

HET KOLONIAAL MONUMENT ALS
'ONGEHOORZAME' READYMADA
DEMONUMENTALISERING EN REMYTHOLOGISERING VAN
INTENTIONELE MEMORERENDE BEELDHOUKUNST

Aantal woorden: 13403

Adam Van Den Berghe

Studentennummer: 01710942

Promotor: Prof. dr. Hugo deBlock

Bachelorproef voorgelegd voor het behalen van de graad Bachelor in de Kunstwetenschappen

Academiejaar: 2019 – 2020

Het Koloniaal Monument

bevat,

(woordspelingen in de titel, het onderwerp en/of het thema)

is,

(een alledaagse Item rechtstreeks uit de etalage)

roept,

(filosofische vragen op over de traditionele definitie van kunst en de rol van de kunstenaar)

richt zich,

(op het idee van beweging of kinetische energie)

vecht,

(tegen de esthetische traditie, dat is iconoclastisch)

wordt

(verplaatst uit de oorspronkelijke omgeving en/of functie)

&

gaat

(uit van menselijke concepten en/of personificatie door verschillende toespelingen)

als

een Ongehoorzame Readymade



LEOPOLD II

KONING DER BELGEN

MOORDENAAR
DER
CONGOLEZEN

ABSTRACT

Een nieuw iconoclasme doet zijn intrede. Als zelfverkleerde mijlpalen in de geschiedenis en de publieke ruimte worden symbolen van een geromantiseerde en eurocentrische visie op het koloniaal verleden steeds meer onderhevig aan aantasting, bevraging en verwijdering. Als het ware houden deze controversiële objecten een spiegel voor de ogen van de dagelijkse slenteraar. In dit onderzoek is er gepoogd antwoord te krijgen op de hedendaagse relevantie van koloniale monumenten in de openbare ruimte. Als centraal voorbeeld voor deze intentionele memorerende monumenten worden de beeltenissen van Leopold II onder de loep genomen. Hoewel deze objecten het tegenovergestelde van dekolonisatie symboliseren vormt deze verhandeling geen betoog voor de aantasting of verwijdering van dergelijke monumenten. Integendeel, het beheer en behoud van dergelijke monumenten in functie van demonumentalisering en remythologisering geniet de voorkeur. Door herdefiniëring wordt getracht een gemeenschappelijk koloniaal erfgoed en verleden na te streven.

De controversiële objecten omvatten, als voorbeelden van traditionele canonieke kunst, actuele problematiek en hedendaagse relevantie. Als communicatiemiddel en metonymie van protest stelt het koloniaal monument zichzelf aan de kaak. Dusdanig capteert het, als geval van hedendaagse kunst, twee tegengestelde waarheden. Het object zelf als monument en pure vorm van kolonialisme en het subject als strijd om de zuivere waarheid tussen de onderdrukker en de onderdrukte. In dit onderzoek wordt getracht na te gaan of deze tegenstrijdige uitingen elkaar in het object kunnen opheffen. Hierbij wordt een onderscheid gemaakt tussen twee verschijningen die de standbeelden van Leopold II aannemen. Met name dat van een intentioneel memorerend monument en dat van een koloniaal monument als readymade. Deze nemen respectievelijk een amplische en een ciselante of beitelende fase aan.

De toestand van de mens verpersoonlijkt zich in het koloniaal monument als ongehoorzame readymade. Het ziet zichzelf vervat in de terugkerende object-subject dialectiek die het beleeft. De conclusie is dat de classificatie en criteria van een readymade ondersteuning biedt voor de uitlijning van de maatschappelijke en politieke dilemma's die de objecten meedragen. De inzet is nog steeds de macht over tijd en ruimte. Het biedt een alternatieve werkwijze voor de spektakeldemocratie waarin politiekers voor figuranten spelen en politieke correctheid als illusie voor gelijkheid wordt gehanteerd. Als tweede verschijning nemen kunstenaars in dit schouwtoneel de rol van burger-betogers op. Doormiddel van additivisme wordt er gemedieerd

tussen de verschillende actoren. Dit moet voldoen aan het erfgoedbeleid maar mag niet meer als crimineel worden aanzien.

VOORWOORD

Deze bachelorproef vormt een groot deel van mijn opleiding tot bachelor in de kunstwetenschappen. Daar mijn interesse vooral gaat naar de onconventionele kant en gebruik van kunst, heb ik dit verder kunnen uitdiepen met deze bachelorproef. Zowel deze verhandeling als de twee afbeeldingen, respectievelijk in het begin en op het einde van de bachelorproef, geven mijn visie als onderzoeker en kunstenaar weer. Dit resultaat zou ik echter nooit behaald hebben zonder de onmisbare en waardevolle hulp en steun van een aantal personen. Daarom wil ik van deze gelegenheid gebruikmaken een aantal personen te bedanken.

