In 1970 onderging het museum immers nog een inhoudelijke herziening. Daarnaast kende het doorheen de tijd nog steeds aanzienlijk succes bij het grote publiek. We kunnen dus niet spreken van een vergeetwens, maar mogelijk wel van een selectief geheugen. De permanente tentoonstelling liet immers talrijke minder glorieuze aspecten uit het verhaal weg.⁷⁷ Dit selectieve geheugen wordt aangeduid met een term die wordt ontleend uit de sociologie:

⁷³ Aldrich, "Colonial museums in a post-Colonial Europe".

⁷⁴ Vanhee en Castryck, "Belgische historiografie en verbeelding over het koloniale verleden".

⁷⁵ Roger, "D'une mémoire coloniale à une mémoire du coloniale", p.4.

⁷⁶ Wintle, "Decolonising the Museum".

⁷⁷ Roger, "D'une mémoire coloniale à une mémoire du coloniale", p.5

koloniale afasie. Hoewel afasie een medische term is die een spraakgebrek aanduidt vanwege schade aan delen van de hersenen, wordt het in deze context gebruikt als een onvermogen om het koloniale verleden te adresseren. Via reframing (zoals bijvoorbeeld de focus in 1967 te verleggen van Belgische aanwezigheid in Midden-Afrika naar de bredere Belgische aanwezigheid in het Buitenland) of selectieve herinnering probeert men te voorkomen dat een moeilijke geschiedenis veel schade berokkent aan de nationale identiteit.⁷⁸

Over heel Europa blijkt het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika toch een trage leerling. Zoals Aldrich stelt: “*With empire gone ... only the Belgians soldiered on, though leaving aside some of the most ardently colonialist displays and rhetoric*”⁷⁹ Het klassieke traject (propaganda, vergeetwens, nieuwe wending) blijkt dus toch niet volledig van toepassing op de Belgische situatie. Opnieuw lijkt er meer aan de hand. De halsstarrigheid waarmee de permanente tentoonstelling van het KMMA het verleden niet wenste in de ogen te kijken is opvallend. In dit hoofdstuk werd al aangehaald hoe Leopold II een belangrijke rol speelde in zowel de geschiedenis van het kolonialisme, als de geschiedenis van het museum. Er werd eveneens verteld hoe het museum verstrengeld is geraakt in een verhaal van nationalisme en Westerse identiteit. Dit verklaarde de moeilijkheid om niet-glorieuze en zelfs beschamende aspecten van een nationaal verleden te erkennen. Véronique Bragard en Stéphanie Planche plaatsen dit fenomeen in wat zij “*Memory Wars*” noemen. Een eerste “*memory war*” speelt zich af op internationaal en nationaal niveau en uit zich in een publieke druk die wordt gezet vanuit verschillende hoeken op Belgische instellingen zoals het KMMA en Belgische politici. De eis werd gesteld om eindelijk eerlijk te worden en, ondanks de risico’s of pijn voor nationale en burgerlijke identiteit, te durven spreken over de donkere kanten van het Belgische verleden. Bragard en Planche plaatsen dit niveau van “*Memory Wars*” in een tweede regionalistische herinneringsconflict: het is niet enkel een Belgo-Congolees probleem, het is een Belgo-Belgisch probleem. Welke gevolgen heeft een bemoeilijkte nationale geschiedenis immers voor een land dat reeds een bemoeilijkte nationale identiteit heeft?⁸⁰

⁷⁸ Jenny Folsom, “Cheating History: Blocking a Difficult Past at the Royal Museum for Central Africa,” *Cultural Heritage in European Societies and Spaces*, 2015, p.1-2.

⁷⁹ Robert Aldrich, “Colonial museums in a postcolonial Europe”, in: *African and black diaspora: An international Journal*, vol. 2, 2009, p.152

⁸⁰ Bragard en Planche, “Museum practices and the Belgian colonial past: questioning the memories of an ambivalent metropole”.

De communautaire problematiek in België vindt ook in de herdenking van de koloniale geschiedenis haar weerslag. Langs beide zijden van de taalgrens lijkt het koloniale verleden anders herdacht te worden en een ander nut te dienen voor de lokale identiteit. Het laatste decennium wint het koloniale verleden sterk aan aandacht van een steeds breder publiek. Het succes van Hochschild's journalistieke werk, dat (vooral in het buitenland) een bestseller werd en het werk van Ludo de Witte over de moord op Lumumba dat werd opgevolgd door een onderzoekscommissie die het Belgische nieuws meermaals haalde, zijn hier mede verantwoordelijk voor. David Van Reybrouck's "Congo" werd eveneens een bestseller en kon in Vlaanderen rekenen op verschillende literaire prijzen. Enkele belangrijke vieringen en herdenkingen droegen ook sterk bij tot de groeiende interesse in Belgo-Congolese relaties. Zo werd er in 2005 de 175^e verjaardag van de Belgische onafhankelijkheid gevierd, werd er in 2008 het de honderdste verjaardag sinds de overdracht van Congo aan België herdacht, herdacht men in 2009 de sterfdag van Leopold II en in 2010 de vijftigste verjaardag van de Congolese onafhankelijkheid.

Wallonië lijkt over het algemeen meer te blijven vasthouden aan een nationalistische kijk op het koloniale verleden, met Leopold II als weldoener en ondernemend genie. Zeker vanuit Royalistisch kant lijkt dit belangrijk. De bekritisering van het Belgische verleden en het feit dat in internetdiscussies en in het werk Hochschild Leopold vernoemd wordt in een lijstje waar Stalin en Hitler ook in vernoemd worden, komt over als een aanval op zowel het koningshuis als op de reeds wankelende Vlaams-Waalse samenhang. Het Belgische koloniale verleden wordt immers aanzien als een voornamelijk Waalse onderneming. Wat zichtbaar wordt is een strijd tussen mythes die het heden en het verleden samenhouden vanuit separatistische en unitaire perspectieven verteld. Op deze manier krijgt de herinnering aan de Belgische geschiedenis een tweede politiek onderstroom die nieuwe aanleiding geeft tot het aannemen, verdraaien en verduisteren van bepaalde aspecten van dit verleden.⁸¹

De reactie op de uitzending van een Britse documentaire over Leopold II "*White King, Red Rubber, Black Death*" op Canvas en op de RTBF kan dit illustreren. Op dertig maart schrijft Marc Reynebeau een eerder bevlogen artikel in de standaard over de reactie van de toenmalige Vice-premier Louis Michel op de creatie en uitzending van deze documentaire, die werd

⁸¹ Ibid.

samengesteld door de BBC in samenwerking met de RTBF en Canvas.⁸² Michel stuurde een week voor de uitzending op 4 april een persbericht de wereld in dat hij het niet eens was met de uitzending van deze film, gezien het van slechte historische accuraatheid en een volledig eenzijdig werk van partisanen zou zijn. De film was in zijn ogen een schimprede.⁸³ De kranten *Le Soir* en *La Nouvelle Gazette* echoden deze mening en toonden zich verontwaardigd.⁸⁴ Wat hun wantrouwen opwekte, was het feit dat bij het draaien van de film, er vooral Vlaamse historici aan het woord gelaten werden. Hierin zagen zij een Vlaams opzet om Leopold II en het koningshuis te “schandaliseren”.⁸⁵ Waar de twee aangehaalde Franstalige kranten het duidelijk moeilijk hadden met de vergelijking van Leopold’s onderneming met de Holocaust, namen zowel *De Standaard*, *De Morgen* en *De Tijd* de nummers van Hochschild (tien miljoen doden in de Leopoldiaanse periode) nogal klakkeloos over.⁸⁶ Om de vergelijking met de holocaust door te trekken: Michel sprak over de documentaire als “negationistisch”; het negeerde bewust de verwezelijkingen van de Belgen in Congo.⁸⁷

Op welke manier speelt het Koninklijke Museum voor Midden-Afrika een rol in de herinnering aan en de beeldvorming van het koloniale verleden van groepen met uiteenlopende historische, raciale en sociale identiteiten? Op deze vraag werd een antwoord geformuleerd op diachrone wijze. De rol die het museum speelt in deze identiteiten is immers historisch gegroeid, maar deze historische identiteiten speelden op hun beurt ook een rol in de profilering van het museum. Op één aspect van deze vraag is er zeer onvolledig geantwoord: de wisselwerking tussen de opstelling van het museum en raciale identiteiten. Deze vraag is uiterst belangrijk door de veranderende rol van de Afrikaanse diaspora en Congoese historische

⁸² Marc Reynebeau, “Congo’s Donkere Hart: Louis Michel protesteert tegen Britse documentaire over Leopold II”, *De Standaard*, 30.03.2004.

⁸³ Paul Belien, “King Leopold’s Shadow”, *The Wall Street Journal Europe*, 8 april 2004; “Réaction au film White King, Red Rubber, Black Death”, *Service de Presse Affaires étrangères*, 30.03.2004.

⁸⁴ Reynebeau, “Congo’s Donkere Hart: Louis Michel protesteert tegen Britse documentaire over Leopold II”.

⁸⁵ Colette Braeckman en Christian Laporte, “Télévision - Un documentaire franco-britannico-belge accuse le souverain de génocide, la RTBf recadre le débat. Le procès de Leopold II, roi du Congo . Un film qui évacue tout débat et une réalité davantage grise? Un vaste chantier historique à développer.”, *Le Soir*, 4 augustus 2004. “Un film sur Léopold II scandalise le Palais”, *Le Soir*, 4.03.2004

⁸⁶ Reynebeau, “Congo’s Donkere Hart: Louis Michel protesteert tegen Britse documentaire over Leopold II”.

⁸⁷ Service de Presse Affaires étrangères, “Réaction au film White King, Red Rubber, Black Death”. 30.03.2004

experten in de renovatie van het museum en voor de tijdelijke tentoonstellingen die sinds 2001 door het museum worden georganiseerd. Aan deze vraag wordt een eigen onderdeel gewijd, dat begint met een uitgebreide kritiek op het eerder aangehaalde werk van Tony Bennett: “*The Exhibitionary Complex*”.

2.2. Geschiedenis van de primitiviteit

Ik wens kortstondig stil te staan bij het werk “Geschiedenis van de Waanzin” van Michel Foucault om terug te grijpen en een kritiek te formuleren op Tony Bennett’s these in “*The Exhibitionary Complex*”. Dit eerder aangehaalde werk richt zich op musea, werelddtentoonstellingen, panorama’s en diorama’s om aan te tonen dat deze instellingen een omgekeerde werking kenden ten opzichte van de instellingen zoals beschreven door Foucault, maar een zelfde effect kenden in de handen van machthebbers. Bennett richt zich in zijn artikel voornamelijk op Foucault’s analyse van de gevangenis.

De gevangenis, het ziekenhuis, de school, de psychiatrie, ... deelden een moeilijk te besturen volk op in groepen en onderwierpen deze groepen aan het hongerige oog van mensen met macht. Men kan bijna geen beter voorbeeld vinden dan het panopticon dat door Foucault werd beschreven. Het panopticon is de ultieme gevangenis, dat via een meetkundige opbouw toelaat om iedereen en alles in het gebouw aanwezig, te zien. Het “Crystal Palace” van de werelddtentoonstelling in 1851 in Londen doet het omgekeerde: het stelde iedereen in het gebouw aanwezig in staat om te zien. Dit delen van de macht, zorgde ervoor dat bezoekers zichzelf zagen als samenzwerend met de macht, niet als de onderdanen ervan.⁸⁸

Zo vervoegen instituties die thuishoren in het “*Exhibitionary Complex*” het lijstje instituties die Foucault beschreef. Niet omdat ze dezelfde werking kennen als “*institutions of confinement*”, maar om dat ze een parallel effect kenden: het vormen van een maatschappelijk discours. Het opdelen van een volk impliceerde immers het vormen van een discours en een legitimatie voor deze opdeling. Waar de gevangenis het discours rond de criminaliteit bepaalde, bepaalde de psychiatrie het discours rond de waanzin (en niet omgekeerd). Het museum, volgens Bennett, bepaalde het discours rond burgerschap.

⁸⁸ Bennett, “*The Exhibitionary Complex*”, p.78 -80

Dit brengt ons terug naar “Geschiedenis van de Waanzin”. Het concept macht stond in het vroege werk van Michel Foucault nog niet zo centraal als in zijn latere werken over onder andere de gevangenis. In “Geschiedenis van de Waanzin”, dat in Frankrijk uitkwam onder de titel “*Folie et déraison. Histoire de la folie à l’âge Classique*”, komt het concept macht echter wel al impliciet naar de voorgrond in de vorm van exclusie. De uitgestotene in kwestie is hier: de gek, de waanzinnige, de maanzieke. Wat definieert de waanzin echter? Waarom raakte de waanzinnige uitgestoten uit de samenleving?

Om hier een antwoord op te formuleren gaat Foucault op zoek naar “het nulpunt van de geschiedenis van de waanzin”⁸⁹, waarop de ervaring van waanzin nog niet gedifferentieerd is van de ervaring van niet-waanzin. Met andere woorden gaat Foucault in “Geschiedenis van de Waanzin” op zoek naar de wijze waarop het discours rond waanzin en rede de twee concepten expliciteerde, van elkaar onderscheidde en ze later op fysieke manier (in psychiatrieën en ziekenhuizen) van elkaar scheidde. Rede is slechts een vorm van waanzin waar conventies rond bestaan.

Wat opvalt in “Geschiedenis van de Waanzin”, is dat er op zoek gegaan wordt naar het nulpunt van het discours van niet enkel de waanzin, maar ook naar de oorsprong van het concept niet-waanzin. Hoewel Bennett op zoek gaat naar het effect van musea en wereldtentoonstellingen op het discours rond burgerschap, laat hij de oorsprong van het discours rond niet-burgerschap in musea en wereldtentoonstellingen links liggen. Ik kan hier niet zeggen dat hij het vergeet, want op een gegeven moment vermeldt hij:

“This power marked out the distinction between the subjects and the objects of power not within the national body but, as organized by the many rhetorics of imperialism, between that body and other, 'non-civilized' peoples upon whose bodies the effects of power were unleashed with as much force and theatricality as had been manifest on the scaffold. This was, in other words, a power which aimed at a rhetorical effect through its representation of otherness rather than at any disciplinary effects.”⁹⁰

⁸⁹ Michel Foucault, *Geschiedenis van de Waanzin* (Amsterdam: Boom, 2013).

⁹⁰ Bennett, “The Exhibitionary Complex”., p.80

Hij gaat eveneens in op de tentoonstelling van de “Hottentot Venus”, en de analogieën die wetenschappers in de 19^e eeuw trokken tussen Afrikanen en apen. Bennett gaat dus wel zeker in op het concept primitiviteit en op het kunstmatige onderscheid dat werd gecreëerd tussen blank/beschaafd en zwart/onbeschaafd, maar doet dit zeer oppervlakkig. Het is daarnaast eigenaardig dat hij in zijn analyse van wat hij dan “*institutions of exhibition*” noemt, de redenering niet omkeert wanneer het aankomt op dit discours.

In dit hoofdstuk grijp ik dus de kans om kortstondig een analyse te maken van hoe het discours rond niet-burgerschap tot ontstaan kwam en zich ontwikkelde. Ik neem hiervoor de verschillende vormen van tentoonstellen van andere culturen in Tervuren als case-study, waar dit niet-burgerschap zich uitte in de vorm van “primitiviteit”, “exotisme”, “onderontwikkeling”, Deze analyse wordt gemaakt aan de hand van het veranderende discours rond het lichaam en gedrag van personen van Afrikaanse afkomst en het veranderende discours rond de status van culturele objecten van Afrikaanse afkomst. Er wordt niet geprobeerd het nulpunt te vinden van het discours rond “primitiviteit”, gezien dit ons te ver zou leiden, maar wordt de analyse van de ontwikkeling ervan gestart bij de negerdorpen op de werelddtentoonstellingen van 1885, 1894, 1897 en 1958.

Bennett maakt in zijn tekst de ironische opmerking dat musea en werelddtentoonstellingen niet kunnen behoren tot de “*institutions of confinement*” gezien het feit dat kunst nooit vrij door de straten van Europa huppelde, of dat natuurlijke specimen steeds opgesloten waren geweest in de *cabinets des curieux* van de aristocratie. Dat de tentoongestelde objecten met andere woorden werden bevrijd en opengesteld naar een breder publiek.⁹¹ De Afrikanen, Inuïts en buikdansers die op de verschillende werelddtentoonstellingen werden voorgesteld, hadden vaak negatieve ervaringen bij het spektakel waarin zij figureerden. Het was niet zelden dat een tentoongesteld individu zich probeerde te verzetten tegen de rol waar hij of zij werd ingeduwd, vaak door letterlijk weg te lopen, om daarna dwangmatig terug voor de ogen van de toeschouwers te worden gebracht.⁹² Voor de niet-toeschouwers en voor de creatie van een discours rond het niet-beschaafde, bleken de werelddtentoonstellingen en de etnografische musea van het “*Exhibitionary*

⁹¹ Ibid., p.73

⁹² Corbey, “Ethnographic Showcases”, p.348

Complex” toch eerder op een “*institution of confinement*” dan op een bevrijding.

Dit kan op verschillende manieren worden aangetoond. In “*Discipline, Toezicht en Straf*” schrijft Michel Foucault dat de dominante wijze van de behandeling van criminelen haar aanzien verkrijgt door de aanwezigheid van talloze specialisten die het direct manipuleren van het lichaam van een crimineel onnodig maken; de beul werd vervangen door bewakers, artsen, geestelijken, psychiaters, psychologen en pedagogen.⁹³ De autoriteit en het vertrouwen in deze technische specialisten wordt gehaald uit de ontwikkeling van een hele reeks wetenschappelijke disciplines, zoals de anatomie, de psychologie, pedagogie, ...⁹⁴ Samen (de specialist en de respectievelijke discipline) vormen ze een legitimering voor het onderscheid tussen recht en crimineel.

In de 18^e en 19^e eeuw ziet men een gelijkaardige wetenschappelijke onderbouwing van het imperialisme ontstaan. Freud’s invloedrijke “*Totem en Taboe*”, dat als ondertitel draagt: “*Resemblances Between the Mental Lives of Savages and Neurotics*”⁹⁵ kan als voorbeeld genoemd worden. Een ander voorbeeld is de 19^e eeuwse criminoloog en arts Cesare Lombroso, die de grondlegger was van de biologische criminologie en die op een fysieke manier beweerde te kunnen aantonen dat criminaliteit haar oorsprong vond in primitiviteit.⁹⁶ Racisme en de betekenis van primitiviteit vond met andere woorden een basis in het groeiende vertrouwen inde wetenschap van de 19^e eeuw. Dit vond ook zijn weerslag in de antropologie. Het eerste antropologische instituut in België dateert van 1882: *de Société d’Anthropologie de Bruxelles* (SAB), dat zich voornamelijk met de fysieke antropologie bezig hield. De fysieke antropologie is een stroming die zich richt op het indelen van mensen in verschillende rassen door middel van fysieke kenmerken. De theoretische modellen die gehanteerd werden voor deze indelingen waren vaak afkomstig van geleerden zoals Freud en Lombroso.⁹⁷ Dit stelde primitiviteit in de lijn met seksuele afwijking, waanzin en criminaliteit.

⁹³ Michel Foucault, *Discipline, Toezicht en Straf: de Geboorte van de Gevangenis* (Groningen: Historische uitgeverij, 2001).

⁹⁴ Ibid., p.190-196

⁹⁵ Sigmund Freud, *Totem and Taboo: Resemblances Between the Mental Lives of Savages and Neurotics* (New York: Moffat, Yard and Company, 1918).

⁹⁶ Patterson Smith, *Criminal Man, According to the Classification of Cesare Lombroso* (Montclair, N.J.: Putnam, z.d.).

⁹⁷ Busselen, *Congolezen in En Met Het KMMA: Een Contrapuntische Interpretatie van Een Contactzone*, p.45.

In de tweede plaats werd deze primitiviteit zichtbaar gemaakt. Het negerdorp was hier het middel bij uitstek voor. Het gedrag van de tentoongestelde personen was gecontroleerd en werd bewust als anders geënceneerd.⁹⁸ De bourgeoisie werd toegelaten een kijkje te nemen in het ‘dagelijkse leven’ van de Afrikaan, maar dit was slechts een nabootsing. Een levende tentoonstelling moest immers het levende bewijs vormen voor de narratief die rond de tentoongestelde objecten werd gecreëerd.⁹⁹ De narratief die rond de tentoongestelde voorwerpen werd gecreëerd, was er eentje van een naïeve, kinderlijke en onbeschaafde wilde. Dit beeld vond men, zoals hoger al bewezen voor het einde van de 19^e eeuw, eveneens tot diep in de 20^e eeuw terug in het museum van Tervuren. Een catalogus van het Koninklijk Museum van Belgisch-Kongo uit 1955 introduceert het museum als volgt:

“Tervuren, gelegen aan de poorten van Brussel, mag bogen op een heerlijk domeingoed, op dicht gebladerte, brede vijvers en Franse Tuinen. De “Gulden Eeuw” krijgt weer leven, de toevallige wandelaar denkt slechts aan speelse festoenen en bevallige gratie. Het kasteel wordt inderdaad bewoond door geesten. Maar deze zijn zwart, primitief en barbaars – maar ook geëvolueerd [verwijzend naar hamietische en Europese invloeden in Afrikaanse kunst, ed.]. Tervuren betekent het Koninklijk Museum van Belgisch-Kongo.”¹⁰⁰

Johannes Fabian verklaarde de impact van het zichtbaar maken van verschillen in culturen met wat hij “visualisme” noemde. Hij verklaart dat het zichtbaar maken van een cultuur of samenleving praktisch gelijk gesteld wordt aan het begrijpen ervan.¹⁰¹

Dit maakte het plaatsen van de primitiviteit buiten het ‘burgerlijke’ zelf mogelijk. Een laatste analogie die ik wens te maken tussen de “*institutions of confinement*” van Foucault en de “*Living exhibit*” op werelttentoonstellingen, is de fysieke scheiding van de ingedeelde groepen mensen. De “primitieve” mens werd immers fysiek gescheiden van de

⁹⁸ Corbey, “Ethnographic Showcases”, p.155

⁹⁹ Couttenier, *Congo Tentoongesteld: Een Geschiedenis van de Belgische Antropologie En Het Museum van Tervuren (1882-1925)*, p.155.

¹⁰⁰ Olbrechts, *Tervuren: Trésors*.

¹⁰¹ Nicholas Mirzoeff, “Photography at the Heart of Darkness: Herbert Lang’s Congo Photographs,” in *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*, ed. Tim Barringer and Tom Flynn (Londen & New York: Routledge, 1998), p.168.

“beschaafde” mens. In een klassieke museumopstelling is de interactie tussen object en publiek steeds beperkt, maar levende tentoonstellingsobjecten gaven steeds bijkomstige moeilijkheden. In 1897, hoewel het de koloniale “andere” en de blanke Europeaan elkaar konden zien, werd rechtstreeks contact vermeden. Het publiek werd op een afstand gehouden door een afspanning. De barrière tussen blank en zwart werd slechts op enkele en zeer gestructureerde momenten doorbroken, bijvoorbeeld bij een circusbezoek van waarop de Congolese figuranten werden getrakteerd tijdens hun verblijf in België.¹⁰² In 1958 was deze scheiding tussen het *village indigène* en het publiek nog even strikt. In ’58 werden er wel zogenaamde *évolués* uitgenodigd. Dit was een unicum, gezien de fysieke scheiding tussen koloniale onderdaan en Belgen zelfs in de wet was opgenomen. Een decreet uit 1910 verbood Congolezen immers om naar België te reizen.¹⁰³ Dat België nooit aanspraak maakte op haar kolonie voor gastarbeiders is voor sommigen eveneens sprekend. Langs de ene kant worden er demografische argumenten aangehaald, namelijk dat Congo reeds een geringe bevolkingsdichtheid had. Andere argumenten luiden echter dat het fenomeen in lijn lag met de “colour bar” (het systeem van segregatie tussen blank en zwart dat werkzaam was in Congo).¹⁰⁴

Zo zijn we aanbeland bij het driedelige proces in het maken van een discours. Allereerst het definiëren van een arbitraire tweedeling, die men legitimeert met behulp van pseudowetenschappelijke bewijsvoering (primitief/beschaafd). De tweede stap is het onderscheid in deze tweedeling inburgeren, ten derde zorgt men voor een fysieke scheiding tussen de type personen die men eerder definieerde.

Dit discours had uiteraard grote gevolgen voor de opstelling van het museum. In het vorige onderdeel van dit hoofdstuk werd er al gezegd dat geschiedenis geen onderdeel uitmaakte van de tentoonstellingen tot 1928 en dat er vanaf dan enkel werd gesproken over de geschiedenis van Belgen overzee. De geschiedenis van de Congolezen begon vanaf het eerste contact met Europeanen en kwam tussen 1910 en 1928 neer op: “Politieke en

¹⁰² Couttenier, *Congo Tontoongesteld: Een Geschiedenis van de Belgische Antropologie En Het Museum van Tervuren (1882-1925)*, p.155 .

¹⁰³ Busselen, *Congolezen in en met het KMMA*; Jean-Luc Vellut, “Matériaux pour une Image du blanc dans la Société Coloniale du Congo Belge”, in *Stéréotypes Nationaux et préjugés Raciaux aux XIXe et XXe siècles*, bewerkt door Jean Pirotte (Leuven: Université de Louvain, 1982). Véronique Bragard, “‘Indépendance!’: The Belgo-Congolese Dispute in the Tervuren Museum,” *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge* 9, no. 4 (2011), p.97-98.

¹⁰⁴ Bragard, “‘Indépendance!’: The Belgo-Congolese Dispute in the Tervuren Museum”., p.96-99

Morele evolutie van Kongo”. Volgens een uiterst didactische en zwart-witte voor-en na formule werd de geschiedenis van de Congolezen opgedeeld volgens de graad van beschaving. De reden hierachter is natuurlijk dat er, ondanks de afwezigheid van een werkelijke geschiedenis, er wel een duidelijke geschiedfilosofie werd gehanteerd. Wat Johannes Fabian “*spatiotemporal distancing*” noemt, is een fenomeen waarbij bepaalde tijdsnelheden -bij gebrek aan een beter woord- worden gebonden aan bepaalde locaties. Met andere woorden lopen bepaalde delen van de wereld voor of achter op andere delen van de wereld. Anne McClintock verwijst naar deze noodzaak om menselijke en natuurlijke tijd in te passen in een globale en geseclariseerde tijd door de koloniale periferieën als de aanwezigheid van het verleden in het heden te benoemen, als panoptische tijd. Dit betekent dat men via visuele hulpmiddelen de hele geschiedenis van de mensheid, diep ingebed in een evolutionair vooruitgangsgeloof, in een oogopslag te zien kon krijgen. Evolutionaire vooruitgang werd een meetbaar en wetenschappelijk spektakel op deze manier. Dit wetenschappelijk spektakel diende aan te tonen dat de bourgeois, blanke beschaving de telos was van het hele proces.¹⁰⁵ De primitieveling bevond zich aan het andere eind van het temporele spectrum, geschiedenisloos en statisch, zonder enige archeologische gelaagdheid of historische betekenis.¹⁰⁶ Een ander voorbeeld hiervan is de eerder vernoemde vergelijking van Stainier in de zaal “prehistorie” tussen Congolese objecten en objecten uit het neolithicum.

Deze kijk op de geschiedenis en de stigmatisering van een hele bevolkingsgroep bleek onhoudbaar. De fictie die het onderscheid tussen blank en zwart bepaalde verdween als sneeuw voor de zon eens de barrière verdween. In 1958 werden er enkele *évolués* in staat gesteld om ons land te bezoeken. Onder de uitgenodigde *évolués* bevonden zich enkele intussen zeer bekende namen zoals Patrice Lumumba, Joseph Kasavubu en Thomas Kanza. De gebreken van de blanke onderdrukker werden snel zichtbaar en de Congolezen verlieten Brussel eerder gedesillusioneerd.¹⁰⁷ De aanwezigheid van Congolezen in België is echter steeds miniem geweest. Toen België nood had aan migrantenarbeiders na Wereld Oorlog II keerde het zich niet naar de eigen kolonie, zoals andere Europese landen wel deden, maar naar Italië, Spanje en Griekenland. Dat er minder dan tien Congolezen een universitaire studie ontvingen in België tegen de

¹⁰⁵ Bennett, *Pasts Beyond Memory*, p.25.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.5

¹⁰⁷ Busselen, *Congolezen in en met het KMMA*.

onafhankelijkheidsverklaring van Congo is indicatief voor de diepgaande raciale scheiding tussen metropool en kolonie. Vanaf 1958 begon de Congolese en Zwart-Afrikaanse aanwezigheid in België ietwat toe te nemen, maar nog steeds uiterst traag. In de jaren '60 werd er beroep gedaan op Marokkanen en Turken voor gastarbeid, een sterke minderheid was Congolees. In de jaren '70 telde ons land slechts 5.244 personen uit Zaïre en dit was toen het leeuwendeel van de sub-Saharische demografie (de groep Rwandezen en Burundezen was dus nog kleiner). Sinds de jaren '80 ziet men echter een sterke stijging in het aantal Congolezen in België, onder andere vanwege de moeilijke situatie in het thuisland (militaire plunderingen in 1991 en 1993, de Ugandese-Rwandese troebelen in Oost-Congo vanaf 1998 en de verdere implosie van de staat). Vandaag is het aantal personen van Congolese afstamming nog steeds klein in verhouding met andere groepen, wel zijn ze de grootste groep uit sub-Saharisch Afrika.¹⁰⁸

Naarmate dat deze kleine groep spraakzamer werd (van alle nationale minderheidsgroepen in België is deze groep het hoogst geschoold¹⁰⁹) stootte de immer propagandistische narratief en ijzige vormelijke en inhoudelijke stagnatie van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika deze groep vaker en vaker tegen de borst. Zo gingen bezoekers tot 2013 binnen via wat men de “rotonde” noemt: een kolossale, dertig meter hoge koepel met aan de wanden vier beelden, gegoten in donker en licht brons. De beelden zijn allegorieën voor (i) België die de beschaving naar Congo brengt, (ii) de slavernij verslaat, (iii) welzijn naar Congo brengt en die (iv) veiligheid verzekert in de kolonie. De mythe van het kolonialisme als een filantropische daad is in deze werken van de artiest Arsène Matton meteen zichtbaar.¹¹⁰ Oorspronkelijk stond er in het centrum van deze koepel ook de ivooren buste van Leopold II van de hand van Vinçotte.¹¹¹ De beschrijving van Jean Muteba Rahier, antropoloog die zich bezighoudt met racisme en de Afrikaanse diaspora, en verbindingen die hij maakt met andere propagandistische instrumenten is hier sprekend voor. Hoewel Rahier niet tot de Congolese diaspora hoort, werd hij door de opstelling van het

¹⁰⁸ Sarah Demart, “Congolese Migration to Belgium and Postcolonial Perspectives”, *African Diaspora*, nr. 6 (2013): 1–20.

¹⁰⁹ Ibid., p.6.

¹¹⁰ Aurélie Roger, “D’une Mémoire Coloniale À Une Mémoire Du Coloniale. La Reconversion Chaotique Du Musée Royal de L’Afrique Centrale, Ancien Musée Du Congo Belge,” *Cadernos de Estudos Africanos* 9, no. 10 (2006): p.2. Van deze vier beelden was er maar eentje afgewerkt door de artiest Arsène Matton, bij de opening in 1910.

¹¹¹ Couttenier, *Congo Tontoongesteld*.

museum zo geschokt dat hij bij een lezing aan de UGent in 2002 de onmiddellijke sluiting van het museum eiste tot er een grondige renovatie was doorgevoerd. Johannes Fabian, die eveneens op deze lezing aanwezig was beaamde dat een sluiting een snelle renovatie in de hand zou werken. Zijn besluit luidt dat het KMMA, in tegenstelling tot andere musea in de geïndustrialiseerde wereld, nog helemaal geen locatie was geworden waar een gezonde dialoog tussen culturen mogelijk was. Het museum kon geen Contact Zone zijn in haar hoedanige rol als propagandistische instelling of als “museum van een museum”.¹¹²

Om dit onderdeel samen te vatten op een eerder bondige wijze, zou ik een kunstmatige opdeling willen maken in de evolutie van de kijk en de samenwerking met de “Andere” in het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika. In een eerste instantie stelde ik vast dat het museum een racistische, pseudowetenschappelijk discours hanteerde en dat haar opstelling deze zelfde ideologie volgde. Naarmate minderheidsgroepen in België spraakzamer werden, bleek de houding van het museum -dat superioriteit toeschreef aan blanken en inferioriteit aan zwarten- niet meer houdbaar. De eigenschappen die het museum projecteerde op wat zij als “anders” onderscheidden, strookten niet met de identiteit van zekere personen die deel uitmaakten van de samenleving die het museum zou moeten dienen; een dissonantie ontstond tussen het KMMA en een deel van de samenleving die een nauwe band had met de voorgestelde objecten en geschiedenis.

We zijn aan een nieuw hoofdstuk aangekomen, bepaalde personen zijn klaar om de bladzijde om te draaien, anderen niet. In dit hoofdstuk werd duidelijk gemaakt dat het Koninklijke Museum voor Midden-Afrika en haar geschiedenis op een innige manier verstrengeld zijn met de identiteit van verschillende groepen. Er werd een overzicht geschetst van het gevolg van propaganda en museologische opstellingen voor de Belgische nationaliteit en voor de constructie van een burgerlijk, Westers zelfbeeld. Er werd een geschiedenis van de onhoudbare creatie van de “Andere” in deze discursieve constructies geschetst. Er werd beschreven hoe het verhaal dat het museum vertelde, vanwege haar onveranderlijkheid, zorgde voor een zeker cognitieve dissonantie bij bepaalde bezoekers. Bambi Ceuppens stelde zichzelf, in een van haar vroegere werken, de bombastische vraag: “Wat als het spiegelbeeld van Narcissus terug kon spreken?”, “Wat als het beeldhouwwerk van Pygmalion een eigen verhaal

¹¹² Muteba Rahier, “The Ghost of Leopold II”.

te vertellen had?”¹¹³. Hiermee wordt geïmpliceerd dat het beeld, dat het Westen creëerde, waaraan het zichzelf spiegelde en waarmee het in een vreemde machtsrelatie zat, vandaag de dag niet stil meer is. In het volgende hoofdstuk zal worden onderzocht hoe het museum omgaat met verscheidene maatschappelijke kritieken en een nieuwe plaats in de samenleving probeert te vinden. Centraal hierin staat de behandeling en de voorstelling van het verleden.

¹¹³Bambi Ceuppens, “Narcissus, Pygmalion and Prometheus: The politics of identity and alteriity”, *Cultural Dynamics* 6, nr. 3 (1993): 300–324.

3. New Museology: Het museum in de 21^e eeuw

3.1. Geschiedenis en concepten

In 1972 werden in Santiago een aantal ronde tafel gesprekken gehouden, georganiseerd door het *International Council of Museums* (ICOM) in nauwe samenwerking met UNESCO. Verschillende professionals uit de museumwereld werden betrokken en bogen zich over de vraag: ““Is het museum, als een educatief instituut dat wetenschappelijke kennis en cultuur verspreidt, in staat om te beantwoorden aan de uitdaging die wordt gesteld door zekere sociale en economische ontwikkelingen in Zuid-Amerika?”¹¹⁴ Een gelijkaardige vergadering of ronde tafel gesprek werd georganiseerd in 1984 in de Canadese stad Quebec. Dit resulteerde in de *Declaration of Quebec: Basic Principles of a New Museology*.¹¹⁵ Waar de vergadering in Santiago vooral een weerslag vond in de Latijnse landen, kreeg de verklaring van Quebec een grotere impact op de Angelsaksische landen en West-Europa.

Desondanks lopen de beide vormen van New Museology, die we hier de Latijnse en de Angelsaksische varianten zullen noemen, sterk parallel aan elkaar. Tussen 1972 en de vroege jaren '90 volgden er talrijke experimenten met de paradigma's zoals besproken in Quebec en Santiago.¹¹⁶ De jaren '90 kenden enkele ontwikkelingen die opnieuw een sterke druk legden op de traditionele werking van musea: een vernieuwde focus op duurzame ontwikkeling, sociaal inclusieve politiek, het versterken van emancipatiebewegingen, het sterk groeiende multiculturalisme in Europese landen, een nog sterker toegenomen democratisering van het onderwijs en het populariseren van nieuwe massamedia (internet). De fundamentele krachten achter de museologische vernieuwingen waren dus een nog sterker toegenomen mobiliteit, immigratie, culturele overlappingsen, supersnelle communicatie, ... Het einde van een aantal narratieven leek dus te worden voltrokken naarmate het millennium haar

¹¹⁴ “Final Report of the Round Table on The Development and the Role of Museums in the Contemporary World”, p.3

¹¹⁵ Declaration of Quebec – Basic Principles of a New Museology.

¹¹⁶ Paula Assunção dos Santos and Judite Primo, eds., *To Understand New Museology in the XXI Century*, Cadernos de Sociomuseologia 37 (Lisbon: Edições Universitárias Lusofonas, 2010); Moira G. Simpson, *Making Representations; Museums in the Post-Colonial Era*, Revised Edition 2001 (New York: Routledge, 1996), p.1-35.

eigen einde naderde: stabiliteit en permanentie, de natiestaat, klassieke geschiedenis, ...¹¹⁷

Dit proces kende een dubbel gevolg: langs de ene kant schoten (-en schieten) de musea als paddenstoelen uit de grond, langs de andere kant werden (-en worden) ze geconfronteerd met nieuwe vragen en uitdagingen. Wat is nu net de maatschappelijke rol van een museum? Voor wie bestaat een museum?¹¹⁸

Musea werden zich daarnaast sterker bewust van het feit dat ze, via de articulatie van spatio-temporele structuren, niet enkel de dragers waren van ideologieën, maar ook de makers ervan. Museale instituties bestaan niet enkel in een zekere culturele context, ze creëren deze culturele context tot op zekere hoogte ook zelf.¹¹⁹ Moira G. Simpson schrijft, dat als gevolg van dit besef, verschillende groepen uit verschillende lagen van de samenleving, meer belang kregen bij het contesteren van de dominante ideologieën in de musea. Kunstinstellingen en cultuurhistorische musea werden in toenemende mate gezien als instituties in dienst van een culturele elite, die hun elitaire waarden propageren. In de jaren '60 uitte dit zich, onder invloed van de Civil Rights movement, in een sterke kritiek op de afwezigheid van zwarte kunst in Amerikaanse musea. Dit was geen geïsoleerd fenomeen; politiek en culturele kritiek kwam in de Westerse wereld meer en meer op het voortoneel, naarmate minderheidsgroepen en sociaal achtergestelde gemeenschappen zich nauwer gingen verenigen voor kansengelijkheid.¹²⁰

Musea stonden vaak centraal in onenigheden over representatie van identiteit. De nadruk op musea als projecties van identiteit en musea als "gecontesteerde grond", leidden ertoe dat het onhoudbaar werd om niet in dialoog te gaan met groepen wiens identiteit wordt besproken.¹²¹ Musea slaagden er immers zeer vaak niet in om het belang van minderheidsgroepen in sociale geschiedenis aan te halen.¹²²

In de jaren '90 ontwikkelen er zich opnieuw nieuwe museologische paradigma. Onder andere de relatie tussen het museum en zogenaamde

¹¹⁷ Sharon Macdonald, "Introduction", in *Theorizing museums*, bewerkt door Gordon Fyfe en Sharon Macdonald (Malden: Blackwell Publishers, 1996), 1–21; Charlie Gere, "Museums, Contact Zones and The Internet", *Archives & Museum Informatics*, 1997, 1–8; Assunção dos Santos en Primo, *To understand New Museology in the XXI Century*; Peers en Brown, "Introduction".

¹¹⁸ Macdonald, "Introduction"., p.1

¹¹⁹ Ibid. p.8

¹²⁰ Moira G. Simpson, *Making Representations.*, p.9-11

¹²¹ Macdonald, "Introduction"., p.9

¹²² Moira G. Simpson, *Making Representations.* P.15

“stakeholders” of “source communities” kreeg een groter belang.¹²³ De term “source communities” duidt de gemeenschappen aan uit wiens cultuur voorwerpen of geschiedenissen worden voorgesteld.¹²⁴ “Stakeholders” duiden de groepen en personen aan die belang hebben bij of verbonden zijn aan voorgestelde voorwerpen en geschiedenissen. In 1992 ontstond de *Declaration of Caracas*, die voorstelde dat musea organen van “sociaal management” moesten worden, als een communicatiemiddel in dienst van gemeenschapswerking.¹²⁵ Deze in Brazilië ontstane verklaring kreeg vooral weerslag in musea in de Latijnse wereld, maar onder invloed van een aantal denkers en conferenties kwam een gelijkaardig idee tot ontstaan in West-Europa en de Angelsaksische wereld.¹²⁶ De gemeenschapsvormende werking van de New Museology, zoals ontstaan aan het begin van de jaren 70’, begon met andere woorden een grotere nadruk te leggen op participatie van de leden van de gemeenschappen waarvoor de museologische tools werden ingezet.

In zijn studie “*Museums as Contact Zones*” gaat James Clifford op zoek naar de implicaties en moeilijkheden die opduiken wanneer een museum beslist om in dialoog te treden met leden uit verschillende socioculturele groepen. Hij leent de term *Contact Zones* van Mary Louise Pratt, dat zij definieert als:

*“The space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality and intractable conflict.”*¹²⁷

Wanneer musea gezien worden als *Contact Zones*, dan wordt hun organisatorische structuur als slechts een verzameling aangepast naar een aangaande historische, politieke en morele relatie die wordt gestuurd door

¹²³ Paula Assunção dos Santos and Judite Primo, eds., *To Understand New Museology in the XXI Century*, *Cadernos de Sociomuseologia* 37 (Lisbon: Edições Universitárias Lusofonas, 2010), p.6.

¹²⁴ Peers en Brown, “Introduction”, p.1.

¹²⁵ Assunção dos Santos en Primo, *To understand New Museology in the XXI Century*, p.6

¹²⁶ Dit gebeurde onder invloed van enkele denkers op het vlak van de museology. Het werk “*Exhibiting cultures*” en “*Museums and Communities*”, beide onder redactie van Ivan Karp, waren twee groundbrekende werken uit de vroege Jaren '90 die een grote impact kenden op het denken over Musea. Daarnaast zijn enkele concepten die werden uitgewerkt door James Clifford van doorslaggevend belang geweest als tools voor museologen. ...

¹²⁷ James Clifford, “*Museums as Contact Zones*”, in *Representing the nation: A reader* (New York: Routledge, 1999), 188–219.

asymmetrische uitwisselingen tussen groepen die ooit geografisch of historisch gesplitst waren. Bij de oprichting van natuurhistorische of cultuurhistorische musea, was er steeds een sterke centrum-periferie relatie aan de gang, waarbij communicatie of reciprociteit tussen het centrum (het museum) en de periferie (culturen of omgevingen van waaruit er werd verzameld) niet gangbaar was. De periferie was slechts een passief subject van imperiale appropriatie.¹²⁸ De opvatting van James Clifford past deze communicatie en reciprociteit in de werking van het niet-traditionele museum in. *Contact Zones* werpen voor musea echter zeer moeilijke vragen op. Gezien er regelmatig een confrontatie van interpretaties van voorwerpen of het verleden optreedt, moet een museum de rol als “objectieve” conservator van voorwerpen, culturen of geschiedenissen opgeven en krijgt de voorstelling onvermijdelijk een politieke geladenheid.¹²⁹

Nauw hiermee verbonden is de noodzaak om het doelpubliek te diversifiëren. Pierre Bourdieu en Alain Darbel voerden een onderzoek uit naar de bezoekers en bezoekerservaringen in kunstmusea. Ze toonden aan dat musea via de definiëring van concepten zoals “smaak” een zelfdefiniërende culturele elite in staat stellen een strenge sociale stratificatie te verwezenlijken. Via een klasse-gericht onderzoek werd duidelijk dat personen van een zekere sociale afkomst, vervreemd raakten van museale opstellingen.¹³⁰ Op deze manier vertoonden musea hun werkelijke werking: ze versterkten voor sommigen het gevoel van verbondenheid en toebehoren en keerden anderen af.¹³¹

Gordon J. Fyfe, een Brits socioloog en museoloog, verbond dit met Norbert Elias’ werk “*The Established and Outsiders*” uit 1965. Hij verklaarde de manier waarop machtige groepen via museologische technieken, fenomenen van inclusie –en exclusie mogelijk maakten. Established-outsider relaties zijn geladen relaties tussen groepen van verschillende sociaal, economisch of politiek aanzien. Fyfe probeert aan te tonen dat de geschiedenis van musea Elias’ theorie onderschrijft. In de eerste plaats argumenteert hij in navolging van Elias dat elementen van de 20^e eeuwse bourgeoisie hun oorsprong vinden aan het hof. Ten tweede stelt hij dat musea dé tools waren om in het Westen een beeld van het “burgerlijke”

¹²⁸ Gere, “Museums, Contact Zones and The Internet” ., p. 4-5

¹²⁹ Clifford, “Museums as Contact Zones”. p.192-193

¹³⁰ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Harvard University Press, 1979); Gordon Fyfe, “Established-Outsider Relations and the Socio-Genesis of the Museum”, *Historical Social Research* 41, nr. 3 (z.d.):., p.57

¹³¹ Fyfe, “Established-Outsider Relations and the Socio-Genesis of the Museum”.p.57

zelf te creëren, als een enkele beschaafde samenleving. Ten derde toont hij aan dat er in de 20^e eeuw een contradictie bestaat tussen de universalistische claim van musea en hun latente mogelijkheid om sommige bezoekers te stigmatiseren als outsiders.¹³² Distinctie en stigma op basis van uiteenlopende interpretaties maakt een gezonde dialoog logischerwijs moeilijk. Plaatsen die deze verschillen onderhouden zijn logischerwijs een slechte plaats voor een contact zone tussen verschillende maatschappelijke groepen. De relatie tussen museum en bezoeker moest dus worden herwerkt. Op de implicaties en werking van de relatie tussen “Established” en “Outsider” wordt er in onderdeel 2.2 zeer uitgebreid ingegaan.

De opkomst van de *New Museology* in de jaren '90 en de verdere ontwikkeling ervan betekende dus dat talrijke musea voor intellectuele uitdagingen werden gesteld. Opgesomd kan men zeggen dat men drie tendensen kan waarnemen die in verschillende vormen en maten worden toegepast op musea die op zoek zijn naar een nieuwe plek in de samenleving. Deze drie, zeer verbonden tendensen zijn samengevat:

- (i) Democratisering van de museologische werking: doelpubliek wordt gediversifieerd en nauwer betrokken
- (ii) Participatie: Niet-professionals, *stakeholders* en *source communities* worden geconsulteerd en betrokken bij de vorming van tentoonstellingen en bij het voeren van museologische debatten
- (iii) Contactzones: musea brengen verschillende groepen met verschillende geografische, culturele, historische en sociale achtergronden met elkaar in contact voor duurzame dialogen

¹³² Ibid.p.56

4. Lieu de Confrontation?: de retoriek en de realiteit van de renovatie

Vooraleer verder te bouwen op de inhoudelijke aspecten en uitdagingen van de renovatie van de permanente tentoonstelling, is het belangrijk enkele praktische factoren die de renovatie en werking van het museum beïnvloeden, te bespreken. De werking, het personeel en de financiering van het KMMA worden aan een doorlichting onderworpen. Het museum is immers geen eiland en heeft dus niet de vrijheid om volledig onafhankelijk te werk te gaan. De subsidiëring en de budgetten, spelen wel degelijk een rol in de werking van het museum en hebben daarnaast een invloed op wie de *stakeholders* zijn. Het budget, het personeelsbestand en de praktische werking hebben daarnaast een grote invloed op de manier waarop het museum een draagvlak creëert voor de boodschappen die ze uitdraagt.

In het onderdeel 4.2 wordt er gekeken naar de betekenis van de tijdelijke tentoonstellingen in de context van de renovatie. Hoe stond het museum tegenover de tijdelijke tentoonstellingen? Wat was de motivering achter deze exhibities? Dit wordt verbonden aan de *New Museology*, door de antwoorden op deze vragen te verhouden tot de praktijken van de “*The Exhibitionary Complex*”.

In 4.3 wordt er dan weer gekeken naar de manier waarop het museum zich profileert als een *lieu de rencontre* en welke stappen ze onderneemt in deze richting. De tentoonstelling ExitCongoMuseum, dat door de curator Boris Wastiau zelf werd aanzien als een van de uitwerkingen die een contact zone kan hebben, wordt besproken, alsook de tentoonstellingen: Chéri Samba moto na Tervuren, Afrika : zelfportret, Persona en Fetish Modernity. De rol en de geschiedenis van de Afrikaanse diaspora voor het museum wordt eveneens in dit onderdeel besproken. De evolutie van COMRAF en de projecten READ-ME en RIME illustreren hoe het museum wel degelijk pogingen onderneemt om in dialoog te treden met haar ‘*source communities*’. Een kritische lezing kan evenwel niet ontbreken, hoewel deze al gedeeltelijk aanwezig is doorheen onderdeel 4.3, komt deze pas echt later aan bod, wanneer de inspraak van de diaspora in kwestie betreffende het koloniale verleden wordt besproken (4.5).