Mijn dank gaat in de eerste plaats uit naar mijn promotor, Dr. Hugo Deblock. Hem wil ik bedanken voor de verbeteringen, de bijsturingen, de afbakening van het onderzoek en de fijne samenwerking. Bovendien wil ik Dr. Deblock bedanken voor de kennis die hij mij bijbracht over de grassroots movements die strijden voor de dekolonisatie van onze maatschappij.

Daarnaast wil ik ook mijn dank uiten aan iedereen die heeft willen meewerken aan deze bachelorproef door te debatteren rond dit cultureel en maatschappelijk vraagstuk. Zonder jullie medewerking was er geen sprake geweest van deze bachelorproef. Hierbij wil ik voornamelijk mijn ouders, Gerda Baele en Marc Van Den Berghe bedanken voor de kans tot artistieke en kunstwetenschappelijke ontplooiing. Tot slot en onder het motto, achter elke man staat een sterke vrouw, wil ik dan ook mijn vriendin, Yana Tanghe bedanken voor de steun, het geduld en het vertrouwen die ik gedurende de opleiding heb gekregen.

INHOUD

ABSTRACT

VOORWOORD

Inleiding en methodologie.....	4
1 Toelichting begrippen	8
1.1 Kunsthistorisch monument	8
1.2 Readymade.....	8
1.3 Historisch monument	8
1.4 Canonieke vormen	9
1.5 Negatieve conditie.....	9
1.6 Gecorrigeerde & gerectificeerde readymade	9
1.7 Metonymie	9
1.8 Tweede verschijning	10
1.9 Grassroots movement.....	10
1.10 Culturalisme	11
1.11 Historicisme	11
1.12 Lettrisme	12
1.13 Montage discr�pant	12
1.14 Dialectisch Materialisme.....	13
1.15 Additivisme	13
2 Demonumentalisering.....	14
2.1 Het Koloniaal Monument als een Readymade.....	14
2.1.1 “Roept Filosofische vragen op over de traditionele definitie van Kunst en de Rol van de Kunstenaar”.....	14
2.1.2 “Bevat Woordspelingen in de Titel, het Onderwerp en/of de Thema('s)”.....	17
2.1.3 “Is een Alledaagse Item (of meerdere items) rechtstreeks uit de Etalage”.....	19

2.1.4	“Is een Functioneel Object Verplaatst uit de oorspronkelijke Omgeving en/of Functie”.....	20
2.1.5	“Vecht tegen de Esthetische Traditie, dat is Iconoclastisch”.....	23
2.1.6	“Richt zich op het idee van Beweging of Kinetische Energie”.	25
2.1.7	“Is Dekolonisatie en gaat uit van Menselijke Concepten en/of Personificatie door verschillende Toespelingen”.	26
3	De (R)Evolutie van het koloniaal monument als readymade.....	29
3.1	Binnen de Erfgoedwaardetheorie van Alois Riegl.....	30
3.2	Door de Negatieve Conditie volgens Rosalind Kraus	32
3.3	Als ‘Tweede Verschijning’ volgens jeff wall	35
3.4	Als Ciselante Fase volgens Isidore Isou	37
3.5	Binnen de ‘object-subject’- dialectiek volgens Ernest Mandel.....	40
4	Remythologisering	44
4.1	Additivisme, de Betoger als Avant-Garde Kunstenaar	45
4.2	‘Demythologize That History and Put it to Rest’.....	48
4.3	Werkwijze tot Remythologisering	49
4.3.1	Het Archief als Basis en Platform voor Interventie	49
4.3.2	Historische Objecten als Readymades	50
5	Besluit.....	51
6	Bibliografie	55

INLEIDING EN METHODOLOGIE

Terug van nooit weggeweest. Vandalisme, verdwijningen en zelf een liedje (Pukkelpop 2019) over het Belgisch “cultureel erfgoed”, genaamd Leopold II (1835 – 1909), maken deze tweede koning der Belgen als het ware populairder dan in zijn eigen tijd.¹ Monumenten en straatnamen representeren hoe het gemeenschappelijk verleden wordt ingezet in de publieke ruimte. Dit versterkt uiteraard het beeld dat naar buiten wordt gedragen. Het gaat over de normen en de waarden die hoog in het vaandel worden gedragen in naam van toekomstige generaties. Terwijl beelden van Manneken Pis² of Romain Deconinck³, respectievelijk in Brussel en Gent, zich door toevoeging van een mondmasker of een paarse blinddoek lenen tot het informeren van de bevolking, wordt de aantasting van koloniale monumenten snel aanzien als crimineel gedrag. Er is behoefte aan sociale genezing dat niet voorkomt uit straf. Het wordt tijd om de taboe rond deze openbare beelden te ontcrachten. Mogelijks houdt de controverse van het statische figuur van Leopold II de collectieve bewustwording in leven, zet het aan tot het uitbouwen van een kritisch en historisch kader en vormt het ‘vandalisme’ in zekere zin een hedendaags kunstwerk dat nooit af is.