In de vierde ondertitel van dit hoofdstuk wordt het concept *lieu de mémoire* onder de loep genomen. Zowel de theoretisch omkadering van het concept, zoals gedefinieerd door Pierre Nora, wordt toegelicht als de

manier waarop het museum het zich toe-eigent. De discussies die voorafgingen aan de werken aan de materiële aspecten van het KMMA worden hier toegelicht, alsook welke ideologieën er achter scholen en wat de argumenten waren. Opnieuw volgt er een kritische lezing van de manier waarop het museum zich profileert als een *lieu de mémoire*.

In onderdeel 4.5 volgt een kritische lezing van de manier waarop het museum een voorstelling maakte van het verleden doorheen het renovatieproces. De voorstelling van het verleden, vooral de voorstelling van het koloniale verleden, is zoals wordt geïllustreerd in deze tekst een van de moeilijkste uitdagingen waar het museum voor komt te staan in de overgang van een koloniaal “museum van een museum” naar een postkoloniaal platform voor contact tussen groepen met uiteenlopende interpretaties van en belangen bij het verleden. Zowel de aanpassingen van de permanente tentoonstelling en de retoriek er rond wordt onder de loep genomen. Een grondig onderzoek naar de tijdelijke tentoonstelling “het Geheugen van Congo: de koloniale tijd” neemt evenwel de meeste plaats in. Deze tentoonstelling deed dan ook heel wat stof opwaaien en lokte heel wat reactie uit. De doelen, de moeilijkheden, de successen en de minpunten van de tentoonstelling komen aanbod, alsook de curatorische, museologische en historiografische overwegingen die voorafgingen aan de opstelling van de tentoonstelling. De tentoonstelling wordt dan in al haar facetten in verband gebracht met de concepten *lieu de rencontre* en *lieu de mémoire*, zoals gebruikt door het KMMA.

4.1. Organigram, financiering en personeel¹³³

Het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika is een van de tien federale wetenschappelijke instellingen (FWI) die ressorteren onder de bevoegdheid van de minister van KMO's, Zelfstandigen, Landbouw en Wetenschapsbeleid. De POD Wetenschapsbeleid (ook BELSPO genoemd) stuurt de federale wetenschappelijke instellingen aan. Als staatsinstelling wordt het KMMA beheerd door drie organen en stond het tot voor kort onder toezicht van staatssecretaris voor Wetenschapsbeleid Elke Sleurs van de Nieuw-Vlaamse Alliantie, die haar plaats begin 2017 afstond aan

¹³³ Dit onderdeel is deels een bewerkte vorm van de doorlichting die werd gemaakt voor het vak publieksgeschiedenis, naar aanleiding van de stage in het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika. Een deel van deze tekst werd opgesteld in samenwerking met medestudenten Max Wyckaert en Brecht Vanderschueren.

Zuhal Demir¹³⁴ die eveneens tot de N-VA behoort. Het KMMA geniet momenteel een structurele subsidiëring van de POD Wetenschapsbeleid in de vorm van een jaarlijkse dotatie en de financiering van een deel van het personeel.¹³⁵

Dit zal echter veranderen, gezien er met het aantreden van de nieuwe regering in 2014 werd beslist om de Federale Wetenschappelijke Instellingen te verzelfstandigen:

‘De structuur van de federale wetenschappelijke instellingen (FWI’s) wordt gemoderniseerd en geharmoniseerd zodat zij aangepast zijn aan de standaarden van de 21ste eeuw. Daarvoor kan best gewerkt worden met een nieuwe structuur die verantwoordelijkheid en responsabilisering uitstraalt. Deze nieuwe structuur gaat uit van een verzelfstandiging van de verschillende instellingen.’¹³⁶

Staatssecretaris Sleurs hekelde de huidige gecentraliseerde structuur waarbinnen de FWI’s moeten opereren.

‘De POD Wetenschapsbeleid is het evaluerende orgaan dat wetenschappelijke dossiers hoort te beoordelen. Maar door de aanwezigheid van de voorzitter van de POD in het directiecomité van de FWI en van stafmedewerkers van de POD in de beheersorganen van de FWI ontstaat een sterke verwevenheid met het operationele niveau.’¹³⁷

De verzelfstandiging moet dit gegeven verhelpen. Volgens Sleurs zijn autonomie en responsabilisering noodzakelijk voor een goed bestuur van de Federale Wetenschappelijke Instellingen. Zo zullen de FWI’s nog steeds kunnen rekenen op een eigen dotatie¹³⁸, maar de overheid kondigde wel besparingen aan. De dotaties voor de FWI’s zouden slinken met 20-30%

¹³⁴ Gezien de geringe tijd tussen het schrijven van deze thesis en de aanstelling van mevrouw Demir en gezien zowel Sleurs als Demir tot dezelfde partij behoren, is er geen werkelijke verandering van beleid te bemerken. Om deze reden wordt er gekeken naar het beleid en de visie van Elke Sleurs.

¹³⁵ Technopolis Group, *Evaluation of the Royal Museum for Central Africa (RMCA)*, 2015, p.1

¹³⁶ *Regeerakkoord (9 oktober 2014)*, (Brussel) p.104

¹³⁷ Toespraak door Elke Sleurs, *Het debat rond de federale culturele en wetenschappelijke instellingen (2010-2015)*, (Koninklijke Vlaamse Academi van België), p.3

¹³⁸ *Regeerakkoord (9 oktober 2014)*, (Brussel) p.104

de volgende 5 jaar. Het personeelsbudget zal bovendien dalen met ongeveer 12%.¹³⁹ De staatssecretaris ziet de verzelfstandiging van de FWT's evenwel als een ingrijpend veranderingsproces en ze voorziet daarom in een overgangsmaatregel. Ze zorgt voor eenmalige bijkomende investeringen ter waarde van 11,25 miljoen euro.¹⁴⁰ In 2014 ontving het KMMA ongeveer 60% van haar inkomsten uit subsidies van de Federale Belgische overheid, de overgebleven 40% was afkomstig uit eigen inkomsten, competitieve beursuitreikingen en uitreikingen voor onderzoek vanuit de Europese unie.¹⁴¹

Het KMMA zal ingevolge deze hervormingen en besparingen op zoek moeten gaan naar alternatieve vormen van financiering en nieuwe manieren van fondsenwerving. De renovatie van het museum lijkt daarbij een uitstekend moment om zoveel mogelijk structurele partners te vinden. Dat denkt ook staatssecretaris Sleurs, die alle vertrouwen stelt in een crowdfunding waarmee het KMMA haar belofde van start te gaan in het kader van de heropening van het museum in 2018. Ze is ervan overtuigd 'dat crowdfunding bijdraagt aan het versterken van het maatschappelijk draagvlak voor cultuur, het aantrekken van nieuwe doelgroepen, het vergroten van de zichtbaarheid én het overtuigen van andere financiers.'¹⁴² Voor de renovatie van het museum heeft de federale overheid een bedrag van €66,5 miljoen voorzien voor de modernisering van het museumgebouw (bouwkost, studiekost en financiering). De inrichting van de gebouwen is voor rekening van het KMMA en werd geraamd op €6 miljoen. 'De Nationale Loterij en de Nationale Bank van België schaarden zich al achter dit project.'¹⁴³ Particulieren kunnen giften overmaken op een projectrekening die wordt beheerd door de Koning Boudewijnstichting.¹⁴⁴

De onderzoeksactiviteiten van het KMMA worden momenteel voornamelijk gefinancierd door de POD Wetenschapsbeleid (BELSPO), de Europese Commissie en het FWO. Private sponsors weet men vooral te overhalen in het kader van tentoonstellingen of onderzoeksprojecten van de Geologie- en Biologiedepartementen. Om private sponsors in de

¹³⁹ Technopolis Group, *Evaluation of the Royal Museum for Central Africa (RMCA)*., p.1

¹⁴⁰ Toespraak door Elke Sleurs, *Het debat rond de federale culturele en wetenschappelijke instellingen (2010 -2015)*, (Koninklijke Vlaamse Academie van België) p.4

¹⁴¹ Guido Gryseels, "Towards the Renewal and the Renovation of the Royal Museum for Central Africa," May 16, 2014, Paper presented at the Africa-Atlanta 2014 Conference, p.5.

¹⁴² Elke Sleurs, "Editoriaal: Crowdfunding", *Science Connection* 52 (december 2016): 2.

¹⁴³ *Persdossier 28 augustus 2013 : Restauratie, Renovatie en herinrichting van het Museumgebouw*, (Tervuren KMMA)

¹⁴⁴ "privépersonen", Afrikamuseum, s.d., geraadpleegd op 02.08.2017

toekomst te kunnen blijven aantrekken, strekt het tot aanbeveling om meer publiciteit te maken rond de onderzoeks- en ontwikkelingsprojecten van de verschillende departementen. Dit kan imagoversterkend werken.¹⁴⁵ Het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika stelde in 2015 245 werknemers te werk, waarvan 108 wetenschappers. Er werken ongeveer evenveel mannen als vrouwen. De leeftijdspiramide van het bedrijf is echter niet in evenwicht door een groot aandeel 50-plussers dat sinds 2010 stijgende is.¹⁴⁶ Daarnaast is er een gebrek aan culturele diversiteit in het management en bestuur van het KMMA.¹⁴⁷ Dit wordt echter momenteel onder handen genomen, het museum past momenteel een diversiteitsplan toe dat veel meer personeelsleden van Afrikaanse origine probeert aan te trekken.¹⁴⁸

In 2002 verving Guido Gryseels de zoöloog Dirk Thys van den Audenaerde als uitvoerend directeur van de instelling. Organisatorisch was het KMMA van oudsher een departementaal kluwen dat nauwelijks enige multidisciplinariteit toeliet tussen de verschillende wetenschappelijke onderzoeksdomeinen binnen de instelling. Om daaraan te verhelpen trad vanaf 2014 een nieuw organigram in voege.¹⁴⁹

In dit nieuw organigram werd de algemene directie opgedeeld in drie onderafdelingen: een Operationele directie Ondersteunende Diensten, een Operationele directie voor het Onderzoek, een Operationele directie voor de Publieksgerichte diensten.¹⁵⁰ In het licht van de renovatie van het museum, verdwenen de 'Operationele diensten (Bewaking, Onthaal, Events en Shop)'. Het personeel werd elders ingezet. De diensten 'Museologie en Renovatie, Educatie en Cultuur en Communicatie' zouden hun activiteiten verderzetten met de uitbouw van de nieuwe permanente tentoonstelling en de Pop-up tentoonstellingen die sinds de sluiting van het museum worden georganiseerd. 'Een nieuwe dienst Onthaalfaciliteiten zal worden opgestart met het oog op de heropening van het museum.'¹⁵¹

¹⁴⁵ Technopolis Group, *Evaluation of the Royal Museum for Central Africa (RMCA)*., p.4-9

¹⁴⁶ Aandeel 50-plussers in 2010: 34,2%, 2011: 35%; 2012: 40,3%; 2013: 40,6%; 2014: 41,1%; 2015: 41,2%. Cijfers volgens eigen berekening op basis van Jaarverslagen 2010-2015

¹⁴⁷ Technopolis Group, *Evaluation of the Royal Museum for Central Africa (RMCA)*., p.14

¹⁴⁸ Interview A, regel 210-215

¹⁴⁹ AfricaMuseum, "Jaarverslag 2014" (Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 2014.), p.23

¹⁵⁰ Ibid., p.23

¹⁵¹ Ibid., p.18

Het budget van het KMMA heeft een sterke invloed op de werking van zowel het museum als op het onderzoek en het collectiebeheer. Meer dan 50 procent van het budget gaat naar wetenschappelijk onderzoek, collectiebeheer en slechts 20 à 25 procent wordt gewijd aan de publieksgerichte diensten. Vanaf 2001 begon men concreet te plannen voor de renovatie van het museum en de vorming van een masterplan voor de hele site in Tervuren. Dit verliep aan de hand van gesprekken met talrijke interne en externe experts en brainstorming sessies in binnen- en buitenland; op basis van deze gegevens werd een strategisch plan opgericht.¹⁵² In het jaar 2006 werd het project van renovatie voorgelegd aan de federale regering. Servais Verstraeten van de CD&V en Philippe Courard stelden het programma voor en het project werd gestart met een budget van 51 miljoen euro.¹⁵³ Een deel van de renovatie viel nog steeds voor de rekening van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika zelf. In 2006 werd het budget optimistisch ingeschat en werd er gerekend op de aanwezigheid en continue assistentie van externe experts gedurende het hele proces van renovatie. In ieder geval werd een bijkomstige rekrutering voorzien. In 2007-2008 eindigde er echter een periode van economische groei, het was de start van de financiële crisis die Fortis en Dexia de dieperik in zouden sleuren. Dit had ook repercussies voor het KMMA, dat budgettaire beperkingen werd opgelegd.¹⁵⁴

Om deze reden werd de samenwerking en permanente consultatie van externe experts schaarser. Een tweede probleem dat opdook, is de eerder vernoemde exodus van een deel van het personeelsbestand.

Waar vindt het museum dan haar inzicht, creativiteit en vooral haar legitimiteit die noodzakelijk is voor een inhoudelijke renovatie van dit formaat? De kerngroep bij de discussies over de inhoudelijke renovatie was steeds intern personeel. Het KMMA telt nog steeds vijftientig wetenschappers die een grote samengestelde expertise hebben over de vier grote wetenschapsdomeinen waar de instelling zich in interesseert (geologie, biologie, geschiedenis en antropologie) en heeft een museologische dienst en een sectie communicatie.¹⁵⁵ Toch werd er voor ervaring, inzicht en expertise op sporadische (eerder dan regelmatige) wijze contact gezocht met externe figuren.

¹⁵² Interview A, regel 22-39

¹⁵³ Onbekend, "De Renovatie van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika", gesprek met Guido Gryseels naar aanleiding van de sluiting van het museum in 2013, s.d.

¹⁵⁴ Interview A, regel 83-91

¹⁵⁵ Interview A, regel 149-157

Voor 2008 werd er voor de tijdelijke tentoonstellingen nog samengewerkt met wetenschappelijke commissies die werden opgesteld uit voornamelijk externe experts. De belangrijkste tijdelijke tentoonstelling uit 2005, “Het Geheugen van Congo: de koloniale tijd” liep zo onder wetenschappelijke leiding van Jean-Luc Vellut¹⁵⁶ en had een team van commissarissen en een wetenschappelijk comité. Niet elk van de figuren in deze twee organen kunnen worden bestempeld als externe experts. In dit wetenschappelijk comité zetelden onder andere (de beschrijving van de betrokken personen vindt u in de voetnoten)¹⁵⁷: Jacob Sabakinu Kivilu¹⁵⁸ die dienst deed als voorzitter van het comité, Filip de Boeck¹⁵⁹, Danielle de Lame¹⁶⁰, Pierre de Maret¹⁶¹, Luc François¹⁶², Paul Pierre Gossiaux¹⁶³, Isidore Ndaywel è

¹⁵⁶ Jean-Luc Vellut is professor emeritus aan de université catholique de Louvain. Zijn onderzoek heeft betrekking op de geschiedenis van Midden-Afrika, in het bijzonder van Congo en Angola.

¹⁵⁷ De personen die meewerkten aan “Geheugen van Congo: de koloniale tijd” zijn interessante figuren en spelen, dankzij hun rol voor de tijdelijke tentoonstellingen en vanwege hun rol als adviseurs voor de rest van de renovatie een belangrijke rol voor het museum. Om deze reden is er beslist om te beschrijven wat ze doen en wie ze zijn, maar dit is niet in de tekst opgenomen. Dit zou te veel plaats eisen en is minder relevant dan hun functie bij het maken van de tijdelijke tentoonstelling.

¹⁵⁸ Jacob Sabakinu is doctor in de geschiedenis met specialisatie in de geschiedenis van de Afrikaanse bevolking en in sociale staatgeschiedenis. Hij is hoogleraar aan het departement historische demografie van de Universiteit van Kinshasa en voorzitter van het onderzoeksinstituut voor historische studies van de hedendaagse tijd. Zijn onderzoeksdomein omvat de industrialisering en de demografische catastrofes in Midden-Afrika, alsook de sociaal-populaire kennis en de ervaringen van de sociale identiteiten. Hij publiceerde zowel in Congo als in het buitenland.

¹⁵⁹ Filip de Boeck is voorzitter van het Departement sociale en culturele Antropologie aan de Katholieke Universiteit van Leuven. Als directeur van het Centrum voor Afrika-onderzoek van het departement is hij actief betrokken bij het onderwijs en bij het bevorderen, coördineren en superviseren van het onderzoek in en over Afrika. Sinds 1987 verricht hij veldonderzoek in zowel plattelands-als stedelijke gemeenschappen in Congo.

¹⁶⁰ Danielle de Lame is doctor in de sociale en culturele antropologie. Ze is Rwandaspecialiste en auteur van talrijke publicaties over dat land. Ze staat aan het hoofd van de Afdeling Etnosociologie en Etnogeschiedenis van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika. Haar andere onderzoeksdomeinen situeren zich zowel in westelijk, oostelijk als zuidelijk Afrika en hebben als thema volksculturen en hun stedelijke ontwikkelingen. In deze context werkt ze momenteel samen met het Nationaal Museum van Lubumbashi en met de Nationale Universiteit van Lubumbashi

¹⁶¹ Pierre de Maret is lid van en hoogleraar aan de faculteit Filosofie en Sociale wetenschappen van de *Université Libre de Bruxelles*(ULB). De Maret geeft les in de archeologie en de antropologie en was rector van de ULB van 2000 tot 2006. Daarnaast is hij Honorary Professor aan de University College van Londen en Honoris Causa van de universiteit van Lyon, Lubumbashi, Montréal, La Republica (Chili), Tübingen en Chisinau. Zijn onderzoeksgebied is Centraal Afrika, waar hij onderzoek voert naar het Koninkrijk Kongo. In het jaar 2000 werd hij het hoofd van de Wetenschappelijke raad van het KMMA. Tussen 1994 en 2015 was hij eveneens leider van het Centre d'Anthropologie Culturelle (CAC) aan de ULB, dat partner is van het KMMA.

¹⁶² Luc François is ereprofessor en doctor aan de Universiteit Gent.

¹⁶³ Pol-Pierre Gossiaux is een professor in de antropologie die die zich toespitste op subsaharisch Afrika en die verbonden was aan de Université Libre de Liège. Van 1969 tot

Nziem¹⁶⁴, Filip Reyntjens¹⁶⁵, Josette Shaje¹⁶⁶ en Guy Vanthemsche¹⁶⁷. Deze experts werden van in het begin dus nauw betrokken bij het renovatieproces¹⁶⁸, maar werden later op meer onregelmatige basis geconsulteerd in stuurgroepen voor advies eerder dan voor wetenschappelijke vormgeving.

Een tweede vorm van omgang met externe figuren is het advies –en overlegorgaan COMRAF. Dat van bij het begin van de renovatie een zeer veranderlijke verhouding tot het museum kent. Op de eerder losse, niet regelmatige manier van omgang met de figuren van het COMRAF, volgde al kritiek van zowel binnen als buiten het COMRAF zelf. Op dit orgaan, dat opnieuw gedeeltelijk bestaat uit interne en externe personen, wordt er in onderdeel 4.3 nog diep ingegaan.

4.2. Ontsnappen aan *the Exhibitionary Complex*: de retoriek van de tijdelijke tentoonstellingen

De vraag moet gesteld worden of –en hoe de allochronistische elementen van het museum een probleem kunnen vormen voor de rol die het museum wenst op te nemen als een *lieu de rencontre*. Kan er een eerlijke dialoog gevoerd worden over het Belgische-Congolese verleden in de grandeur en glorie uit deze periode? Kan er zonder wrok of verwaandheid worden gesproken in een gebouw dat ontstaan is uit ongelijkheid en deze ongelijkheid ook propageert? Kan het museum de inherente propaganda van de gebouwen onschadelijk maken?

Het museum nam in de voorbije vijftien jaar een zeer actieve houding aan naar het verleden en de eigen tentoonstellingswijzen toe. In de aanloop

1974 gaf hij les aan de Universiteit van Bujumbura, waarna hij zich werkelijk is beginnen toeleggen op de studie van subsaharisch Afrika.

¹⁶⁴ Isidre ndaywel è Nziem is hoogleraar aan de Universiteit van Kinshasa en was directeur van het *agence intergouvernementale de la Francophonie*. Hij is auteur van *'Histoire Générale du Congo'*.

¹⁶⁵ Filip Reyntjens is een onderzoeker die verbonden is aan de Universiteit Antwerpen. Hoewel hij geschoold is als advocaat, deed hij veel onderzoek naar politiek in Afrikaanse context. Zijn doctoraatsverhandeling handelde over de politieke situatie in Rwanda (*"Pouvoir et droit au Rwanda. Droit public et évolution politique, 1916-1973"*) en zijn verscheidene onderzoeken naar de politieke situatie in postkoloniaal Congo maken van hem een specialist van subsaharisch Afrika.

¹⁶⁶ Josette Shaje was de generale directrice van de nationale musea in de Democratische Republiek Congo.

¹⁶⁷ Guy Vanthemsche is hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel. Zijn onderzoeksterrein is hedendaagse sociaal-economische geschiedenis van België en van Congo.

¹⁶⁸ Interview A, regel 83-89

naar de renovatie werden er een heel aantal tijdelijke tentoonstellingen georganiseerd die duidelijk maakten hoe het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, net zoals verschillende groepen in ons land, worstelde met haar eigen identiteit. Centraal in deze identiteitscrisis stond haar eigen verleden en het verleden van België. Aan de hand van deze tijdelijke tentoonstellingen en de discussies die ze creëerden, wordt onderzocht hoe het museum omgaat met haar bemoeilijkte plaats in ruimte en tijd.

Vanaf de jaren negentig breekt er een nieuwe periode aan voor het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika. In 1990 wordt Dirk Thys van den Audenaerde, een zoöloog, aangesteld als directeur. Van den Audenaerde ageerde als handelend directeur tussen 1980 en 1984 en als vast directeur tussen 1985 en 1999. Hij begint een politiek waarin er sterk wordt ingezet op tijdelijke tentoonstellingen. Enkele vormgevers, voornamelijk uit de menswetenschappen grijpen dit aan als kans om aan het publiek te tonen dat wat er zich binnen de muren van het museum bevindt “schandalig stoffig” kan worden genoemd.¹⁶⁹ Jongere leden van het Koninklijk Museum beginnen stilaan druk te zetten op een formeel proces voor de bespreking van een mogelijke renovatie van de instelling. Hoewel er tegen 1999 niets werkelijk was veranderd, werden er al discussies gevoerd. De inertie van het museum wordt in deze periode toegeschreven aan de agerende directeur Dirk Thys van den Audenaerde, die zich kantte tegen een renovatie en een kritisch perspectief op de Belgische kolonisatie.¹⁷⁰ Deze visie kan toch worden genuanceerd door het feit dat de periode van tijdelijke tentoonstellingen dat het museum de laatste 25 jaar kenmerkt, haar aanvang vond bij zijn aanstelling.¹⁷¹

Enkele noemenswaardige tentoonstellingen uit deze periode zijn: “*Henry Morton Stanley, Explorer at the Service of the King*” (1991), “Magisch Marokko” (1998-1999) en “*Trésors cachés du musée de Tervuren*” (1995¹⁷²). De vraag kan echter gesteld worden wat nu de werkelijke betekenis van deze tentoonstellingen was. Jean Muteba Rahier beschuldigt deze exposities van het zijn van een token; een symbolische en

¹⁶⁹ Anne-Marie Bouttiaux, “Des Mises En Scène de Curiosités Aux Chefs-D’oeuvre Mis En Scène: Le Musée Royal de l’Afrique À Tervuren: Un Siècle de Collections,” *Cahiers d’Études Africaines* 39, no. 155/156 (1999): p.601.

¹⁷⁰ Jean Muteba Rahier, “The Ghost of Leopold II: The Belgian Royal Museum of Central Africa and It’s Dusty Colonialist Exhibiton,” *Research in African Literatures* 34, no. 1 (2003): p.76.

¹⁷¹ Bouttiaux, “Des mises en scène de curiosités”, p.609

¹⁷² Deze tentoonstelling toerde tot het jaar 2000 in gereduceerde vorm langs verscheidene musea, waaronder in de Verenigde Staten, Düsseldorf en Barcelona.; *Ibid.*, p.610

oppervlakkige wijze om aan enkele kritieken te beantwoorden zonder een werkelijk kritische houding aan de dag te moeten leggen. Hier valt iets voor te zeggen. Wanneer men de tentoonstelling “Magisch Marokko” naderbij onderzoekt, kan men ervan denken dat het een poging was om de aandacht af te leiden van Centraal-Afrika. Xenofobie en anti-Marokkaanse gevoelens waren een *hot topic* ten tijde van de conceptie van deze tentoonstelling. Een positieve kijk op de pracht en praal van het land leken meteen ingebed in een antiracistisch discours.¹⁷³

Hoger werden de uitsluitingspraktijken die van toepassing waren in Tony Bennett’s “*Exhibitionary Complex*” reeds aangetoond. Bennett past ook het bestaan van tijdelijke tentoonstellingen in zijn theorieën over hoe machtsgroepen het publieke discours manipuleren en uitsluiting mogelijk maken. Om nog even terug te keren naar Foucault: het bestaan van de gevangenis en het rechtssysteem was een permanente aanwezigheid in de geesten van de mens. arbitrair machtsvertoon via publieke foltering en terechtstellingen maakten steeds maar een tijdelijke indruk. Zo trekt Bennett eveneens een parallel met permanente tentoonstellingen in musea. Het “*Exhibitionary Complex*” voorzag de mogelijkheid van een permanent vertoon van macht en kennis.¹⁷⁴ Tijdelijke tentoonstellingen waren op deze manier een handige manier om om te springen met de eerder statische vertoning binnen de muren van het museum, die niet in staat waren om op korte termijn een antwoord te bieden op druk op de vertoonde ideologie.¹⁷⁵

De druk op de ideologieën in vertoning in het museumgebouw van Tervuren werd echter te groot. Enkele eerder aangehaalde gebeurtenissen, (zoals de publicatie van Hochschild’s beschuldigingen van een Congolese holocaust, de gebeurtenissen in Rwanda en het diplomatisch geklungel van de Belgen, de onderzoekscommissie naar de betrekking van Belgische politici in het complot tegen Patrice Lumumba, ...) zorgden ervoor dat het oppervlakkig en tijdelijk beantwoorden aan maatschappelijke eisen en verwachtingen geen duurzame oplossing kon zijn. De periode van tijdelijke tentoonstellingen die van start ging onder de nieuw aangestelde Guido Gryseels moest dus volledig anders van aard zijn dan die van zijn voorganger.

¹⁷³ Muteba Rahier, “The Ghost of Leopold II”, p.77; Min De Meersman and Ivo Grammet, eds., *Magisch Marokko* (Tervuren: Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 1998), 400p.

¹⁷⁴ Tony Bennett, “The Exhibitionary Complex,” *New Formations* 4 (1988): p.79.

¹⁷⁵ Ibid., p.93. Muteba Rahier, “The Ghost of Leopold II”, p.77-78

De tijdelijke tentoonstellingen tussen 2001 en 2016 kenden allen andere thema's, maar speelden zich allen af met het concept "verandering", "vernieuwing" en "renovatie" in het achterhoofd. Regelmatig werden er museologische, historiografische of wetenschappelijke paradigma's met elkaar in confrontatie gebracht en werd de rol van het museum bevraagd.¹⁷⁶ Op deze manier wist het te ontsnappen aan de beschuldigingen van het "*Exhibitionary Complex*"; de bestaansrede van de tentoonstelling was niet langer het veilig stellen van het dominante discours of het afleiden van kritiek op de aangenomen paradigma's, maar juist het breken van de paradigma's en het confronteren van het discours.

4.3. Het museum als *lieu de rencontre*

In dit onderdeel wordt er dieper ingegaan op de invulling die het KMMA geeft aan het concept *lieu de rencontre* of *Contact Zone*. Zowel de retoriek als de eigenlijke werking van het KMMA als *lieu de rencontre* komen hier aan bod. De geschiedenis en werkwijze van het externe orgaan COMRAF wordt in deze ondertitel toegelicht.

In het onderzoeken van de manier waarop het museum zich profileert en te werk gaat baseer ik me op een veelvoudigheid aan bronnenmateriaal, waaronder persberichten, de jaarverslagen sinds 2002¹⁷⁷ en de gesprekken die ik voerde met personen binnenin het KMMA. Het doel van dit onderdeel is om bloot te leggen wat het KMMA wenst te zijn en hoe het dit wenst te bereiken. Ik probeer geen prospecties te maken over de inhoud van het museum zoals het zal openen in 2018 –de visie op de inhoud van de permanente tentoonstelling is sterk onderhevig aan veranderingen-, ik probeer wel te bespreken hoe het museum zich profileerde sinds het begin van het renovatieproces. Hierbij moet ook worden benadrukt dat interne verdeeldheid in het KMMA over deze profilering een waarschijnlijkheid is, er bestaat veel interne discussie over tal van moeilijke onderwerpen. Een laatste opmerking bij dit onderdeel is dat ik me beperk tot de museologische aspecten van de renovatie. De internationale werking van de wetenschappelijke diensten en archiefwerking laat ik hier grotendeels buiten beschouwing, hoewel deze eveneens passen in processen van het

¹⁷⁶ Gryseels, "Towards the Renewal and the Renovation of the Royal Museum for Central Africa", p.8-9

¹⁷⁷ De jaarverslagen die de renovaties volgen en beschrijven beginnen in 2002 .

leggen en versterken van contacten tussen culturen, democratisering en dekolonisatie.

Het museum profileert zich vandaag, tijdens haar renovatie, als een koloniaal “museum van een museum” dat evolueert naar een postkoloniale instelling. Hoe het museum het concept “postkoloniaal” invult wordt in deze thesis behandeld en aan de tand gevoeld. In dit onderdeel wordt er gekeken naar de invulling van het concept “*lieu de rencontre*”, “*lieu d’échange*” of “*lieu de contact*”. Deze termen worden door het museum aangenomen om te omschrijven wat het aanziet als haar rol in een multiculturele samenleving:

*“In order to fully take on the responsibilities of the museum in relation to society and become a forum for dialogue, a place of contact between peoples and cultures and especially for African communities to voice themselves, several initiatives have been undertaken.”*¹⁷⁸

Sinds het prille begin van de renovatie ligt het concept *lieu de contact* of Contact Zone al op tafel, gezien het een belangrijke rol speelde in ExitCongoMuseum uit 2001. Boris Wastiau, de bedenker en curator van deze controversiële tijdelijke tentoonstelling zag zijn werk als de aanzet van de transformatie van een *lieu de mémoire* naar een *lieu de contact*.¹⁷⁹ Boris Wastiau omschreef zijn visie op de informatie die werd verstrekt in een museum als een contact zone als volgt:

“Le type de connaissance que l’on veut promouvoir ne doit plus être une connaissance régulatrice, mais bien une connaissance participative, où s’estompe la dichotomie « collectionneurs » et « collectionnés ». Le musée peut se révéler une interface pour un dialogue constructif entre cultures. D’une part, nous pouvons apprendre à écouter d’autres récits, d’autres échos que ceux de notre propre voix, apprécier les confrontations, susciter les

¹⁷⁸ Gryseels, “Towards the Renewal and the Renovation of the Royal Museum for Central Africa”, p.7-8

¹⁷⁹ Boris Wastiau, *EXITCONGOMUSEUM: Un Essai Sur La “Vie Sociale” Des Chefs-D’oeuvre Du Musée de Tervuren* (Tervuren: Musée Royal de l’Afrique Centrale, n.d.), p.81-82.

*critiques et les intégrer pleinement dans les présentations au public.*¹⁸⁰

Maar hoe wordt zo'n *lieu de contact* ingevuld? Laura Peers en Allison Brown stellen dat musea in de eerste plaats het besef krijgen dat de artefacten en de geschiedenissen die worden uitgebeeld in de eigen tentoonstellingsruimten een belangrijke rol spelen voor de identiteit van zowel de leden als het geheel van de groepen van waaruit de objecten en geschiedenissen origineren. Een *lieu de rencontre* ontstaat dan bij de erkenning van een uitzonderlijk recht dat *source communities* hebben op de consultatie en inspraak over tentoonstellingswijze van het museum op basis van speciale, morele of culturele belangen. Het museum en de curatoren zijn op deze manier niet langer de enige stemmen van autoriteit in de interpretatie en vertoning van objecten en verhalen; er ontstaat een ethische en soms politieke verplichting om de *source communities* te betrekken in beslissingen over de eigen werking.¹⁸¹

ExitCongoMuseum was een eerste erkenning van het belang van de aanwezigheid van een Afrikaanse stem in het museum. In deze initiële fase was het overleg en de inbreng van de *source community* niet zeer uitgebreid.

“ExitCongoMuseum: a Century of Art with/without Papers” was de uitwerking van een concept van Joris Capenberghs en Boris Wastiau. Capenberghs nam in 2000 als museoloog en communicatie-manager het werk op in het KMMA met de opdracht het museum te moderniseren.¹⁸² Boris Wastiau was een jong antropoloog die was onderwezen in de *postcolonial studies* naar het Angelsaksische model en die voor het project werd aangesteld als museumcurator.¹⁸³ De tentoonstelling was een kritische lezing van de etnografische collectie zoals ze werd voorgesteld in een traditionele opstelling. Hiervoor werd gebruik gemaakt van de voorwerpen uit de tentoonstelling “*Trésors Cachés du musée de*

¹⁸⁰ Ibid. p.81; “Het type kennis dat men wil promoten moet geen regelvormende kennis meer zijn, maar wel een participatieve kennis, waar de dichotomie “verzamelaars” en “verzamelde” vervaagt. Het museum kan zichzelf tonen als een raakvlak voor een constructieve dialoog tussen culturen. Aan de ene kant kunnen we leren luisteren naar andere verhalen, andere echo's dan die van onze eigen stem, de confrontatie appreciëren, de kritieken volgen en ze volledig integreren in onze publiek presentatie.” [Mijn vertaling]

¹⁸¹ Peers en Brown, “Introduction”, p.2-3

¹⁸² Joris Capenberghs, “Re-Turning the Shadow: Museological reflections on the Royal Museum for Central-Africa, BELGIUM” (ICOM Triennial Conference, Barcelona, 7 april 2001).

¹⁸³ Busselen, *Congolezen in en met het KMMA.*, p.87

Tervuren”, die net de wereld waren rondgereisd voor verschillende tijdelijke tentoonstellingen in het buitenland.

De titel “Exit-Congo-Museum” valt uiteen in drie delen. Deze drie delen stelden drie vragen en bepalen vanuit welk perspectief de objecten werden bekeken in de nieuwe opstelling. Hoe kwamen deze objecten terecht in België? (Exit-Congo). Hoe werden ze ‘museumstukken’ in Tervuren? (Exit Congo Museum). Wat is de relevantie van dit Afrikaans en koloniaal erfgoed vandaag en voor de toekomst? (Exit Museum).¹⁸⁴

In deze eerste tijdelijke tentoonstelling met subversieve museologische boodschappen werd de hulp ingeroepen van de Brussels-Congolese kunstenaar en kunsthistoricus Toma Muteba Luntumbue, die dienst deed als de “gast commissaris van hedendaagse kunst”. Hij werkte samen met andere hedendaagse kunstenaars¹⁸⁵ van verschillende achtergronden, die zelf eveneens werken vertoonden. De aanwezigheid van hedendaagse kunst moest contrasteren met de uitstraling van dominantie en tijdloosheid van het museumgebouw. De voorstellingswijzen moesten in vraag worden gesteld.¹⁸⁶ In het onderdeel Exit-Museum van de tentoonstelling, werd er aan de uitgenodigde artiesten de volledige vrijheid gegeven om aan te brengen wat ze wilden, op voorwaarde dat ze geen voorgestelde objecten veranderden of aanraakten in de bestaande vertoning.¹⁸⁷

Luntumbue zelf was echter niet tevreden over de manier waarop hij moest werken in de samenwerking met het KMMA. Hij stelde dat hij voor het project een klein budget toegekend kreeg en een kleine plaats om te werken. Hijzelf kreeg de kans om een drietal artiesten uit te nodigen om samen met hem de installaties op te stellen, maar twee van deze artiesten werden al aanbevolen.¹⁸⁸ Naast enkele incidenten bestonden er redelijk wat spanningen op verschillende niveaus met het museum. Het werd snel duidelijk dat ExitCongoMuseum nog steeds steunde op een zeer gecentraliseerde autoriteit wanneer het op de tentoonstellingswijzen aankwam.

¹⁸⁴ Wastiau, *ExitCongoMuseum*; Capenberghs, “Re-Turning the Shadow: Museological reflections on the Royal Museum for Central-Africa, BELGIUM”.

¹⁸⁵ Barthélémy Togo, Luc Tuymans, Edith Dekyndt, Meschac Gaba, Phillipe Aguirre, Johan Muyle, David Hammons

¹⁸⁶ Gie Goris, “Het museum in de vitrinekast”, *MO*, 10 januari 2000.

¹⁸⁷ Capenberghs, “Re-Turning the Shadow: Museological reflections on the Royal Museum for Central-Africa, BELGIUM”.

¹⁸⁸ Busselen, *Congolezen in en met het KMMA.*, p.90-91

Een meer uitgebreide samenwerking met de Afrikaanse gemeenschap leek belangrijk. Om deze reden werd het overleg- en adviesorgaan COMRAF in het leven geroepen als een nieuwe externe groep die samen zou werken met het Koninklijk Museum bij de vorming van tijdelijke tentoonstellingen en in het renovatieproces. De geschiedenis van COMRAF begint op een van de brainstormsessies die voorafgingen aan het opstellen van een strategisch plan. Billy Kalonji, lid van het Antwerpse Afrikaans Platform en sinds 2014 het hoofd van de vernieuwde vorm van het COMRAF, werd uitgenodigd om in 2002 deel te nemen aan een overleg in Limont. In 2003 werd er op initiatief van Jean Omasombo, Isabelle van Loo en Erik Kennes een gesprek georganiseerd dat de structuur en de werking van de samenwerking tussen de verschillende associaties van de Afrikaanse gemeenschappen en het KMMA zou vastleggen. Op 17 November 2004, in de aanloop naar het renovatieproces, ontstaat dan het *Comité Consultatif du Musée Royal de l'Afrique Central-Associations Africaines* (COMRAF) onder leiding van Erik Kennes.¹⁸⁹ Het is op dat moment een samenwerking tussen een vijftiental Afrikaanse associaties in het Belgische middenveld en het KMMA, met oog op een betere samenwerking tussen het museum en de Afrikaanse diaspora.¹⁹⁰

Het bestond toen uit een eerste verkozen comité (COMRAF I), waar vier leden van het KMMA, negen leden van de Afrikaanse verenigingen en drie gecoöpteerde referentiepersonen in zetelden.¹⁹¹ Het was op dit moment een adviesorgaan dat uitsluitend verbonden was aan de directie van het museum. Het verstrekke advies en gaf haar mening op aanvraag van de directeur.¹⁹²

Na vier jaar, op 29 september 2007 besliste COMRAF dat deze beperkte vorm van collaboratie niet volstond. Om deze reden werd COMRAF II opgericht, dat niet enkel een adviesorgaan meer was, maar eveneens een overlegorgaan. Dit betekende, dat het museum de adviezen van het COMRAF niet zomaar naast zich kon neerleggen, er moest verantwoording worden afgelegd. COMRAF II werd opnieuw samengesteld uit een comité dat werd verkozen binnen de Afrikaanse gemeenschappen, met Dickens Kasongo als voorzitter, Vincent Cordi als vicevoorzitter en Isabel van Loo

¹⁸⁹ “Jaarverslag 2007-2008”, p.42-43; “Culturele projecten”, Afrikamuseum, geraadpleegd 09/01/2017, <http://www.afrikamuseum.be/>

¹⁹⁰ Lies Busselen, *Congolezen in En Met Het KMMA: Een Contrapuntische Interpretatie van Een Contactzone* (Leuven, 2012), p.180.

¹⁹¹ “Jaarverslag 2007-2008”, p.42-43

¹⁹² Interview C, regel 65-74

als intern secretaris voor de coöperatie.¹⁹³ Er werd een charter opgesteld in 2011 dat de concrete afspraken tussen COMRAF en het KMMA vastlegde, een dramatische verandering in de aard van de inspraak dat het overlegorgaan kreeg tegenover COMRAF I is duidelijk. In de missieverklaring van het charter wordt er opgenomen dat het COMRAF ingesteld is als een orgaan dat moet nadenken en adviezen moet verstrekken over elk aspect dat betrekking heeft tot de werking en de activiteiten van KMMA, voornamelijk (maar niet exclusief) over de inhoud en de programmatie van de tentoonstellingen en educatieve en culturele activiteiten.¹⁹⁴ Daarnaast worden ze in staat gesteld om zelf de betrekking en aanwezigheid van Afrikaanse experts voor te stellen in het kader van de georganiseerde activiteiten in het museum.¹⁹⁵

COMRAF II werd op regelmatige basis geconsulteerd, niet meer uitsluitend op aanvraag van de directeur, en dit gaf al heel wat meer agency aan de leden van het orgaan. Een samenkost op maandelijkse basis volstond echter niet om pertinent te werk te gaan. Daarom werd er in een gesprek in het BELvue museum beslist om over te gaan naar COMRAF III, dat in 2014 werd opgericht en tijdens het schrijven van deze tekst nog steeds in werking is. COMRAF III bestaat niet langer uit vijftien (COMRAF I) of zeventien (COMRAF II) leden, maar het aantal leden werd teruggebracht naar zes. Op 20 en 21 juni van het jaar 2014 vonden de eerste dagen van reflectie plaats, waar zich een dertigtal personen uit de associaties van de Afrikaanse diaspora verzamelde. Het team dat verantwoordelijk was voor de toekomstige permanente tentoonstelling, toen nog onder Terenja van Dijk, vandaag onder Bruno Verbergt, presenteerden het reeds uitgevoerde werk. Daarna konden personen uit de Afrikaanse diaspora zich kandidaat stellen. Dit gebeurde op vrijwillige basis en moest worden ondersteund door het COMRAF.¹⁹⁶ De zes personen die werden verkozen worden hier opgelijst¹⁹⁷:

1. Emeline Uwizeyimana: sociologe en onderzoeker aan de Université Libre de Bruxelles

¹⁹³ Interview C, regel 69-72 “Jaarverslag 2007-2008”, p.42-43

¹⁹⁴ “Charte COMRAF II, Titre II, Article 3a”, 2011

¹⁹⁵ “Charte COMRAF II, Titre II, Article 3d”, 2011

¹⁹⁶ Nancy Maluba, “Réflexion sur la rénovation”, *Africamuseum.be*, z.d., geraadpleegd op 3.08.2017 <http://renovation.africamuseum.be/reflexion-comraf/>

¹⁹⁷ “Koninklijk Museum voor Midden-Afrika: Verslagen van de ondersteunende en publieksgerichte diensten”, 2014

2. Toma Muteba Luntumbue: Hoogleraar aan de La Cambre school voor visuele kunsten in Brussel, kunstenaar en kunsthistoricus.
3. Gratia MPungu : Sociologe, journaliste en activiste
4. Anne Wetsi Mpoma: Journaliste en kunstwetenschapper
5. Ayoko Mensah: expert in subsaharische kunst voor de Europese commissie en journaliste.
6. Billy Kalonji: hoofd van COMRAF en verantwoordelijke voor het platform van de Afrikaanse gemeenschappen in Antwerpen.

Deze zes, die in het museum bekend staan als “*les Six*”, zijn allen experts van een zeker vakgebied. Deze kwamen regelmatig samen, konden dichterbij het renovatieproces staan en konden, vanwege hun expertise gericht te werk gaan en meer gewicht in de schaal leggen in discussies.¹⁹⁸ Het dialectische karakter van de samenwerking tussen het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika en het COMRAF is een weerspiegeling van de zoektocht naar de plaats van een Afrikaanse stem in het museum. Waar in onderdeel 4.5 dieper wordt op ingegaan.

De samenwerking tussen de personen van COMRAF en het KMMA past perfect in de manier waarop het museum zich wil profileren. In de paper “*Towards the Renewal and the Renovation of the Royal Museum for Central Africa*” die werd gepresenteerd op een conferentie in Atlanta in 2014, werd het nieuwe referentiekader voor het vernieuwde museum voorgesteld. Dit nieuwe referentiekader is samengesteld uit elementen waar leden van het KMMA over overeenkwamen; ze zijn afkomstig uit persoonlijke gesprekken die de antropologe Goddelieve “Bambi” Ceuppens voerde met museum personeel en het COMRAF. Ze worden hier in dezelfde schematische comparatieve manier voorgesteld als in de gepresenteerde paper.¹⁹⁹

Colonial museum	Post-Colonial museum
a. Contrast between European ‘civilization’ and African ‘primitiveness’	a. A principled insistence African cultures and an age-long history of cultural influence
b. Juxtaposition of timeless nature and culture	b. Africa has a long, dynamic history

¹⁹⁸ Interview C, regel 70-74; Interview A, regel 188-192

¹⁹⁹ Gryseels, “Towards the Renewal and the Renovation of the Royal Museum for Central Africa”, p.11-12

c. Emphasis on specimens and objects	c. (African) men and women are to be placed at the centre
d. Colonial societies presented as if colonization never took place	d. The inclusion of ‘popular’ cultures created as a result of colonization
e. Organization of ethnographic objects on the basis of material and esthetic criteria	e. Ethnographic objects tell the story of their history, origin, use and meaning
f. Africans represented by Europeans	f. Africans represent themselves

In hoofdstuk 1 werd er zeer uitgebreid ingegaan op de betekenis van het “koloniale” in het koloniaal museum dat het KMMA was en niet meer wenst te zijn.

Het museum als *Contact Zone* of *lieu de rencontre* ontwikkelde zich in de laatste 16 jaar, met het uitnodigen van kunstenaars, het ietwat decentraliseren van de organisatie van tijdelijke tentoonstellingen en door te experimenteren met verschillende projecten die minderheidsgroepen probeerden aan te trekken. Hier volgen enkele opmerkelijke projecten met de verklaring hoe ze passen binnen de context van het museum als *lieu de rencontre*.

In 2003 werd het project “Afrika:Zelfportret” en “Chéri Samba” opgericht. Chéri Samba is een hedendaags kunstenaar uit Kinshasa die naar aanleiding van een tentoonstelling over Afrikaanse kunst in Brussel, ook vijftien doeken tentoonstelde op de tijdelijke tentoonstelling *Chéri Samba moto na Tervuren* in het Afrikamuseum. Deze tijdelijke tentoonstelling had het thema “mutaties”, waarbij de interactie tussen kunst en het museum centraal stond in een sfeer van vernieuwing.²⁰⁰ Het schilderwerk *Réorganisation*, dat het museum personeel in een touwtrekwedstrijd toont met Congolezen over het beeld van de Anoto of Luipaardman, werd door het museum opgekocht. De luipaardman is een controversieel beeld van de hand van Paul Wissaert dat deel uitmaakte van de permanente tentoonstelling. Het beeld is een van de meest uitgesproken voorbeelden van mythevorming rond de etnografische andere. Aan het begin van de jaren dertig deden er geruchten de ronde dat er Anoto, jongemannen die op rituele wijze moorden pleegden verkleed in luipaarden of andere wezens, actief waren in Belgisch Congo. Dit idee van de luipaardman sprak

²⁰⁰ AfricaMuseum, “Jaarverslag 2003-2004” (Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 2004).p.26-27

sterk tot de verbeelding van de Europeaan en paste goed in het plaatje van de wilde inboorling.²⁰¹ Het beeld werd in die tijd gemaakt namens het ministerie van koloniën. De interventie van Chéri Samba is sprekend voor de houding van het museum, daar het vaker en vaker kunst begon te gebruiken om in dialoog te gaan met de eigen voorstellingswijzen en de actief kolonialistische elementen in het museum.²⁰² Sinds de tentoonstelling en met de aanwezigheid van het werk van Chéri Samba, is het museum in haar opstelling meer nadruk beginnen leggen op de rituele moorden van de Anioto als een gevolg van -en reactie op het koloniale bewind.²⁰³

“Afrika: zelfportret” was opnieuw een zeer sprekende tentoonstelling voor de houding van het museum in haar renovatie. Het project toonde naar eigen zeggen Afrika door de ogen van Afrikaanse fotografen. Ongeveer 250 foto's werden tentoongesteld die werden getrokken tussen 1840 en 2003. Het project was begonnen in 1998 en werd toen georganiseerd door het Parijse magazine *Revue Noire*, waarna het in de vorm van een tentoonstelling de wereld rond ging.²⁰⁴ De tentoonstelling paste perfect in het doel van het KMMA om de Afrikanen, van wie er zo lang een beeld werd gevormd door anderen, eindelijk een kans te geven om voor zich te spreken. Dit moest clichés en een eenzijdige kijk op Afrika en Afrikanen tegengaan.²⁰⁵

Van vierentwintig april 2009 tot drie januari 2010 liep er dan de tentoonstelling *PERSONA*, dat via Afrikaanse rituele maskers en hedendaagse kunst van prominente kunstenaars waaronder Sammy Baloji, Moustapha Dimé, Romuald Hazoumé of Aimé Mpane, ... de Afrikaanse identiteitsproblematiek onderzocht.²⁰⁶ De tentoonstelling richtte zich op hedendaagse problematieken waarmee leden van de Afrikaanse diaspora worden geconfronteerd en nam een expliciet antiracistisch discours aan.

Deze laatste tentoonstelling werd georganiseerd naar aanleiding van een Europees project ‘*Le Musée sort de sa réserve-READ-ME*’ (*Réseau Européen des Association de Diaspora & Musées d’Ethnographie*) over hoe de verschillende diaspora tegenover etnografische musea staan. Het

²⁰¹ Couttenier, *Congo Tentoongesteld*.

²⁰² Interview A, regel 257-264

²⁰³ Busselen, *Congolezen in en met het KMMA*.

²⁰⁴ AfricaMuseum, “Jaarverslag 2003-2004”.p.26

²⁰⁵ Busselen, *Congolezen in en met het KMMA*. p.102-103

²⁰⁶ Anne-Marie Bouttiaux, *PERSONA: Maskers uit Afrika - Verborgen en ontsluitte identiteiten* (Tervuren: 5 Continents, Afrikamuseum Tervuren, z.d.), p.10, jaarverslag 2007-2008, p.58

project, dat ondersteund werd door de Europese Commissie ('Cultuur 2000')²⁰⁷ was specifiek bedoeld om een dialoog te bevorderen tussen musea en verschillende associaties en figuren die behoorden tot specifieke minderheidsgroepen afkomstig uit oud-kolonies. Het KMMA was in dit project de voortrekker, samen met Musée du Quai Branly in Parijs, het Etnografisch Museum van Stockholm en het Etnografisch-Prehistorisch Museum Pigorini van Rome.²⁰⁸

READ-ME zorgde onder andere voor de organisatie van een bijeenkomst op 13 en 14 oktober in 2011 met als thema 'Migrant Subject/Object'. De vergadering vond plaats in Tervuren en nodigde Belgische en Afrikaanse sprekers uit, waaronder Bambi Ceuppens, Pitcho Womba Konga, Zana Etambala en Toma Muteba Luntumbue. Interessante aspecten aan deze vergadering waren onder andere de problemen die werden aangehaald, zoals: de etnografische origine van het museum en de tentoongestelde Andere. Daarnaast werd de aanwezigheid van Congolezen in Europa besproken, in de context van de evolutie van objecten naar subjecten.²⁰⁹

'*Le Musée sort de sa réserve-READ-ME*' kende een vervolg in het '*réseau international de musées d'ethnographies – RIME*' dat een nieuw internationaal netwerk vormde tussen etnografische musea in Europa (oa. Het KMMA in Tervuren, het Rijksmuseum voor Volkenkunde in Leiden, het musée du quai Branly in Parijs, het Pitt Rivers Museum in Oxford, het Museum für Völkerkunde in Wenen, enz.).²¹⁰ Deze samenwerking tussen de verscheidene etnografische musea resulteerde in de tijdelijke tentoonstelling *Fetish Modernity*, dat de deuren opende op 8 april 2011 en eindigde op vier september van hetzelfde jaar. De tentoonstelling boog zich over sociale vraagstukken en het discours die 'Wij' – 'Zij'-denken in stand houden. Het is een aanklacht tegen het superioriteitsgevoel van Westerse groepen: "Deze houding vloeit voort uit de identificatie van de Westerse samenleving met het moderne discours, van waaruit ze de wereld bekijkt, ordent en beoordeelt. Dit discours kenmerkt zich via een tweedeling waarbij het geloof wordt geconfronteerd met de wetenschap, de

²⁰⁷ Cultuur 2000 is een programma dat als doel had om samenwerking te stimuleren in culturele en artistieke projecten met een Europese dimensie, waarbij aandacht werd besteed voor culturele diversiteit in Europa. Cultuur 2000 liep van 2000 tot en met 2006 en had een budget van 236,5 miljoen euro. - https://www.europa-nu.nl/id/vh92lo6m7cve/cultuur_2000

²⁰⁸ Bouttiaux, *PERSONA: Maskers uit Afrika - Verborg en ontsluitte identiteiten.*, p.9

²⁰⁹ Busselen, *Congolezen in en met het KMMA.*, p.119

²¹⁰ AfricaMuseum, "Jaarverslag 2010" (Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 2010)., p.97-98

‘ontwikkelde’ samenlevingen met de ‘primitieve’ en de industriële en technologische wereld met de landelijke of ‘traditionele’.”²¹¹ De conclusie van de tentoonstelling was het afbouwen van een monopolie op de westerse toe-eigening van de term ‘modern’ door deze te definiëren als “een dynamisch proces dat altijd en overal heeft bestaan”.²¹²

Het museum neemt op deze manier verscheidene en soms dappere stappen in de richting van het verwezenlijken van haar rol als *lieu de rencontre*. De vaak experimentele vormen van tentoonstellen konden regelmatig rekenen op lof als op kritiek. Opvallend is het graduele proces van de relatie tussen het KMMA en de *source communities* waar het beroep op doet. Hierbij moet er vaak een evenwicht gezocht worden tussen de wensen van de *stakeholders* en de wetenschappelijke paradigma’s van het museum. Om dit te illustreren volgen hier twee anekdotes, waarvan eentje een huidige discussie dat zich afspeelt binnen de muren van het KMMA schetst.

James Clifford vertelt in “*Museums as Contact Zones*” over een gesprek tussen Tlingit ouderen, een volk aan de noordwestkust van de Verenigde Staten, en museumpersoneel van het Portland Museum of Art in Oregon. Onder dit museumpersoneel zat Clifford als een consultant, naast enkele gerenommeerde antropologen en kunstkenneren. Dit gesprek was samengeroepen in het kader van een nieuwe tentoonstelling die het museum ging opstarten en waarin men objecten op een etnisch correcte manier wilde weergeven, vandaar de consultatie van de *source community*.

Wat Clifford opviel, was dat het gesprek helemaal niet verliep zoals de wetenschappers van het Portland Museum of Art hadden verwacht en gehoopt. Er werd een volledig ander soort informatie doorgegeven van de Tlingit ouderen naar het museumpersoneel toe. De door de antropologen of kunstwetenschappers geselecteerde objecten zorgden er niet voor dat de Tlingit spraken over het gebruik, de creatie of de waarde van de objecten, maar ze lokten een eerder ceremoniële reactie uit. Tijdens het gesprek werden er liederen gezongen en verhalen uitgewisseld. Wat belangrijker was, was dat de herinneringen die werden opgeroepen en de verhalen die werden verteld, gekaderd werden in de hedendaagse problemen waar de Tlingit mee worstelden.

²¹¹ AfricaMuseum, “Jaarverslag 2011” (Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 2011)., p.31

²¹² Ibid., p.11

*“Then Austin Hammond tells about the octopus blanket made for his father (not in the museum collection), about its power. We’re telling you these things, he says to the white people assembled. We hope you’ll back us up.”*²¹³

Dit leidde uiteraard tot enkele concrete vragen: Konden de verhalen en betekenissen die werden aangehaald door de Tlingit ouderen toegepast worden in de context van een “kunst” museum? Hoe sterk kan men fysieke objecten decentraliseren in functie van een narratief, geschiedenis of politieke houding? Welke betekenis krijgt voorrang? Welke argumenten zijn doorslaggevend?

Deze zelfde vragen worden opgeroepen in de context van een probleem waar het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika voor wordt geplaatst. Tijdens het schrijven van deze thesis sprong er een zeker artikel van het magazine MO me in het oog: “Waarom we nooit over Afrikaanse filosofen leerden (en claimden dat ze niet bestonden)”. In dit artikeltje bespreekt de journaliste Goele Geeraert hoe ze via een gesprek met de Nigeriaanse filosofe Sophie Oluwole het besef krijgt dat het denken over Afrika als achtergesteld in de tijd ten opzichte van onze westerse samenleving (wat men ook wel *Spatiotemporal distancing* of *denial of Coevalness* noemt, waarover in het volgende hoofdstuk meer), gebaseerd is op een zeer slechte kennis van de Afrikaanse geschiedenis. Deze zeer slechte kennis heeft nefaste gevolgen; de filosofe stelt immers dat xenofobie ontstaat uit deze onwetendheid.²¹⁴

Dit uitgangspunt brengt ons naar de zaak van het “Ishango Bone” of “Ishango Stick”. In een gesprek met een persoon van COMRAF kwam dit eigenaardige voorwerp ter sprake in dezelfde context. De persoon met wie ik het interview voerde stelde dat hij door jongere leden van de Afrikaanse gemeenschap soms de vraag kreeg waarom er geen wereldberoemde Afrikaanse uitvinders of wetenschappers zoals Einstein of Tesla zijn, of waarom we daar niets van horen. Dat deel van de Afrikaanse geschiedenis werd volgens deze persoon verzwegen.²¹⁵

De eerste van de twee ontdekte Ishango stokken, werd in 1957 ontdekt door de Belgische archeoloog Jean de Heinzelin en is te bezichtigen in het Koninklijk Belgisch instituut voor Natuurwetenschappen in Brussel en

²¹³ Clifford, “Museums as Contact Zones”., p.188-191

²¹⁴ Goele Geeraert, “Waarom we nooit over Afrikaanse filosofen leerden (en claimden dat ze niet bestonden)”, *MO*, 29 mei 2017.

²¹⁵ Interview C, regel 309-323

wordt hier voorgesteld als het “oudste rekenmachine van de mensheid”. De stok, of het been, is een langwerpig voorwerp met regelmatige incisies, die de indruk geven van een mathematische logica. Het voorwerp dateert van ongeveer twintig duizend jaar voor onze tijdrekening. Jean de Heinzelin zag zelf mathematische logica in zijn ontdekking en hoewel zijn interpretatie werd ontkracht, wordt de aanwezigheid van wiskundigheid in de stok bevestigd door sommige auteurs zoals door de Belg Dirk Huylebrouck en Vladimir Pletser. Andere auteurs noemen het echter mathematische fictie en stellen dat als men lang genoeg zoekt, men overal wiskunde in kan vinden.²¹⁶

Met andere woorden staat de wetenschappelijkheid van de analyse van het voorwerp hier ter discussie. Wat in het museum ter discussie staat is de vraag of men aan dit voorwerp nu wel of niet een plaats kan geven. De persoon van COMRAF die het voorwerp aanhaalde stelde dat het voorwerp, ondanks de twijfels errond, een bewijs waren van wiskunde in Afrika voor het Europese contact en een bewijs kon vormen van de diepgang van de Afrikaanse geschiedenis. Uit een informeel gesprek met een ander personeelslid van het KMMA werd echter duidelijk dat de wetenschappers van het museum, hier minder oor voor hadden. In welke mate moet men de voorwerpen selecteren, niet op basis van hun wetenschappelijke of historische waarde, maar op basis van hun ideologische en retorische mogelijkheden? Heeft het museum een verantwoordelijkheid naar de hedendaagse maatschappelijke noden van haar gesprekspartners toe?

4.4. Ceci n'est pas un lieu de mémoire

Wat doet een koloniale instelling nog in een postkoloniale wereld? In de gesprekken voorafgaande aan het opstellen van het algemene strategische plan van de renovatie, werd er op zoek gegaan naar welke plaats het Museum voor Midden-Afrika in deze maatschappij zou moeten, willen en kunnen opnemen. Even lag de sluiting van het museum op tafel, want is er eigenlijk nog wel een plaats voor een postkoloniaal museum met duidelijke

²¹⁶ Olivier Keller, “The fables of Ishango, or the irresistible temptation of mathematical fiction”, *bibnum* préhistoire de l'arithmétique (2010); Dirk Huylebrouck, “Mathematics in (central) Africa before colonization”, *Anthropologica et Praehistorica* 117 (2006): 135–62.

koloniale symboliek?²¹⁷ Moest het museum hiervoor hebben geopteerd, dan zou het niet het eerste Europese koloniale museum geweest zijn die deze beslissing nam.²¹⁸ Het argument dat hierbij voornamelijk werd aangehaald is dat een museum voor Midden-Afrika, met een kritische blik op het koloniale verleden en de eigen tentoonstellingswijze, niet kan huizen in het gebouw dat de aanzetter van het kolonialisme Leopold II zelf liet bouwen ter ere van zijn “koloniale project” en dat op de koop toe overal nog tekens en symbolen van zijn kolonialisme en megalomanie draagt (dubbele L'en, koloniale grandeur, ...). Bambi Ceuppens merkt echter op dat er bij een ontmanteling van het paleis het risico wordt gelopen dat de publieke herinnering aan ons koloniaal erfgoed eveneens ontmanteld zou worden.²¹⁹ Onze straten staan nochtans vol met koloniaal erfgoed; van de beelden van Leopold II in Oostende, Gent, Brussel, de talloze straten en tramhaltes die vernoemd zijn naar oud-kolonialen of zelfs veel opzichtigere structuren in onze leefwereld zoals Koekelberg, de hippodroom in Oostende of de Louisalaan in Brussel. Onze steden en straten zijn de dragers van mythes, fantasieën en herinneringen, maar deze worden schijnbaar pas opgemerkt wanneer de tijd rijp is (bij vieringen of herdenkingen) of wanneer er expliciet de aandacht op wordt gevestigd. Creatieve en ludieke interventies van collectieven zoals *De Stoete Ostendenoare* zijn op deze manier een uitgesproken kans om het verleden aan te spreken en dienen zo als bewijs van dissidente vormen van geschiedenis.²²⁰ Dit bewijst echter dat er expliciet aandacht moet worden gevestigd op de koloniale elementen in onze samenleving en dus ook op de koloniale elementen in het museum om de normaliserende krachten van het verleden tegen te gaan.

Koen Peeters' debuutroman *Conversaties met K* uit 1988 komt met een ander idee over de boeg: afblijven van dat museum! Alles integraal bewaren en vijftig jaar verzegeld houden, daarna zal de vervreemding de rest van het werk doen. Dit was eveneens een route waar het museum niet voor heeft geopteerd: een stolp plaatsen over de oude instelling die in geen decennia meer grondig was herwerkt. Onveranderd zou het immers dienst

²¹⁷ Interview A, regel 48-61

²¹⁸ Aldrich, “Colonial museums in a post-Colonial Europe”.

²¹⁹ Véronique Bragard and Stéphanie Planche, “Museum Practices and the Belgian Colonial Past: Questioning the Memories of an Ambivalent Metropole,” *African and Black Diaspora: An International Journal* 2, no. 2 (2009): p.183.

²²⁰ De Stoete Ostandenoare zijn een Oostends collectief die verantwoordelijk waren voor het afhakken van de bronzen hand van een Congolees in het standbeeld “Dank der Congolezen”.

doen als een museum van een museum; het zou een prachtig beeld geven van de kolonialistische mythologie die sinds de late 19^e eeuw onze Westerse samenlevingen in de ban hield.²²¹ Het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika is immers een van de laatste overblijvers van de koloniale musea in de Westerse wereld. Veertig jaar na de onafhankelijkheid vertelde het museum meer over de koloniale representatie van de ‘andere’, dan dat het iets vertelde over Afrika. Vooroordelen, mythes en clichés zetten de toon in het museum.²²² Met andere woorden: het museum als een georkestreerd allochronisme bewaren.

Dit idee werd eveneens afgewezen. In de eerste plaats kan men enkele financiële en pragmatische redenen opnoemen: zo zou de renovatie van de infrastructuur van het museum nog steeds een forse investering vereisen. Een gebouw dat meer dan honderd jaar oud is en sinds haar oprichting niet meer grondig werd gerestaureerd is een slecht en onaantrekkelijk idee voor een plek dat een publiek probeert aan te trekken.

Het idee om de site van Tervuren te verlaten of een volledig nieuw museum te bouwen gewijd aan Midden-Afrika, naast het bestaande of gesloten Afrikamuseum, werd ook niet vervolledigd. In het buitenland deed men dit op sommige plekken wel, zoals het Quai Branly in Parijs waar men in een volledig nieuw gebouw met een gemengde oud-nieuwe collectie werkt. Een alternatieve vorm van dit idee is afkomstig uit het masterplan dat ontsprong aan de geest van Joris Capenberghe. In de overgangperiode tussen het aftreden van de directeur Van den Audenaerde naar een nieuwe directeur, werd hij aangesteld als museoloog en communicatie-manager. Hij werd gebriefd het museum te moderniseren. Het masterplan van Capenberghe voorzag het bestaan van het museum in drie delen, die metaforisch uiteenvallen in het verleden, het heden en de toekomst.²²³

Het plan voorzag het museum zoals het bestond als een *lieu de mémoire* en een ‘nationaal monument’. Wanneer het hele museum als een nationaal monument werd verklaard, zou de hele vloerverdieping, inclusief de beelden, objecten en opstellingswijzen *as is* (nu *as was*) bewaard blijven. Daarmee zouden de kolonialistische mythes en grandioze dromen van een complex en gelaagd verleden gekristalliseerd worden in het heden, van waaruit men er op kon toekijken voor discussie en interpretatie. Zoals

²²¹ Interview A, regel 48-61

²²² Capenberghe, “Re-Turning the Shadow: Museological reflections on the Royal Museum for Central-Africa, BELGIUM”.

²²³ Ibid.

Capenberghs zelf stelde: “*The ‘lieu-de-mémoraliser’-method would at any rate provide an opportunity to do justice to the complexity of the past, without reductionism and without the risk of falling back into a ‘Big Story’.*”²²⁴

Met het originele museum bevroren in de tijd, kon de kelder worden gemoderniseerd en praktisch worden aangepast aan de noden van een 21^e eeuwse museum, met goede ventilatie en uitgebreide tentoonstellingsfaciliteiten. In verhouding met het *museummuseum* boven de grond, zou de ondergrond een sociale en communicatieve rol opnemen voor en met Afrika. De museumsite, met inbegrip van de andere gebouwen, zouden centra worden voor een hedendaagse kijk op -en contemplatie van problemen en kenmerken van Noord-Zuid-relaties. Er zouden ruimtes moeten worden voorzien voor internationale congressen, levende culturen en andere activiteiten. Dit aspect van het museum zou dan de rol van ‘contact zone’ opnemen.²²⁵

Een derde vorm waarin het museum zich zou tonen, is als een virtueel museum, met online databases en netwerken die wereldwijde consultatie mogelijk maken. “*This initiative should be seen first and foremost as a form of restitution for the once colonized peoples in Africa*”, Aldus Joris Capenberghs.²²⁶

Opnieuw leek dit plan pragmatisch en financieel niet gunstig. Het masterplan van Joris Capenberghs werd opzij geschoven als onrealistisch en onmogelijk. Bij de renovatie van het nieuwe museum in Tervuren wordt echter er wel degelijk geopteerd voor een gelijkaardige, hybride oplossing die sterke overeenkomsten heeft met het geesteskind van Capenberghs: een grondige renovatie van de gebouwen en het bijbouwen van een nieuw onthaalpaviljoen (en in de toekomst een collectietoren), maar daarnaast het onveranderd bewaren van enkele elementen van het museum zoals het al decennialang te zien is. Het was onmogelijk om Girault’s bouwwerk met de grond gelijk te maken. Het museumgebouw, samen met de dienstpaviljoenen, inclusief het interieur op het domein in Tervuren staan immers op een lijst staan van beschermd erfgoed vanwege hun historische en artistieke waarde.²²⁷ Dit maakt eveneens het aanpassen of verwijderen van enkele concrete kolonialistische kenmerken in deze architectuur

²²⁴ Ibid.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ “Park van Tervuren: Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, Besherm Monument van 23.1.0.1985 tot heden”, inventaris onroerendergoed, laatste geraadpleegd op 04.08.2017 <https://inventaris.onroerendergoed.be/aanduidingsobjecten/976>

onmogelijk: de dertig meter hoge koepel (verzonken rotonde) zal nog steeds de beelden van Arsène Matton huizen, de herdenkingsmuur met de namen van de gesneuvelde “pioniers” uit het Leopoldiaanse tijdperk mogen niet worden verwijderd, de dubbele L'en die naar Leopold II verwijzen blijven, ... Een heel aantal beelden met een expliciet racistische of kolonialistische uitstraling zullen wel op een heel andere manier worden voorgesteld. Daarnaast besliste het museum wel zelf om de reptielenzaal, dat door de jaren nauwelijks enige aanpassing meemaakte, slechts te restaureren, maar in haar oorspronkelijke vorm te herstellen als een diorama van een vroeg twintigste eeuws diorama.²²⁸ De doorlichtingen van de gebouwen droegen dan ook de passende titel: “Koninklijk museum voor Midden-Afrika: *lieu de mémoire* of museum voor hedendaags Afrika?”²²⁹ In 2007 ging er van het KMMA een wedstrijd uit, die via schifting op zoek ging naar het ideale ontwerp voor het nieuwe Afrikamuseum en de nieuwe site in Tervuren. De keuze viel op de “Tijdelijke Vereniging Stéphane Beel Architecten + Origin Architecture and Engineering + Niek Kortekaas + Michel Devisgne + Arup NL”. Het masterplan van de architect Stéphane Beel werd samengesteld door een interdisciplinaire team (architecten, restauratiedeskundigen, landschapsdeskundigen, ...) en in samenwerking met enkele experts van het KMMA zelf. Het probeert de ambigue situatie van de setting van het KMMA vast te leggen. Langs de ene kant verplaatst men de ingang van het museum aan de Leuvensesteenweg naar het veel imposantere uiteinde van de Tervurenlaan (met zicht op het koloniënpaleis) en brengt men het eigenlijke museum zo sterk mogelijk terug naar de plannen van architect Girault, door het afbreken van valse wanden en dichtgetimmerde ramen en door het opnieuw in gebruik nemen van de oude vitrinekasten.²³⁰ Langs de andere kant wordt er een volledig nieuw onthaalpaviljoen opgeworpen dat de indruk van een glazen villa moet bieden. Men kan stellen dat de balans tussen klassieke macht en moderniteit, nostalgie en een wens voor progressie opnieuw in het oog springen. Initieel was het de bedoeling om het nieuwe, moderne, glazen gebouw hoger te maken dan het museumgebouw, wat de positionering van

²²⁸ AfricaMuseum, “Jaarverslag 2002” (Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 2002)., p.21

²²⁹“Erfgoed voor Iedereen. Koninklijk Museum voor Midden-Afrika Tervuren | OE | Origin architecture & Engineering”, Erfgoed voor iedereen, laatst geraadpleegd op 04.08.2017 <http://docplayer.nl/14404143-Erfgoed-voor-iedereen-koninklijk-museum-voor-midden-afrika-tervuren-2014-03-28-i-oe-i-erfgoed-voor-iedereen-i-origin-architecture-engineering.html>

²³⁰ Onbekend, “De Renovatie van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika”, gesprek met Guido Gryseels naar aanleiding van de sluiting van het museum in 2013, geen datum

het KMMA als modern museum voor hedendaags Midden-Afrika moest duidelijk maken. Dit is echter na een negatief advies de Regie der gebouwen, een instelling die verantwoordelijk is voor verbouwingen aan overheidsgebouwen en geklasseerde monumenten, getemperd.²³¹

Maar wat is nu een *lieu de mémoire*? De term *lieu de mémoire* is afkomstig van de Franse historicus en denker Pierre Nora, die het omschrijft in zijn gelijknamige en meerdelige werk. Echter, vooraleer in te gaan op Nora's concept, wens ik me eerst even te richten op het concept "*mémoire*", het geheugen. In 1924 publiceerde Maurice Halbwachs zijn studie "*Les cadres sociaux de la mémoire*" waarin hij ingaat op de sociologische aspecten van het voordien enkel individueel geanalyseerde fenomeen van het menselijke geheugen. Halbwachs stelde dat de individuele herinnering een raakpunt is in een veelvuldig sociaal netwerk waar het individu deel van uitmaakt. De betekenis van deze relationele manier van denken over het geheugen, zit hem in het feit dat het geheugen de sociale noden van de groep waartoe men behoort als filter neemt voor wat er wordt vergeten en wat er wordt overgedragen.²³² Halbwachs benadrukte eveneens de continuïteit van het collectieve geheugen, wat er voor zorgde dat specifieke groepen een bewustzijn konden ontwikkelen van hun identiteit doorheen tijd en ruimte (het geheugen is geïnternaliseerd, dus zelfs zonder de aanwezigheid van de groep is men lid van een groep).²³³

Het geheugen dient wel ondersteund te worden door concrete, stabiele steunpunten die de verankering van de sociale groepen in het heden mogelijk maken. De objecten om ons heen, landschappen en steden, dragen tekens van het verleden en zetten zo de indrukken ervan verder.²³⁴ Wanneer sociale groepen zich echter bedreigd beginnen te voelen in hun traditie van herinnering, ontstaat het fenomeen van het *lieu de mémoire*; een semi-geïnternaliseerde, semi-sentimentele locatie waar het geheugen in leven wordt gehouden.²³⁵

Pierre Nora stelt een versnelling van de tijd vast. Hiermee bedoelt hij dat de samenleving van vandaag onderhevig is aan een sequentie van zeer

²³¹ Johan Lagae, "Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, Tervuren", in *Stéphane Beel Architecten: Nieuwe werken & woorden*, bewerkt door Mil De Kooning en Christophe Van Gerrewey (Lannoo, z.d.), 10–11.

²³² Nathan Wachtel, "Introduction", in *Between Memory and History*, bewerkt door Marie-Noëlle Bourguet, Lucette Valensi, en Nathan Wachtel (Chur: Harwood academic publishers, 1990), 1–19., p.5-8

²³³ Ibid., p.5-8

²³⁴ Ibid., p.5-8

²³⁵ Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire: 1. La République* (Paris: Gallimard, 1984).

snelle veranderingen zoals: de globalisering, de democratisering, de opkomst van massamedia en de algemene mediatisering van de wereld op zich, de hogere graad van mobiliteit van de mensen... Deze snelle veranderingen hebben als gevolg dat personen het heden gaan waarnemen als gebroken van het heden; wat gepasseerd is, is onoverkomelijk verleden. Daarnaast eist het verleden -gevoelsmatig- grotere en grotere stukken van het heden op; de telefoon die je vijf jaar geleden in gebruik nam, is vandaag al finaal afgeschreven en verouderd en hoort dus tot het verleden. Deze gevoelsmatige ontkoppeling van het heden van het verleden en de toename van de bulk aan verleden, zorgt ervoor dat groepen met specifieke herinneringstradities (door Nora *milieux de mémoire* genoemd) de nood gaan voelen deze herinneringen werkelijk te verankeren in de fysieke wereld als steunpunt voor hun verderzetting.²³⁶

Deze beschrijving van een *lieu de mémoire* maakt de ambigue aard van het Koninklijk museum voor Midden-Afrika in haar koloniale grandeur als zo'n geheugenplek duidelijk. Guido Gryseels stelde in een interview met de New York Times uit 2005 dat zijn generatie opgevoed was met het beeld dat België de beschaving bracht in Congo, dat er niets dan goeds gebeurde.²³⁷ Persoonlijk heb ik het gevoel dat ik de middelbare school verliet zonder al te veel kennis te hebben opgedaan van het Belgische koloniale verleden, daarentegen werden er wel talloze lessen geschiedenis, godsdienst, Duits en (in de lagere school) zedenleer gewijd aan de Shoah. Dit lijkt te worden bevestigd door Karel Arnaut en Bambi Ceuppens die stellen dat de jongere Belgische generaties weinig weet hebben van de verwevenheid van het koloniale verleden en de Belgische geschiedenis.²³⁸ Toma Muteba Luntumbue, lid van COMRAF, kunsthistoricus en kunstenaar, stelt dat als er in Duitsland een proces van denazificatie is geweest, dat er in België nooit een equivalente dekolonisatie is geweest.²³⁹ Als dit het geval is, dan is de keuze om het museumgebouw met haar kolonialistische trekjes de status van *lieu de mémoire* te geven op zijn

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Alan Riding, "Belgium Confronts Its Heart of Darkness; Unsavory Colonial Behavior in the Congo Will Be Tackled by a New Study", *The New York Times*, 21 september 2002.

²³⁸ Karel Arnaut en Bambi Ceuppens, "Voorstelling van het project duurzaam Belgisch-Afrikaans koloniaal erfgoed in België, Burundi, Congo en Rwanda" (Afrika-Vereniging van de Universiteit Gent, 2 mei 2005).

²³⁹ Toma Muteba Luntumbue, "Rénovation Au Musée de Tervuren: Questions, Défis et Perspectives," *Perspectives Postcoloniales* 65 (n.d.): p.17. Ik wens hier duidelijk te maken dat ik de analogie met het Duitse verleden, zoals het regelmatig terugkeert in het kritische taalgebruik (het Belgisch negationisme, de Congolese Holocaust, ...) niet onderschrijf. Dit onder andere omdat ik het trekken van parallellen in de geschiedenis voor politieke doeleinden steeds gevaarlijk vind.

minst dubbel te noemen. Een *lieu de mémoire* wordt, naar de analyse van Pierre Nora, immers in het leven geroepen wanneer het *milieu de mémoire*, de sociale omgeving waarin de herinnering wordt beleefd, verdwenen of aan het verdwijnen is. Een *lieu de mémoire* wordt volgens Nora in stand gehouden om het volledige contact met de opgeroepen herinnering niet te verliezen door de verdrukking van de tijd.²⁴⁰

De jongere generaties, zoals hoger al werd gesteld, is zich minder en minder bewust van de verbintenis tussen Afrikaanse en Belgische geschiedenis, of van het Belgische koloniale verleden. Het museum als een *lieu de mémoire* loopt het risico de bezoekers in dit geval te besmetten met de koloniale mythologie die het huist. Voor de oudere generaties wordt het risico gelopen, dat de koloniale mythes die zij van kinds af aan mee kregen, versterkt worden of nostalgie opwekken. Om deze reden moet het museum een zeer actieve houding aannemen ten opzichte van haar eigen gebouw én ten opzichte van de koloniale periode (zie verder: 4.5).

Het museum drukt de koloniale aspecten in de omschrijving van haar vormgeving in principe anders uit dan een *lieu de mémoire*, hoewel dit het woord is waarvoor zij opteerden. Het museum definieert zichzelf als een plek waar de visie op koloniaal Afrika van vóór 1960 wordt opgeroepen.²⁴¹ Het definieert de koloniale aspecten in zichzelf met andere woorden als een “allochronisme”, een fenomeen dat niet meer thuishoort in deze tijd. Ik wil hier niet stellen dat het museum het concept *lieu de mémoire* niet begrijpt, er zit mogelijk een redenering of overweging achter het gebruik van de term. “*Lieu de mémoire*” klinkt in ieder geval *catchier* dan “allochronisme”.

Door de fysieke verschijning van het museum te omschrijven als een allochronisme en dus een koloniale kijk naar te poten als een kijk die niet meer in deze tijd thuishoort, toont het museum uiteraard haar eigen houding ten opzichte van het verleden. Haar eigen mening is dat een koloniaal museum en de koloniale mythes niet meer thuishoren in onze hedendaagse samenleving en om deze reden verder beweegt naar het verwezenlijken van haar postkoloniale doelstellingen.

²⁴⁰ Pierre Nora, *Les Lieux de Mémoire: 1. La République* (Paris: Gallimard, 1984), p.17-34.

²⁴¹ Gryseels, “Towards the Renewal and the Renovation of the Royal Museum for Central Africa”, p.8

Lieu de mémoire kan op een tweede manier worden gelezen: het museum als het centrum van de supercluster aan herinneringen en lezingen van het verleden die ontstaan zijn uit de confrontatie tussen België en Afrika.

Op veel manieren loopt de druk om koloniale musea te vernieuwen parallel aan de druk die zekere groepen voelen om een *lieu de mémoire* in stand te houden; de versnelling van de tijd onder druk van fenomenen als globalisering, massificatie en mediatisering.²⁴² Locaties waar het verleden wordt opgeroepen worden door deze zelfde fenomenen vaker en vaker plaatsen waar er confrontatie ontstaat; hiervan worden musea niet gespaard. Aan de oppervlakte lijkt het de taak van historische musea om het verleden te vertellen en te illustreren op een manier die een grote impact zal hebben op het collectieve geheugen van de gemeenschap waar ze voor bedoeld is. Etnografische en cultuurhistorische musea worden daarnaast impliciet nog een diepgaandere maatschappelijke rol toegekend, daar ze de mogelijkheid hebben te beïnvloeden wat symbolisch gedefinieerd wordt als maatschappij of gemeenschap. Om deze reden worden ze duidelijke plekken waar uiteenlopende interpretaties van gebeurtenissen of culturele gegevens met elkaar in confrontatie komen over de zwaarte die wordt gegeven aan bepaalde vertoonde of niet-vertoonde zaken.²⁴³

Het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika wordt op een gelijkaardige manier geconfronteerd met sterk uiteenlopende visies; aan de ene kant stonden conservatiefgezinden of patriotten, pro-kolonialen en royalisten die hun onrust en frustratie deden blijken naarmate de kritieken op het Belgische kolonialisme toenam. Ze waren van mening dat er oneerlijke visies werden voorgeschoteld aan internationale publieken²⁴⁴ en verwachtten een reactie van het museum. Daarnaast werden curatoren met meer radicale museologische overtuigingen, zoals Boris Wastiau, geconfronteerd met de positivistische, objectieve idealen die wetenschappers en meer traditionele museologen uit het KMMA en de

²⁴² Pierre Nora, *Les Lieux de Mémoire: 1. La République* (Paris: Gallimard, 1984), p.17-34.

²⁴³ Vera Zolberg, "Museums as contested sites of remembrance: the Enola Gay affair", in *Theorizing Museums*, bewerkt door Sharon Macdonald en Gordon Fyfe (Oxford: Blackwell Publishers/The Sociological Review, 1996), 69–84; Ivan Karp e.a., red., *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations* (Durham/London: Duke University Press, 2006).

²⁴⁴ Er volgde in "2. Eendracht maakt macht" al een voorbeeld van de discussies die ontstonden rond de presentatie van een deel van de Belgische aanwezigheid in Congo. De documentaire van Peter Bates over Leopold II lokte toen hevige reacties uit bij royalisten en België-gezinden. Hasian en Wood, "Critical Museology, (Post)Colonial Communication, and the Gradual Mastering of Traumatic Pasts at the Royal Museum for Central Africa", p.136

museumwereld hanteerden.²⁴⁵ Aan de andere kant stonden er deze zelfde meer radicale museologen en toeschouwers met uitgesproken meningen over het koloniale verleden.²⁴⁶ De gemoederen raakten daarnaast sterker en sterker verhit naarmate werkelijke verandering in het museum werd uitgesteld en er meer een zwaardere internationale beschuldigingen werden gemaakt tegenover het Belgische en Leopoldiaanse bewind in Congo.²⁴⁷ Op deze manier is het KMMA wel degelijk de frontlinie van de “Memory Wars” die Véronique Bragard en Stéphanie Planche beschreven.²⁴⁸

4.5 Het koloniale verleden: contact in herinnering

Het museum als een *lieu de mémoire* of als platform van bewaarde allochronismen draagt, zoals aangehaald, historisch geladen boodschappen. Deze boodschappen, die in het geval van het KMMA een sterke kolonialistische ondertoon en een sterke uitdrukking van ongelijkheid in zich dragen, staan qua discours in schril contrast met het discours van een *lieu de rencontre*, als postkoloniale plek voor veilige inspraak in verschillende richtingen. Om tegengewicht te kunnen bieden aan de kolonialistische propaganda die de infrastructuur in zich draagt, moet er een actieve houding aangenomen worden tegenover het gebouw en tegenover het verleden. In het geval van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika staan kolonialisme en *spatiotemporal distancing* tussen metropool/blank en kolonie/zwart, centraal als drijvende ideologieën van het gebouw. Dit terwijl een radicale *coevalness* (met bijvoorbeeld het herdefiniëren van het adjectief ‘modern’, dat elke dynamische cultuur op aarde te beurt valt²⁴⁹) en een uitgesproken postkoloniale de-hiërarchisering van de tentoonstellingswijzen worden gepropageerd door het KMMA als “Contact Zone” of *lieu de rencontre*. Hoe verhouden materie en ideologie zich tot elkaar? Om dit te onderzoeken worden de veranderende

²⁴⁵ Raymond Corbey, “ExitCongoMuseum”, *Anthropology Today* 17, nr. 3 (2001): 26–28.

²⁴⁶ Hasian en Wood, “Critical Museology, (Post)Colonial Communication, and the Gradual Mastering of Traumatic Pasts at the Royal Museum for Central Africa”, p.136-137

²⁴⁷ Hasian, “Colonial Amnesias, Photographic Memories, and Demographic Biopolitics at the Royal Museum for Central Africa (RMCA)”.

²⁴⁸ Bragard en Planche, “Museum practices and the Belgian colonial past: questioning the memories of an ambivalent metropole”.

²⁴⁹ Zie: 4.3 – Fetish Modernity

tentoonstellingswijzen van de koloniale periode als gedeelde geschiedenis in het KMMA doorheen haar renovatie onderzocht. Centraal hierin staat de tentoonstelling ‘het Geheugen van Congo: de koloniale tijd’ uit 2005.

In het jaar 2002 werden er in de rotonde, bij de beeldhouwwerken van Matton, bordjes geplaatst die de bronzen sculpturen contextualiseerden en zo een eerste antwoord probeerden te formuleren op de kolonialistische mythes die er van uitgingen. Er werd daarnaast ook een ‘Historisch Parcours’ ontwikkeld, dat bezoekers voorbij verschillende zalen leidde en waarin de nadruk werd gelegd op de geschiedenis van de museografie. Doorheen het museum werden rode meubeltjes geplaatst waar de bezoeker teksten, foto’s en archieffilms in kon vinden. Het parcours had als doel om duidelijk te maken dat wat de inhoud en vorm van de zalen bepaalde, gestuurd was door een zekere ideologie en legde zo de nadruk op de aanwezigheid van een kolonialistische tijdsgeest in het museum.²⁵⁰ Dit was niet waar het museum het bij hield. Daarom begon men na te denken over een zeer ambitieus project, wat in 2005 zou resulteren in “Het Geheugen van Congo: de koloniale tijd”.

Op een oppervlakte van 1500 vierkante meter werd er een tentoonstelling opgebouwd onder leiding van Jean-Luc Vellut en een team van historici en antropologen over de periode 1885-1960 en het “emotioneel geladen gemeenschappelijke verleden van Congo en België”.²⁵¹ Er werd eveneens een boek uitgegeven met dezelfde titel, die wetenschappelijke bijdragen van medewerkers over kritieke punten van de tentoonstelling bevatte. Het Geheugen van Congo liep tussen vier februari en negen oktober 2005 en trok in die periode meer dan 140.000 bezoekers. Daarnaast konden de vele randactiviteiten zoals debatten, filmavonden, seminars en conferenties eveneens op een groot publiek rekenen.²⁵²

De tentoonstelling was opgebouwd rond zes thema’s: (i) de geschiedenis van Congo vóór de koloniale periode, (ii) veranderende machtsstructuren, (iii) economie en infrastructuur van de kolonie, (iv) culturele ontmoetingen, (v) het museum als instrument van propaganda en (vi)

²⁵⁰ AfricaMuseum, “Jaarverslag 2002”, p.6; Gryseels, Landry, en Claessens, “Integrating the Past: Transformation and Renovation of the Royal Museum for Central Africa, Tervuren, Belgium”, p.644-645

²⁵¹ Guido Gryseels, “Woord Vooraf,” in *Het Geheugen van Congo: De Koloniale Periode* (Snoeck, 2005), p.5.

²⁵² Gryseels, “Towards the Renewal and the Renovation of the Royal Museum for Central Africa”, p.10

onafhankelijkheid en de postkoloniale periode.²⁵³ Op deze manier probeerde het een ruimer beeld geven van de Afrikaanse geschiedenis, door het continent een eigen geschiedenis te geven die niet begon bij het contact met de Europeanen zoals dat klassiek werd gedaan.²⁵⁴ Het probeerde ook een eerlijkere schets te maken van de kosten en baten van het koloniale project; met inbegrip van dwangarbeid, de ‘colour bar’ en wandaden door het koloniale bewind, maar ook met aandacht voor de positieve aspecten van de Belgische kolonisatie in Afrika.²⁵⁵

De reacties waren zeer uiteenlopend, maar het KMMA leek al te slagen in tenminste één opzet: er werd uiterst veel gesproken over het Belgische koloniale verleden. Nationale en internationale pers schonken zeer veel aandacht aan de tentoonstelling, radio en televisie spraken ook op dagelijkse basis over het Belgische verleden doorheen de hele looptijd van het project. Wat de buitenlandse pers betreft, lijkt er vooral interesse te zijn gekomen vanuit de Angelsaksische wereld, waar het werk van Adam Hochschild een uitgebreid platform had gecreëerd voor kritiek en conversatie over de misdaden in Congo Vrijstaat.²⁵⁶ Maar ook in ons land bleven Hochschild en zijn beschuldigingen rond de “Congoese Holocaust” zweven in de gespreksferen.²⁵⁷ Het waren dus vooral de gruweldaden en gruwelijke beelden die rond de herinneringen aan het koloniale verleden circelden, die er voor hadden gezorgd dat alle ogen op het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika waren gericht.²⁵⁸

Het uitgangspunt van Vellut was echter gematigd, en dit als een reactie op de “simpele verklaringen”, “mythen” en “mooie verhaaltjes”:

“De tentoonstelling ‘Het Geheugen van Congo. De koloniale tijd’ is in die zin opgevat. Ze wil geen ‘simpele’ verklaringen geven (in de

²⁵³ Gryseels, Landry, en Claessens, “Integrating the Past: Transformation and Renovation of the Royal Museum for Central Africa, Tervuren, Belgium”, p.346

²⁵⁴ Jan Vansina, “De geschiedenis van Midden-Afrika in het perspectief van zijn verleden”, in *Het geheugen van Congo: de koloniale tijd*, bewerkt door Jean-Luc Vellut (Snoeck, 2005), 23–29. Over de kijk van academische historici op Afrikaanse geschiedenis en een kritiek hierop: Finn Fuglestad, “The Trevor-Roper Trap or the Imperialism of History. An Essay”, *History in Africa* 19 (1992): 309–26.

²⁵⁵ Hasian en Wood, “Critical Museology, (Post)Colonial Communication, and the Gradual Mastering of Traumatic Pasts at the Royal Museum for Central Africa”, p. 137-138

²⁵⁶ Marouf Hasian, “Colonial Amnesias, Photographic Memories, and Demographic Biopolitics at the Royal Museum for Central Africa (RMCA),” *Third World Quarterly* 33, no. 3 (2012), p.477.

²⁵⁷ Een tiental kranten en magazine-artikels waar Hochschild in voor komt.

²⁵⁸ Marouf Hasian and Rulon Wood, “Critical Museology, (Post)Colonial Communication, and the Gradual Mastering of Traumatic Pasts at the Royal Museum for Central Africa,” *Western Journal of Communication* 74, no. 2 (2010): p.130.

sterke zin van het woord), maar de bezoeker binnenleiden in een samenspel van complexe werelden. De auteurs van deze publicatie schrikken er niet voor terug om de fans van simplistische dramatisering teleur te stellen.”²⁵⁹

Vellut liet het wetenschappelijke karakter primeren boven enige ideologische overwegingen. Hij ging ook rechtstreeks in de aanval op Hochschild's beschuldigingen:

“De media-industrie rond al wat ‘holocaust’ kan heten, spaarde België niet: Leopold had zich aan een ‘genocide’ bezondigd, in Rwanda was het niet bij één volkerenmoord gebleven, kortom, het Belgische koloniale bewind werd de ‘zondebok van dienst’ voor het grote rouwproces over de koloniale misdaden.”²⁶⁰

Waarna er nog een volledig hoofdstuk in het boek wordt gewijd aan “Kritische bedenkingen bij de controverses over Leopold II en Congo in de literatuur en de media”. In dit hoofdstuk wordt Hochschild's interpretatie van het Leopoldiaanse tijdperk “karikaturaal” genoemd en aan een wetenschappelijke kritiek onderworpen.²⁶¹

Wetenschap vierde hoogtij, de gematigde visie was dominant en hoewel er geen thema's taboe waren –er werd wel degelijk gesproken over dwangarbeid, Leopold II en de “colour bar”- bleven velen op hun honger naar radicale vernieuwing en een strenge visie op het verleden zitten, waaronder ook Hochschild zelf. In een artikel dat de wereld rond ging stelde hij:

“Uit die catalogus [van Vellut] kun je afleiden dat het museum zijn kop uit het zand heeft gehaald, zij het slechts gedeeltelijk. Er staan enkele gruwelijke foto's in, maar veel meer foto's van dansers, muzikanten en blije zwarte en blanke families. De catalogus staat ook vol omzeilingen en ontkenningen.”²⁶² (vertaling van de Morgen)

²⁵⁹ Jean-Luc Vellut, “Beelden van de Koloniale Tijd,” in *Het Geheugen van Cong. De Koloniale Tijd*, ed. Jean-Luc Vellut (Tervuren: Snoeck, 2005), p.18-21.

²⁶⁰ Ibid. p.15

²⁶¹ Philippe Marechal, “Kritische bedenkingen bij de controverses over Leopold II en Congo in de literatuur en de media”, in *Het geheugen van Congo. De koloniale tijd* (Tervuren: Snoeck, 2005).

²⁶² Adam Hochschild, “Een Monument Voor de Ontkenning - Overgenomen van Een Artikel in Los Angeles Times,” *De Morgen*, woensdag 16 maart 2005.; oorspronkelijk

Hochschild wilde meer gruwelijke foto's met schokwaarde zien, hij wilde meer zien over dwangarbeid en over demografie toegespitst op mortaliteit. De narratologische balans die Vellut nastreefde en de nuanceringen die hij probeerde te brengen in de representatie van het koloniale verleden vielen dus niet bij iedereen in de smaak; Hochschild was hier zeker niet de enige in.²⁶³ Vanuit academische hoek kwam er ook scherpe commentaar van onder andere Idesbald Goddeeris²⁶⁴, Hasian Marouf²⁶⁵, Castryck Geert²⁶⁶ en David Theo Goldberg. Goldberg was uiterst hard in zijn kritieken. Wat Goldberg tegen de borst stootte was dat de tentoonstelling in haar voorstelling van de Belgische koloniale ervaring de nadruk legde op het proces van modernisering die de Belgen in Congo probeerden op te starten, met de introductie van de fiets, spoorwegen, handel, universiteiten en wetenschappelijk onderzoek. Het museum was in Goldberg's ogen niet kritisch genoeg, het ontkende onder andere de tien miljoen doden ten gevolge van het Leopoldiaanse bewind. Daarnaast vermeed de tentoonstelling politieke statements en was het niet spraakzaam genoeg over de zaak Lumumba. Om deze reden bleef het voor Goldberg nog steeds een relik van een koloniaal verleden.

Wat interessant is aan de beschrijving van Goldberg, is dat hij wel degelijk aanstoot neemt aan de manier waarop de omgeving zich verhoudt tot het vertoonde beeld. Hier volgen enkele fragmenten

“Even more tellingly, the regular entrance foyer to the Museum greets one with a series of larger-than-life gold statues declaring on their pedestals that ‘Belgium brings the gift of civilization’, ‘of support’, and ‘of economic wellbeing to the Congo’. Visitors enter the Museum’s displays through one of two halls. To the left

gepubliceerd in Adam Hochschild, “A Monument to Denial”, *Los Angeles Times*, 3 februari 2005.

²⁶³ Patrick French, “Belgium’s legacy leaves a bitter taste”, *The Financial Times*, 23 juni 2005.

²⁶⁴ Idesbald Goddeeris, “Postcolonial Belgium,” *Interventions* 17, no. 3 (2015): p.436.

²⁶⁵ Hasian, “Colonial Amnesias, Photographic Memories, and Demographic Biopolitics at the Royal Museum for Central Africa (RMCA)”; Hasian en Wood, “Critical Museology, (Post)Colonial Communication, and the Gradual Mastering of Traumatic Pasts at the Royal Museum for Central Africa”.

²⁶⁶ Castryck, “Whose History is History? Singularities and Dualities of the Public Debate on Belgian Colonialism”.

*one walks into a hall laden with the stuffed “game” of central Africa, including a large elephant.”*²⁶⁷

*“There are only very occasional references to slavery throughout the Museum, and where there are they are always to Arab slavers, never to Belgian slavery, Belgian or European engagement in enslavement or in the slave trade. Africans petrified; Arabs enslaving; Europeans civilized. Reinforcing at once the Orientalizing sense of Arab viciousness underpinning their market cunning, entrepreneurship, and threatening competitiveness.”*²⁶⁸

Wat uit zijn beschrijvingen duidelijk wordt, is dat de gebalanceerde visie die Vellut probeert te brengen niet strookt met de dramatische cijfers en “gruwelijke waarheden” die Goldberg verwachtte. Daarnaast tipt de uitstraling van het gebouw Vellut’s verhaal continu uit evenwicht.²⁶⁹ De analyse van Marouf Hasian luidde gelijkaardig. Hij stelde dat de aanwezigheid van meer schokkende beelden een zwaarder tegengewicht zouden kunnen bieden en een krachtigere boodschap kunnen uitzenden tegen de koloniale mythes die van het museum uitgaan.²⁷⁰

Castrycx Geert beschuldigde de curatoren van “de koloniale tijd” ervan dat de kritische lezing van de eigen tentoonstellingswijzen wel aanwezig was, maar diep verstopt in een hoekje van het museum, gereduceerd tot een bijrolletje.²⁷¹

In het gastenboek dat ik ter hand nam in een van de meer obscure zaaltjes van het CAPA-gebouw naast het museum, kon ik ook enkele zeer verontwaardigde reacties lezen. Zo schreef iemand:

“ Kritiek? –Conclusies van de parlementaire commissie? – Belgische steun aan Katanga? – Belgische steun aan Mobutu?-

²⁶⁷ David Theo Goldberg, *The Threat of Race: reflections on racial neoliberalism* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2009), p.170-171; deze olifant zal na de renovatie opnieuw worden geïncorporeerd in de tentoonstelling. – Frederik Defossez, Alexander Verstraete, “Olifant en giraf zijn weer veilig thuis in Afrikamuseum”, deredactie.be, 31.01.2017

²⁶⁸ Ibid., p.173

²⁶⁹ Ibid., p. 170-175

²⁷⁰ Hasian, “Colonial Amnesias, Photographic Memories, and Demographic Biopolitics at the Royal Museum for Central Africa (RMCA)”.

²⁷¹ Vanhee en Castryck, “Belgische historiografie en verbeelding over het koloniale verleden”.

Waarom komen die niet aan bod? DIT IS EEN FEEL-GOOD TENTOONSTELLING! NEGATIONISME!”²⁷²

Dezelfde kritiek, dat het ‘Geheugen van Congo’ te partijdig was, of informatie bewust niet weergaf of negeerde, kwam ook vanuit een andere hoek. Verenigingen van oud-kolonialen klonken in de aanloop naar de tentoonstelling al ongerust over wat er nu net zou worden vertoond. De golf van kritiek die sinds het begin van het millennium over de koloniale ondernemingen en de Belgische aanwezigheid in Congo vloeide, had hun sterk gefrustreerd. ²⁷³ Oud-kolonialen, afstammelingen of gewone bezoekers hadden soms de mening dat de verdiensten van de Belgische aanwezigheid in Congo sterk onderbelicht werden. Betsy Courtin uit Aartselaar liet zo in De Standaard weten dat ze diep teleurgesteld was:

“Een grootse tentoonstelling over het geheugen van Congo, in het mekka van het koloniale geheugen, Tervuren. Een mistroostig, weinig attractief decor. Lilliputterzaaltjes, hoekjes, kantjes, smalle foorgangen. Veel te lezen, overdadig veel.

Dat de economie een zeer grote factor was in de Congolese koloniale tijd is duidelijk. Maar dat de missies, gebouwd en bezielde door de vele duizenden Waalse en Vlaamse missionarissen die daarmee sociaal en medisch netwerk in het hele land uitbouwden een belangrijk sociologisch fenomeen waren, wordt verzwegen.”²⁷⁴

²⁷² Reactie op 13.04.2005 in het gastenboek van “het Geheugen van Congo: de koloniale tijd”; enkele gelijkaardige voorbeelden uit het gastenboek: “Impressive restitution of historical memory! Still Leopold II appears at the end as being responsible for the viles scramble of loot that ever disfigured the history of human conscience!” (4.02.2017), “Ik zag nergens het boek van Hochschild vermeld! Spijtig dat deze doorheen de tentoonstelling niet aan bod is gekomen.” (4.02.2017), “Men is er wonderwel toch weer in geslaagd de wreedheden en misdaden van België in Congo grotendeels onder een mooi tapijtje te vegen. Jammer...” (9.02.2017), “Shame on you for faking the African history like this!” (9.03.2017), “: Bravo, une bonne tentative de auto-blanchissement. Déniguez les critiques au lieu de faire l’auto en figure. Si les allemands avait fait leur histoire de cette manière le monde entier criait au scandal. Si le Belgique le fait c’est fait à la belge en pleine harmonie avec soi-même. Mais un scandal reste un scandal, l’exploitation d’un peuple reste l’exploitation, le génocide, un génocide.” (13.03.2017), “Lots of interesting information, but very fragmentary plus the questions asked by « King Leopold’s Ghost » were not addressed, nor was there any incisive evokation of Lumumba’s murder – a whitewash.” (20.03.2017)

²⁷³ “Er wordt daar wat onzin verteld over Leopold II - interview met Guido Gryseels”, *De Standaard*, 2 januari 2005.

²⁷⁴ Betsy Courtin, “Congo”, 24.02.2005, p.18

De directeur van het KMMA, Guido Gryseels stelde in die periode eveneens dat de focus op uitsluitend negatieve aspecten van de kolonisatie onrecht doet aan de geschiedenis en aan vele persoonlijke verhalen.²⁷⁵

Naar aanleiding van de tentoonstelling in 2005, werd de permanente tentoonstelling eveneens aangepast. Er was zoveel reactie gekomen op het 'Geheugen van Congo', zowel constructief en positief als verontwaardigd, dat het zeer duidelijk werd dat de permanente tentoonstelling beschamend sterk achterliep op de museologische vernieuwingen die werden doorgevoerd in de tijdelijke tentoonstelling. Ook deze vernieuwde permanente tentoonstelling, hoewel het veel verder ging dan de vorige, werd vanuit sommige hoeken beschuldigd van koloniale afasie. De Afrikaanse diaspora toonde zich over deze vernieuwingen ook niet tevreden.²⁷⁶

Jean-Luc Vellut raakt in de inleiding van de catalogus van 'het Geheugen van Congo' een teer punt:

“De mythes van de geschiedenis doorprikken is echter noch eenvoudig, noch zonder gevaar. Eigenlijk vormen deze 'mooie verhaaltjes' (se non è vero, è bene trovato) de populaire variant van de geschiedenis, en die zal maar verdwijnen wanneer de 'koloniale tijd' definitief tot het (verre) verleden behoort. We evolueren nu stilaan naar die fase. Daarbij moeten we zo goed mogelijk proberen uit te maken wat tot het verleden en wat tot de hedendaagse retoriek behoort en de hedendaagse noden dient.”²⁷⁷

Hier legt Vellut wel degelijk het probleem bloot waar zijn team mee werd geconfronteerd in het opstellen van het geheugen van Congo. Dit legt ook de waarheid bloot van het museum als een *lieu de mémoire*; verschillende herinneringen, of divergerende interpretaties aan het koloniale verleden lijken zich immers vast te hechten aan de gebouwen in Tervuren. De *New Museology* en het debat dat het veroorzaakte benadrukken de verantwoordelijkheid van musea om na te denken over hedendaagse problematieken en om publiek debat te stimuleren. Vele bezoekers zijn echter nog steeds op zoek naar nostalgische of vertrouwde vormen van de voorstelling van het verleden. Gezien de confrontatie met andere visies

²⁷⁵ “Er wordt daar wat onzin verteld over Leopold II - interview met Guido Gryseels”.

²⁷⁶ Folsom, “Cheating History”.

²⁷⁷ Vellut, “Beelden van de koloniale tijd”, p.18

ongemakkelijk of zelfs pijnlijk kan zijn, bestaat het argument dat musea “veilige” zones moeten worden, die een stevige en comfortabele basis vormen voor bezoekers om geconfronteerd te worden met gevoelige of dissonante onderwerpen. Deze stevige basis voor de aanraking met moeilijke onderwerpen is dan mogelijk afkomstig van de autoriteit die het museum uitstraalt als “objectieve” en “gebalanceerde” instelling.²⁷⁸

Dit houdt werkelijk een uitdagende evenwichtsoefening in. Aan de ene kant moet het museum nieuwe groepen betrekken, vaak via de tentoonstelling van persoonlijke verhalen of modellen die inspelen op de gevoeligheden van specifieke identiteiten en moeten ze in staat te zijn in te spelen op hedendaagse en actuele issues. Aan de andere kant moet het museum in staat zijn om op een klassieke manier vertrouwen in te boezemen bij een gediversifieerd en toenemend kritisch publiek.

De claim van wetenschappelijkheid, objectiviteit en evenwicht in de vorming van de tentoonstelling, het doorprikken van de mythes en de ‘mooie verhaaltjes’ eiste wel degelijk autoriteit op. Het verdoezelde (of vergat) daarbij wel het feit dat de tentoonstelling een schouwspel was van complexe postkoloniale representaties, gesedimenteerde ideologieën en verschillende vormen van uitsluiting.²⁷⁹

Een vragende houding tegenover de eigen materie of experimentele vormen van tentoonstellen in functie van het weergeven van complexe verledens via uiteenlopende interpretaties of weergaven, leidt soms tot werkelijke verontwaardiging bij een publiek. Een publiek kan zich in deze situatie bedot voelen en de tentoonstelling ongewild verwarder verlaten, terwijl bijleren de wens was.²⁸⁰ In mijn analyse van “het Geheugen van Congo” toon ik aan dat het omgekeerde dus wel degelijk ook mogelijk is.

In 2005 stelde Guido Gryseels dat de tentoonstelling niet wilde aanklagen: “We zijn een wetenschappelijke instelling, het is niet onze taak om politieke statements te maken.”²⁸¹ Dit klinkt als een echo van een positivistische houding uit een pre-*New Museology* Koninklijk Museum voor Midden-Afrika. Terwijl vroegere curatoren het apolitieke en het neutrale in hun voorstellingswijzen konden claimen, eist de kritische houding van de New Museology, die vaak gestoeld is in postmoderne

²⁷⁸ Silke Arnold-de Simine, *Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia* (New York: Palgrave Macmillan Memory Studies, 2013), p.8-9.

²⁷⁹ Hasian en Wood, “Critical Museology, (Post)Colonial Communication, and the Gradual Mastering of Traumatic Pasts at the Royal Museum for Central Africa”, p.140

²⁸⁰ Susan Crane, “Memory, Distortion, And History in the Museum”, *History and Theory* 36, nr. 4 (1997): 44–63.

²⁸¹ “Er wordt daar wat onzin verteld over Leopold II - interview met Guido Gryseels”.

retoriek, dat het museum zich bekommert om de ideologische betekenis van elk aspect van de voorstelling; van de dialoog tussen curatoren tot het mogelijke bestaan van verschillende waarheden –en dat het hier ook transparant over is.²⁸² De wetenschappelijke transparantie van Vellut en het team van wetenschappers leek zich te beperken tot de openheid over het bronnenmateriaal en de methodologie; een curatorische of ideologische reflectie ontbrak.

Het antwoord van de academici die zich bogen over deze moeilijke problematieken, was een van verheven objectiviteit van het wetenschappelijk onderzoek boven de verdelingen onder ‘amateur-historici’ zoals Hochschild.²⁸³ De positivistische instelling en de idee dat een historicus zich onthoudt van morele oordelen voerde in ‘Geheugen van Congo’ opnieuw de hoge toon en de illusie dat de tentoonstelling de waarheid weergaf, zorgden ervoor dat vele bezoekers en geïnteresseerden het gevoel hadden dat er met hun interpretaties van de geschiedenis en met hun opinies geen rekening werd gehouden.

Met de uiteenlopende *mémoires* (uiteenlopende interpretaties van het verleden) die zich hadden vastgehecht aan het museum als *lieu de mémoire*, werd met andere woorden niet in dialoog gegaan. Ze werden daarentegen afgeschreven als ‘mooie verhaaltjes’ of werden niet ingesloten in wat als wetenschappelijk relevant werd gezien.²⁸⁴ Karel Arnaut maakte op dit vlak de pertinente opmerking dat:

“The museum is aware that this whole renovation is a process that needs to be discussed with a number of stakeholder in this Africa/Belgium context, and they’ve made an effort to ask for participation of, say, the Africans living in Belgium. I think it’s important, but what I’ve been worried about is that, again, this is not so much... It’s done on, how you say, volunteeristic basis. It’s like the museum feels that it’s going to invite, say, the African associations for tea and light refreshments and we’ll discuss the plans as they are now for a little feedback... I’ve seen that this is

²⁸² Hasian en Wood, “Critical Museology, (Post)Colonial Communication, and the Gradual Mastering of Traumatic Pasts at the Royal Museum for Central Africa”, p.133

²⁸³ Karel Arnaut en Hein Vanhee, “De postkoloniale Afrikanistiek in België en de Verenigde Staten. Een interview met Jan Vansina”, *Forum*, 21 augustus 2011.

²⁸⁴ Vellut is zich wel bewust van de onvolledigheid van de tentoonstelling en de publicatie: “Een voorstelling en een publicatie als deze kunnen natuurlijk niet de pretentie hebben een volledig beeld op te hangen van de ‘koloniale tijd’ zoals Congo die heeft gekend. Ze gaan inderdaad selectief te werk.”; Vellut, “Beelden van de koloniale tijd”, p. 21

done in a way that the associations, these stakeholders, and perhaps others do not have a kind of structural place in the whole consultancy set up around this renovation.”²⁸⁵

Arnaut's visie wordt bevestigd door de gesprekken die ik voerde met leden van het huidige COMRAF. De soms vrijblijvende manier waarop het museum omgaat met de Afrikaanse diaspora, maakt de leden ervan wantrouwig dat COMRAF gebruikt wordt als een uithangbord, eerder dan als een volwaardige partner.²⁸⁶ Hierachter schuilt opnieuw die moeilijke plaats van een stem van de Afrikaanse diaspora die het museum probeert te betrekken bij de gesprekken over de renovatie. Pungu Gratia, die sinds enkele jaren deel uitmaakt van COMRAF en momenteel ook lid is van de huidige groep van 'les six', stelde zo dat er achter de samenwerking tussen de Afrikaanse gemeenschap en het museum een politieke motivering schuilt, eerder dan historische of wetenschappelijke beweegredenen. Les six, hoewel ze worden aanzien als experts in een zeker vakgebied, moeten nog steeds opboksen tegen experts van een heel andere orde. Pungu Gratia stelt eveneens vast dat het discours van het museum wetenschappelijkheid en neutraliteit toont, terwijl COMRAF een meer politieke en filosofische overtuiging hanteert. Om deze reden wordt de aanwezigheid van de Afrikaanse diaspora steeds in vraag gesteld.²⁸⁷

Hetzelfde kan worden gesteld voor andere *stakeholders*, oud-kolonialen en afstammelingen van oud-kolonialen hebben immers ook uitzonderlijke belangen bij de voorstelling van de koloniale periode in het Koninklijk museum voor Midden-Afrika. Hun interpretaties en herinneringen zijn opnieuw zeer verschillend van deze van de wetenschappers en de Afrikaanse gemeenschap. Verenigingen zoals Afrikagetuigenissen en *Mémoires du Congo*, respectievelijk een Nederlandstalige en Franstalige organisatie die monologen en dialogen met en tussen oud-kolonialen registreert en verscheidene projecten opricht omtrent de individuele beleving van Belgische kolonisten in Afrika, zien hun inspraak naar de achtergrond gedrukt worden.²⁸⁸

²⁸⁵ Citaat uit een interview dat Hasian en Wood voerden met Karel Arnaut op 9 december in 2006; Hasian en Wood, "Critical Museology, (Post)Colonial Communication, and the Gradual Mastering of Traumatic Pasts at the Royal Museum for Central Africa", p.141

²⁸⁶ Mevrouw Pungu Gratia stond het vrije gebruik van het interview toe. Interview E, regel 38-62

²⁸⁷ Interview E, regel 38-62

²⁸⁸ Interview D, regel 84-89

Afrikagetuigenissen en *Mémoires du Congo* hebben beide een connectie met het KMMA, daar het museum de eerste ontvanger is van de getuigenissen en herinneringen die zij vastleggen. Bij de tentoonstelling in 2005 verwachtten zij daarom aandacht voor de individuele verhalen van enkele Belgen in Congo, maar ze kwamen van een kale reis terug.²⁸⁹ Orale geschiedenis en herinneringen kregen slechts een kleine plaats, wat de titel ‘Geheugen van Congo’ toch wat ontkracht.

Herinneringen en mondelinge geschiedenis maakten wel degelijk deel uit van de tentoonstelling, wat op zich een vernieuwing betekende. Een tweede vernieuwing was de inclusie van Afrikaanse herinneringen. Toch werd de herinnering als vorm van geschiedenis tot een ondergeschikte epistemische orde gerekend in het wetenschappelijke discours van de tentoonstelling:

“Herinnering is iets anders dan (mondelinge of schriftelijke) geschiedenis. De herinnering wordt opgebouwd door iemand die deelneemt aan het maatschappelijke gebeuren en die vanuit wie hij nu is en wat hij nu meemaakt, gebeurtenissen uit het verleden waarvan hij getuige was, actualiseert. Geschiedenis probeert in verband met het verleden tot blijvende waarheid te komen.”²⁹⁰

Samengevat zou ik willen stellen dat de tijdelijke tentoonstelling “het Geheugen van Congo: de koloniale tijd” een succes was. Het team van onderzoekers werd geconfronteerd met een veelvuldigheid aan uiteenlopende meningen en ze moesten rekening houden met onrustige *stakeholders* en een opgejut publiek. Hochschild’s “Ghost of Leopold II”, Ludo de Witte’s werk, de resultaten van de Lumumbacommissie en Bate’s documentaire “*White King, Red Rubber, Black Death*” hadden allen het gevolg dat de koloniale geschiedenis was gereduceerd tot de twee meest sensationele delen van de Belgische bemoeienissen in Afrika.²⁹¹ Een belangrijke verdienste van Vellut en zijn team, was het verbreden van het debat en de interesse in de Congolese geschiedenis. Niet alleen werd de focus gelegd op onderbelichte aspecten van de koloniale geschiedenis, maar voor het eerst in de geschiedenis van het museum werd er ook

²⁸⁹ Interview D, regel 84-89

²⁹⁰ Bogumil Jewsiewicki en Dibwe dia Mwembu, “(Vervlogen) Congolese herinneringen aan het koloniale tijdperk”, in *Het geheugen van Congo: de koloniale tijd* (Tervuren: Snoeck, 2005), 205-9.

²⁹¹ Reynebeau, *Het nut van het verleden.*, p.197

gesproken over periodes voor -en na de aanwezigheid van de Belgen.²⁹² De Afrikaanse geschiedenis viel niet uitsluitend meer samen met de koloniale geschiedenis.

Een tweede verdienste van de tentoonstelling is –eveneens een primeur in de geschiedenis van het KMMA- dat de Afrikaan niet langer werd gereduceerd tot slechts een figurant van zijn eigen geschiedenis. Het klassieke beeld van de Afrikaan als boei op de golven, gestuurd door de koloniale machten, het onrecht van de wereld of andere oncontroleerbare factoren, werd genuanceerd. De aandacht voor opstanden van de *Force Publique* en de Congolezen die zowel gebruik maakten van de koloniale macht als verzet ertegen toonden²⁹³, of nog beter: het onderdeel in de catalogus over de uiting van mannelijkheid of vrouwelijkheid onder het koloniale bewind geeft een sterke erkenning aan de agency van koloniale onderdanen.²⁹⁴

“Het Geheugen van Congo: de koloniale tijd” kon, zoals hierboven geïllustreerd, ook rekenen op sterke kritieken en er volgde desondanks het goede werk van de museologen en historici, nog steeds veel verontwaardiging. Er was geen gebrek aan gevoeligheid voor de polemieken; de tere punten van de koloniale geschiedenis werden wel degelijk aangehaald. De wetenschappelijke manier om antwoorden op te formuleren op deze soms sensationele vraagstukken en de eerder afstandelijk, objectieve houding waarmee afwijkende visies van tafel werden geveegd, opende de deur voor hevige kritieken van figuren die meer of minder radicale museologische vernieuwingen verwachtten.²⁹⁵ Daarnaast werden de eigen vroegere tentoonstellingswijzen wel degelijk aan de tand gevoeld, maar ontbrak een werkelijke zelfreflectie op de tentoonstellingswijze van de eigen exhibitie in 2005. De illusie dat het museum de ‘waarheid’ weergaf werd op deze manier niet doorprikt en

²⁹² Vansina, “De geschiedenis van Midden-Afrika in het perspectief van zijn ver verleden”.; Jewsiewicki en dia Mwembu, “(Vervlogen) Congolese herinneringen aan het koloniale tijdperk”.

²⁹³ Vellut, “Beelden van de koloniale tijd”.

²⁹⁴ Nancy Rose Hunt, “Gender en subjectvorming in koloniaal Congo”, in *Het Geheugen van Congo: de koloniale tijd* (Tervuren: Snoeck, 2005).

²⁹⁵ Hierbij moet evenwel gesteld worden dat het een quasi onmogelijke taak was om de sensatie rond het koloniale verleden te nuanceren tot een afgesloten deel van de geschiedenis, iets waar het team van Vellut zich zeer bewust van was: “Terwijl sommigen bij dit ‘museum van een koloniaal museum’ nostalgisch worden, is het anderzijds een geliefd doelwit voor mensen die het verleden voor het tribunaal van de geschiedenis willen brengen. Tegen die achtergrond werd ons gevraagd een nieuwe mise-en-scène te bedenken van een koloniale tijd die nu voorgoed tot het verleden behoort. Omdat we bij die opdracht niet om het gewicht van het verleden op het heden heen kunnen, blijven we daar nog even bij stilstaan.”, Vellut, “Beelden van de koloniale tijd”., p.11

snoerde zo velen de mond of lokte een hevigere reactie uit. De filosofie van de wetenschappelijke instelling als apolitek en neutraal werd foutief in stand gehouden.

Een derde punt van kritiek is dat de agency die werd toegekend aan de Afrikaanse actoren, slechts miniem was en niet ver genoeg ging. Zo werd er over opstanden verteld dat ze het land kortstondig in “chaos en geweld” stortten en werd de agency van de Afrikanen ook beperkt tot kortstondige uitbarstingen. De motor van verandering was nog steeds de aanwezigheid van de Belgen in hun ondernemingen, belangen, conflicten en machtsrelaties.²⁹⁶ Op dit punt had Guido Gryseels overigens zelf ook kritiek: hijzelf had ook liever meer gezien over Congolese opstanden en over de visie van Congolezen op de kolonisatie.²⁹⁷

In de tentoonstelling “het Geheugen van Congo” legde het museum dus een groot dynamisme aan de dag en toonden het zich wel degelijk geëngageerd voor het vormen van een nieuw beeld van de Afrikaanse geschiedenis. Het durfde in eigen boezem kijken en kende geen taboe. Maar in haar apoliteke, wetenschappelijke opstelling en in het gebrek aan aandacht voor de koloniale onderdaan als actor, schoot ze tekort als een *lieu de rencontre* en leek ze de diepgang van haar eigen omgeving als *lieu de mémoire*²⁹⁸ niet aan te voelen of te miskennen.

Het museum is geen eiland of echokamer. Zowel externe als interne kritieken lijken op de voet gevolgd te worden en de talloze vergaderingen, brainstormsessies en ronde tafelgesprekken die de museologen en museumofficials bijwoonden sinds “het Geheugen van Congo” tonen aan dat de renovatie een dynamisch proces is en zeker niet is ontstaan uit een *idée fixe*.²⁹⁹ De tijdelijke tentoonstellingen zijn op een zekere manier ook experimenten voor de gerenoveerde permanente tentoonstelling, de interactie met publiek, pers, academici, stakeholders... is een leerschool voor het museum zelf.³⁰⁰ Dit onderzoek wenst dan ook niets te voorspellen over de toekomstige permanente tentoonstelling, die ongetwijfeld zal verrassen.

²⁹⁶ Hasian en Wood, “Critical Museology, (Post)Colonial Communication, and the Gradual Mastering of Traumatic Pasts at the Royal Museum for Central Africa”, p.138

²⁹⁷ Ibid., p.140

²⁹⁸ Als centrum van de discussies over uiteenlopende visies en verschillende interpretaties op het verleden van België en Congo.

²⁹⁹ Persoonlijke bemerkingen en Interview A, regel 194-222, regel 333-352

³⁰⁰ Interview B, regel 575-592

5. Algemeen besluit

“In the end perhaps it is Léopold’s ghost that is having the last laugh. The aesthetic beauty of his gardens, the greenhouses of Laeken, the thermal baths of Ostend, the triumphant arches and the exotic parts of the Tervuren museum displays can still provide bystanders with proof of the beneficence of colonialism.”³⁰¹

In de lange geschiedenis van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, de geschiedenis vanaf de wereldtentoonstellingen in Brussel in 1897, zien we het ontstaan van vele mythes en mentaliteiten die tot vandaag de dag de debatten over het koloniale verleden sturen en beïnvloeden. Het KMMA kan zich in haar renovatieproces niet zomaar ontdoen van deze geschiedenis, maar moet het in de ogen kijken. Op deze manier wordt het museum zelf het tentoongestelde of het studieobject. Er zit een zekere historische rechtvaardigheid in verscholen.

Terwijl het museumpersoneel aan het begin van dit millennium de dialoog opstartte over de aanpak van een grondige renovatie, leek deze historische bagage in de weg te staan van het type museum dat nodig werd geacht in de 21^e eeuw. De gebouwen en de opstelling droegen nog steeds dezelfde geladen betekenissen die ze droegen bij hun creatie. De mythes en fantasieën die ontsprongen uit de megalomanie van een Prometheaans westers figuur, Leopold II, bleken zeer aanstekelijk voor een kleine natie die zichzelf te bewijzen had op internationale schaal, bezeten door het vooruitgangdenken. Via distinctie en stigma en via een zeer intensief uitgewerkt systeem van koloniale propaganda, verankerden de koloniale mythes zich in de Belgische geest en het Belgische landschap. Letterlijk, de Belgische landschappen en steden zijn nog steeds de dragers van de dromen en retoriek van een kolonialistische tijdsgeest.

Zo ook het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, dat zich als drager en schepper van kolonialistische propaganda op een historische kruisweg bevindt. Na jarenlange stagnatie en inertie voor talloze kritieken op de stoffige voorstellingen en de archaische mythes die ze uitdroeg, moest ze beslissen of ze een leidinggevend museum zou worden op vlak van museologische vernieuwing, of dat ze een kijkdoos wilde worden, waarin men vanuit het heden kan kijken naar de voorstellingen uit het verleden en er op een veilige manier over kan oordelen. Het Koninklijk Museum koos

³⁰¹ Hasian, “Colonial Amnesias, Photographic Memories, and Demographic Biopolitics at the Royal Museum for Central Africa (RMCA)”, p.490

voor een hybride vorm. Het zou zowel de principes van de *New Museology* toepassen om een postkoloniale instelling te worden die een platform is voor interculturele dialoog, maar het zou eveneens dienst doen als een 'museum van het museum' die de koloniale mythes zelf in de vitrine plaatst, waar de koloniale mythes voordien dicteerden wat er in de vitrines werd geplaatst.

Door de retoriek van het museum in verandering onder de loep te nemen, via de analyse van het gebruik van de termen '*lieu de rencontre*' en '*lieu de mémoire*', schetste ik hoe het museum de museologische doelstellingen en uitdagingen waar het voor komt te staan interpreteert, terwijl ze opnieuw een plaats probeert te verdienen in de hedendaagse samenleving. Over heel de wereld worden musea immers geconfronteerd met existentiële vragen en identiteitscrisissen; de samenleving verandert onherroepelijk sneller dan de boodschappen die museologische instellingen uitdragen. Om deze reden worden de voorstellingen in het museum in de retoriek van het museum omgezet van een objectieve voorstelling van langdurige waarheid naar een proces, waarin betekenis wordt geput uit dialoog.

De vraag moet gesteld worden: kan een instelling die als *lieu de mémoire* zoveel historische bagage meezeult en van zichzelf zulke geladen boodschappen uitdraagt, ooit een succesvolle *lieu de rencontre* zijn? Een *lieu de mémoire* betekent immers stagnatie in betekenis, terwijl *lieu de rencontre* een uitgesproken dynamisme impliceert. Om deze vraag te beantwoorden werd de voorstelling van het koloniale verleden, zoals het werd gepresenteerd tijdens de renovatie, onderzocht.

De houding van het museum, in de eerste plaats ten opzichte van haar eigen tentoonstellingswijzen en ten tweede ten opzichte van zichzelf als drager van deze tentoonstellingswijzen, moet immers actief genoeg zijn om de koloniale mythes die het museum als *lieu de mémoire* en georkestreerd allochronisme in zich draagt tegen te gaan. De houding van het museum is op dit vlak ambigu. Langs de ene kant toont het zichzelf zeer trots ten opzichte van de grandeur van haar gebouwen en haar collectie die een verhaal vertellen van koloniale overheersing, langs de andere drukt ze de koloniale aspecten in zichzelf wel degelijk uit als een allochronisme. De mythes behoren in de woorden van het museum dus wel degelijk tot het verleden.

De voorstelling van het koloniale verleden in het KMMA is een uitzonderlijk interessante casus was betreft het onderzoek naar de toepassing van de paradigma's van de *New Museology*, gezien het KMMA

op verschillende niveaus rekening moet houden met groepen die uiteenlopende belangen hebben bij de voorstelling van dit verleden. In deze discussie komt niet enkel wat het museum vertoont in het vizier, maar evenzeer wat het museum is en moet zijn.

In mijn analyse van de retoriek en de realiteit van de renovatie van het KMMA stel ik vast dat, hoewel het museum uitzonderlijk radicaal en vernieuwend durft te zijn in de houding ten opzichte van subjectieve aspecten van haar voorstellingen -zoals de interpretatie van kunst en etnografische objecten, of in de analyse van Noord-Zuidrelaties³⁰²- ze op andere vlakken weigert om haar filosofie te erkennen. In een gesprek tussen Karel Arnaut, Hein Vanhee en Jan Vansina, stelde deze laatste dat: “je moet aan je publiek kunnen aanleren dat het museum niet *de* waarheid is, niet het laatste woord.”³⁰³

In mijn analyse van de voorstelling van het verleden in het KMMA onder constructie, stelde ik vast dat er vanuit zekere hoeken hevige reacties volgden op de tentoonstelling “het Geheugen van Congo: de koloniale tijd” en dat er nog steeds polemiek aan ontsprong. Hoewel ik in mijn analyse stelde dat dit ongetwijfeld onvermijdelijk was en dat de tentoonstelling alles te samen een succes was, stelde ik eveneens dat de hevige kritieken een bewijs waren van het feit dat het museum op vlak van geschiedenis te kort schoot als *lieu de rencontre* en de diepgang van haar plaats in de samenleving als *lieu de mémoire* niet inzag of miskende. Zoals ik doorheen de thesis heb duidelijk gemaakt zijn koloniale musea, onder invloed van de New Museology, immers de frontlinie geworden in disputen over historische interpretaties en uiteenlopende vormen van collectieve herinnering omtrent het koloniale verleden. De afstandelijke, positivistische houding van het team van Vellut zorgde ervoor dat een aantal individuen en collectieven misnoegd het museum verlieten, omdat het museum zich afsloot voor alternatieve interpretaties die afweken van de “blijvende waarheid”³⁰⁴ die de geschiedwetenschap voortbrengt.

Het laatste woord over de renovatie van het museum is nog niet gevallen, net zoals het laatste woord over het Belgische koloniale verleden nog niet

³⁰² ExitCongoMuseum, Chéri Samba en Afrika : zelfportret, Africa Fast Forward, PERSONA, Fetish Modernity, ...

³⁰³ Arnaut en Vanhee, “De postkoloniale Afrikanistiek in België en de Verenigde Staten. Een interview met Jan Vansina”, p.11

³⁰⁴ Bogumil Jewsiewicki and Dibwe dia Mwembu, “(Vervlogen) Congolese Herinneringen Aan Het Koloniale Tijdperk,” in *Het Geheugen van Congo: De Koloniale Tijd* (Tervuren: Snoeck, 2005), p.205.

is gevallen. Het onderzoek dat ik leverde kan op verscheidene manieren anders aangepakt worden, die eveneens zouden kunnen leiden tot interessante en diepgaande analyses van de veranderende rollen van cultuurhistorische musea en koloniale *lieux de mémoires* in de hedendaagse samenleving.

Een internationale vergelijking, waarin de werking en de retoriek van verscheidene Europese cultuurhistorische musea met elkaar in verband brengt, zou ons meer kunnen vertellen over de specifieke noden van historische minderheden in verschillende sociale, culturele of raciale configuraties.

Daarnaast kan de studie van de vertoning van het koloniale verleden op een uitgebreidere manier in verband gebracht worden met de Belgische en internationale historiografie met betrekking tot dit verleden. Dit kan op een zeer interessante manier de verhoudingen tussen de geschiedwetenschap en museologie blootleggen.

Een derde mogelijkheid voor toekomstig onderzoek dat ik hier zou willen aanhalen, is een gelijkaardig onderzoek als hetgene hier voor u ligt, maar dan wanneer het museum werkelijk geopend is. Hoewel er wel degelijk een duidelijke evolutie werd geschetst in deze thesis, door de concepten "*lieu de mémoire*" en "*lieu de rencontre*" doorheen veranderende interpretaties en praktijken te onderzoeken, was mijn thesis niet in staat de dynamiek van in de vertoningen van het koloniale verleden vast te leggen. Er zit immers evolutie in het renovatieproces van het KMMA dat in deze thesis onvoldoende kon worden geïllustreerd, vanwege de restricties die ik had met betrekking tot het gebruik van interne bronnen en de moeilijkheden die ik ondervond in het verkrijgen van gesprekken met museumofficials en betrokkenen.

Ik wacht vol ongeduld tot het museum de deuren weer opent.

Lijst van literatuur & bronnen

Bibliografie

Aldrich, Robert. "Colonial museums in a post-Colonial Europe". *African and Black Diaspora: An international Journal* 2, nr. 2 (2009): 137–56.

Arnaut, Karel, en Bambi Ceuppens. "Voorstelling van het project duurzaam Belgisch-Afrikaans koloniaal erfgoed in België, Burundi, Congo en Rwanda". Afrika-Vereniging van de Universiteit Gent, 2 mei 2005.

Arnaut, Karel, en Hein Vanhee. "De postkoloniale Afrikanistiek in België en de Verenigde Staten. Een interview met Jan Vansina". *Forum*, 21 augustus 2011.

Arnold-de Simine, Silke. *Mediating memory in the museum: trauma, empathy, nostalgia*. New York: Palgrave Macmillan Memory Studies, 2013.

Asselberghs, Herman, en Dieter Lesage, red. *Het museum van de natie*. Brussel: Yves Gevaert Uitgever, 1999.

Assunção dos Santos, Paula, en Judite Primo, red. *To understand New Museology in the XXI Century*. Cadernos de Sociomuseologia 37. Lisbon: Edições Universitárias Lusofonas, 2010.

Bambi Ceuppens, "Narcissus, Pygmalion and Prometheus: The politics of identity and alteriity", *Cultural Dynamics* 6, nr. 3 (1993): 300–324

Barend, Blom. *Colonial Aphasia in Museums in the Netherlands*. Amsterdam: University of Amsterdam, 2014.

Belien, Paul. "King Leopold's Shadow". *The Wall Street Journal Europe*, 4 augustus 2004.

Bennett, Tony. *Pasts Beyond Memory: evolution, museums, colonialism*. London: Routledge, 2004. Pasts Beyond Memory.

———. "The Exhibitory Complex". *new formations* 4 (1988): 73–102.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

Bouttiaux, Anne-Marie. "Des mises en scène de curiosités aux chefs-d'oeuvre mis en scène: Le Musée royal de l'Afrique à Tervuren: un siècle de collections". *Cahiers d'Études Africaines* 39, nr. 155/156 (1999): 595–616.

———. *PERSONA: Maskers uit Afrika - Verborgen en ontsluierde identiteiten*. Tervuren: 5 Continents, Afrikamuseum Tervuren, z.d.

Bragard, Véronique. “‘Indépendance!’: The Belgo-Congolese Dispute in the Tervuren Museum”. *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge* 9, nr. 4 (2011).

Bragard, Véronique, en Stéphanie Planche. “Museum practices and the Belgian colonial past: questioning the memories of an ambivalent metropole”. *African and Black Diaspora: An international Journal* 2, nr. 2 (2009): 181–91.

Busselen, Lies. *Congolezen in en met het KMMA: een contrapuntische interpretatie van een contactzone*. Leuven, 2012.

Capenberghs, Joris. “Re-Turning the Shadow: Museological reflections on the Royal Museum for Central-Africa, BELGIUM”. ICOM Triennial Conference, Barcelona, 7 april 2001.

Castricky, Geert. “Whose History is History? Singularities and Dualities of the Public Debate on Belgian Colonialism”. In *Europe and the World in European historiography*, bewerkt door Casa Lévai, 70–88. Pisa: Edizioni Plus - Pisa University Press, 2006.

Clifford, James. “Museums as Contact Zones”, 188–219, z.d.

Corbey, Raymond. “Etnographic Showcases, 1870-1930”. *Cultural Anthropology* 8, nr. 3 (1993): 338–69.

———. “ExitCongoMuseum”. *Anthropology Today* 17, nr. 3 (2001): 26–28.

Couttenier, Maarten. *Congo tentoongesteld: Een geschiedenis van de Belgische antropologie en het museum van Tervuren (1882-1925)*. Leuven: acco & Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 2005.

———. “No Documents, No History: The Moral, Political and Historical Sciences Section of the Museum of the Belgian Congo Tervuren 1910-1948”. *Museum History Journal* 3, nr. 2 (2010): 13–48.

Crane, Susan. “Memory, Distortion, And History in the Museum”. *History and Theory* 36, nr. 4 (1997): 44–63.

De Meersman, Min, en Ivo Grammet, red. *Magisch Marokko*. Tervuren: Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 1998.

Demart, Sarah. “Congolese Migration to Belgium and Postcolonial Perspectives”. *African Diaspora*, nr. 6 (2013): 1–20.

Elke Sleurs. “Editoriaal: Crowdfunding”. *Science Connection* 52 (december 2016): 2.

Ewans, Martin. “Belgium and the Colonial Experience”. *Journal of Contemporary European Studies* 11, nr. 2 (2003): 167–80.

Flynn, Tom. "Taming Tusk: The revival of chryselephantine sculpture in Belgium during the 1890's". In *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*, bewerkt door Tim Barringer en Tom Flynn, 188–205. Londen & New York: Routledge, 1998.

Folsom, Jenny. "Cheating History: Blocking a Difficult Past at the Royal Museum for Central Africa". *Cultural Heritage in European Societies and Spaces*, 2015, 1–39.

Foucault, Michel. *Discipline, Toezicht en Straf: de Geboorte van de Gevangenis*. Groningen: Historische uitgeverij, 2001.

———. *Geschiedenis van de Waanzin*. Amsterdam: Boom, 2013.

French, Patrick. "Belgium's legacy leaves a bitter taste". *The Financial Times*, 23 juni 2005.

Freud, Sigmund. *Totem and Taboo: Resemblances Between the Mental Lives of Savages and Neurotics*. New York: Moffat, Yard and Company, 1918.

Fuglestad, Finn. "The Trevor-Roper Trap or the Imperialism of History. An Essay". *History in Africa* 19 (1992): 309–26.

Fyfe, Gordon. "Established-Outsider Relations and the Socio-Genesis of the Museum". *Historical Social Research* 41, nr. 3 (2016): 54–80.

Gere, Charlie. "Museums, Contact Zones and The Internet". *Archives & Museum Informatics*, 1997, 1–8.

Goddeeris, Idesbald. "Postcolonial Belgium". *Interventions* 17, nr. 3 (2015): 434–51.

Goddeeris, Idesbald, en Sindani E Kiangu. "Congomania in Academia: Recent Historical Research on the Belgian Colonial Past". *BMGN-LCHR* 126, nr. 4 (s.d.): 54–74.

Goldberg, David Theo. *The Threat of Race: reflections on racial neoliberalism*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

Gryseels, Guido. "Towards the Renewal and the Renovation of the Royal Museum for Central Africa", 16 mei 2014. Paper presented at the Africa-Atlanta 2014 Conference.

———. "Woord Vooraf". In *Het Geheugen van Congo: de koloniale periode*, 5. Snoeck, 2005.

Gryseels, Guido, Gabrielle Landry, en Koeki Claessens. "Integrating the Past: Transformation and Renovation of the Royal Museum for Central Africa,

Tervuren, Belgium”. *European Review* 13, nr. 4 (2005): 637–47.

Hasian, Marouf. “Colonial Amnesias, Photographic Memories, and Demographic Biopolitics at the Royal Museum for Central Africa (RMCA)”. *Third World Quarterly* 33, nr. 3 (2012).

Hasian, Marouf, en Rulon Wood. “Critical Museology, (Post)Colonial Communication, and the Gradual Mastering of Traumatic Pasts at the Royal Museum for Central Africa”. *Western Journal of Communication* 74, nr. 2 (2010): 128–49.

Huylebrouck, Dirk. “Mathematics in (central) Africa before colonization”. *Anthropologica et Praehistorica* 117 (2006): 135–62.

Jewsiewicki, Bogumil, en Dibwe dia Mwembu. “(Vervlogen) Congolese herinneringen aan het koloniale tijdperk”. In *Het geheugen van Congo: de koloniale tijd*, 205–9. Tervuren: Snoeck, 2005.

Karp, Ivan, en Steve n Lavine, red. *Exhibiting Cultures: The poetics and Politics of Museum and Display*. Washington/London: Smithsonian, 1991.

Karp, Ivan, Lynn Szwaja, Corinne Kratz, en Tomas Ybarra-Frausto, red. *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*. Durham/London: Duke University Press, 2006.

Keller, Olivier. “The fables of Ishango, or the irresistible temptation of mathematical fiction”. *bibnum* préhistoire de l’arithmétique (2010).

Lagae, Johan. “Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, Tervuren”. In *Stéphane Beel Architecten: Nieuwe werken & woorden*, bewerkt door Mil De Kooning en Christophe Van Gerrewey, 10–11. Lannoo, z.d.

Macdonald, Sharon. “Introduction”. In *Theorizing museums*, bewerkt door Gordon Fyfe en Sharon Macdonald, 1–21. Malden: Blackwell Publishers, 1996.

Macdonald, Sharon, en Gordon Fyfe, red. *Theorizing Museums*. Oxford: Blackwell Publishers/The Sociological Review, 1996.

Maluba, Nancy. “Réflexion sur la rénovation”. *Africamuseum.be*, z.d.

Marechal, Philippe. “De Afdeling Geschiedenis van de Belgische Aanwezigheid Overzee”. In *Africa Museum Tervuren 1898-1998*, bewerkt door Dirk Thys Van den Audenaerde, 239–51. Tervuren: KMMA, 1998.

———. “Kritische bedenkingen bij de controverses over Leopold II en Congo in de literatuur en de media”. In *Het geheugen van Congo. De koloniale tijd*. Tervuren: Snoeck, 2005.

Mirzoeff, Nicholas. “Photography at the heart of darkness: Herbert Lang’s Congo photographs”. In *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*, bewerkt door Tim Barringer en Tom Flynn, 167–88. Londen & New

York: Routledge, 1998.

Moira G. Simpson. *Making Representations; Museums in the Post-Colonial Era*. Revised Edition 2001. New York: Routledge, 1996.

Muteba Luntumbue, Toma. “Rénovation au musée de Tervuren: questions, défis et perspectives”. *Perspectives Postcoloniales* 65 (z.d.): 15–17.

Muteba Rahier, Jean. “The Ghost of Leopold II: The Belgian Royal Museum of Central Africa and it’s Dusty Colonialist Exhibiton”. *Research in African Literatures* 34, nr. 1 (2003): 58–84.

Nauwelaerts, Mandy, Caroline Terryn, Paul Verbraeken, en Patricia De Somer, red. *De Panoramische Droom: Antwerpen en de wereldtentoonstellingen 1885-1894-1930*. Antwerpen: Antwerpen Bouwcentrum, 1993.

Nora, Pierre. *Les Lieux de mémoire: 1. La République*. Paris: Gallimard, 1984.
Olbrechts, Frans-M. *Tervuren: Trésors*. Tervuren, 1955.

Peers, Laura, en Alison Brown. “Introduction”. In *Museums and Source Communities*, bewerkt door Laura Peers en Alison Brown, 1–17. New York: Routledge, 2003.

Reynebeau, Marc. *Het nut van het verleden*. Tielt: Lannoo, 2006.

Roger, Aurélie. “D’une Mémoire coloniale à une mémoire du coloniale. La reconversion chaotique du Musée Royal de L’Afrique Centrale, ancien musée du Congo Belge”. *Cadernos de Estudos Africanos* 9, nr. 10 (2006): 1–16.

Rose Hunt, Nancy. “Gender en subjectvorming in koloniaal Congo”. In *Het Geheugen van Congo: de koloniale tijd*. Tervuren: Snoeck, 2005.

Smith, Patterson. *Criminal Man, According to the Classification of Cesare Lombroso*. Montclair, N.J.: Putnam, z.d.

Stanard, Matthew. ““Made in Congo?” On the Question of Colonial Culture in Belgium”. *Revue Belge de philologie et d’histoire* 88, nr. 4 (2010): 1301–18.

———. *Selling the Congo: A History of European pro-Empire Propaganda and the making of Belgian Imperialism*. University of Nebraska Press, 2012.

Technopolis Group. *Evaluation of the Royal Museum for Central Africa (RMCA)*, 2011.

Van Beurden, Sarah. “The Value of Culture: Congolese Art and the Promotion of Belgian Colonialism, 1945–1959”. *History and Anthropology* 24 (2013): 472–92.
Van den Audenaerde, Dirk Thys, red. *Africa Museum Tervuren 1898-1998*. Tervuren: Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 1998.

Vanhee, Hein, en Geert Castryck. “Belgische historiografie en verbeelding over het koloniale verleden”. *BTNG* 32, nr. 4 (2002): 305–20.

Vansina, Jan. “De geschiedenis van Midden-Afrika in het perspectief van zijn verleden”. In *Het geheugen van Congo: de koloniale tijd*, bewerkt door Jean-Luc Vellut, 23–29. Snoeck, 2005.

Vellut, Jean-Luc. “Beelden van de koloniale tijd”. In *Het geheugen van Congo. De koloniale tijd*, bewerkt door Jean-Luc Vellut, 11–23. Tervuren: Snoeck, 2005.

———. “Matériaux pour une Image du blanc dans la Société Coloniale du Congo Belge”. In *Stéréotypes Nationaux et préjugés Raciaux aux XIXe et XXe siècles*, bewerkt door Jean Pirotte. Leuven: Université de Louvain, 1982.

Vera Zolberg. “Museums as contested sites of remembrance: the Enola Gay affair”. In *Theorizing Museums*, bewerkt door Sharon Macdonald en Gordon Fyfe, 69–84. Oxford: Blackwell Publishers/The Sociological Review, 1996.

Vints, Luc. *Kongo made in Belgium: Beeld van een kolonie in film en propaganda*. Leuven: Kritak, 1984.

Wachtel, Nathan. “Introduction”. In *Between Memory and History*, bewerkt door Marie-Noëlle Bourguet, Lucette Valensi, en Nathan Wachtel, 1–19. Chur: Harwood academic publishers, 1990.

Wastiau, Boris. *EXITCONGOMUSEUM: Un essai sur la “vie sociale” des chefs-d’oeuvre du musée de Tervuren*. Tervuren: Musée Royal de l’Afrique Centrale, z.d.

Wintle, Claire. “Decolonising the Museum: The Case of the Imperial and Commonwealth institutes”. *Museum & Society* 11, nr. 2 (2013): 185–99.

Wynants, Maurits. *Van Hertogen en Kongolezen: Tervuren en de Koloniale Tentoonstelling 1897*. Wetteren: N.V. Erasmus, 1997.

Jaarverslagen

“Jaarverslag 2002”. Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 2002.

“Jaarverslag 2003-2004”. Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 2004.

“Jaarverslag 2005-2006”. Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 2006.

“Jaarverslag 2010”. Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 2010.

“Jaarverslag 2011”. Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 2011.

“Jaarverslag 2014”. Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 2014.

Pers

Betsy Courtin, “Congo”, *De Standaard*, 24.02.2005, p.18

Braeckman, Colette, en Laporte, Christian. “Télévision - Un documentaire franco-britannico-belge accuse le souverain de génocide, la RTBf recadre le débat. Le procès de Leopold II, roi du Congo . Un film qui évacue tout débat et une réalité davantage grise? Un vaste chantier historique à développer.” *Le Soir*, 4 augustus 2004.

Defossez, Frederik en Verstraete, Alexander, “Olifant en giraf zijn weer veilig thuis in Afrikamuseum”, *derelectie.be*, 31.01.2017

“Er wordt daar wat onzin verteld over Leopold II - interview met Guido Gryseels”. *De Standaard*, 2 januari 2005.

French, Patrick. “Belgium’s legacy leaves a bitter taste”. *The Financial Times*, 23 juni 2005.

Goris, Gie. “Het museum in de vitrinekast”. *MO*, 10 januari 2000.

Hochschild, Adam. “A Monument to Denial”. *Los Angeles Times*, 3 februari 2005.

———. “Een monument voor de ontkenning”. *De Morgen*, 16 maart 2005.

“Réaction au film *White King, Red Rubber, Black Death*”. *Service de Presse Affaires étrangères*, 30 maart 2004.

Reynebeau, Marc. “Congo’s Donkere Hart: Louis Michel protesteert tegen Britse documentaire over Leopold II”. *De Standaard*, 30 maart 2004.

Riding, Alan. “Belgium Confronts Its Heart of Darkness; Unsavory Colonial Behavior in the Congo Will Be Tackled by a New Study”. *The New York Times*, 21 September 2009

Geeraert, Goele. “Waarom we nooit over Afrikaanse filosofen leerden (en claimden dat ze niet bestonden)”. *MO*, 29 mei 2017.