Het idee dat zwaar beladen monumenten die het koloniaal verleden symboliseren niet meer in de publieke ruimte behoren, wordt het laatste decennia steeds harder ondervraagd en gecontesteerd. De demonumentalisering en remythologisering van historisch intentionele monumentale beeldhouwkunst door middel van kunst en het object zelf staan in deze verhandeling centraal. De gelijkstelling van het koloniaal monument aan de readymade vormt de basis hiervoor. Deze hypothese lijkt aanvankelijk anachronistisch maar biedt een alternatieve kijk en werkwijze om de problematiek te specificeren.

Om de overgang tussen de hoofdstukken te simplificeren worden in hoofdstuk 1 een aantal begrippen nader toegelicht. De structuur van het tweede hoofdstuk *Demonumentalisering* is gebaseerd op de criteria waar een readymade volgens postuum dadaïst Marcel Duchamp (1887-1968) aan hoort te voldoen. In het derde hoofdstuk *De @evolutie van het Koloniaal Monument*

¹ Denk maar aan het voorval op het festival Pukkelpop waar jongeren in 2019 scandeerden “Handjes kappen, Congo is van ons”.

² BRUZZ, B. . (2020, Mei 11). *Info over Manneken Pis krijgt op maat gemaakt mondmasker*. Opgehaald van Webstite van Bruzz: <https://www.bruzz.be/samenleving/manneken-pis-krijgt-op-maat-gemaakt-mondmasker-2020-05-11>

³ Salumu, T. (2020, Maart 3). *Info over activisten blinddoeken Gentse standbeelden: 'Tegen seksisme en ongelijkheid'*. Opgehaald van Website van de De Standaard: https://www.standaard.be/cnt/dmf20200303_04873656

als Readymade wordt een theoretisch kader uitgebouwd waarin de rol van de kunstenaar wordt verhelderd, namelijk de remythologisering van het monument, zoals beschreven in hoofdstuk 4; *Remythologisering*. In dit hoofdstuk wordt het Berlijnse kunstenfestival *Demythologize That History and Put it to Rest* in samenwerking met de kunstruimte *SAVVY Contemporary* en het archiefproject *Colonial Neighbours and Hangar* als casus beschreven. Het biedt inzicht in de mogelijkheden en methodes van kunstenaars en participatief archiefwerk.

Deze verhandeling probeert een brug te slaan tussen kunstwetenschappen, politicologie en sociologie. De review van Roberto C. Ferrari op de tekst *Sculpture Victorious: Art in an Age of Invention, 1837-1907* geschreven door Martina Droth, Jason Edwards en Michael Hatt verduidelijkt de modernistische kijk op het monument. De statische, kant-en-klare sculpturen worden in onze hedendaagse maatschappij als vervallen alledaagse objecten en dragers van decoratieve en sentimentele ladingen beschouwd. Het grenst aan ideologisch beladen binnenlandse kitsch. Vandaag de dag wordt het monument ontheemd van de plek en van de persoon of gebeurtenis waarnaartoe het verwijst. Deze ‘negatieve conditie’, waarin het object leeft, wordt door kunstcriticus en kunsthistoricus Rosalind Kraus (1941) uitvoerig beschreven in *Sculpture in the expanded field*. Het kan in directe lijn geplaatst worden met de zogenoemde ‘tweede verschijning’ die de objecten en kunstenaars beleven volgens kunsthistoricus en kunstenaar Jeff Wall (1946), beschreven in *Depiction, Object, Event (Afbeelding, Object, Gebeurtenis)*. Niet als datgene wat het eerst was, maar als een ‘geval van (hedendaagse) kunst’. In tegenstelling tot de eerste verschijning, verliest het koloniaal monument bij de tweede verschijning de voorafgaande identiteit. Het neemt daarbij een complexere of meer universele identiteit aan. De eerste verschijning van een intentioneel memorerend beeldhouwwerk met duidelijke ideologische implicaties wordt verduidelijkt aan de hand van de tekst van postuum kunsthistoricus Alois Riegl (1858-1905), *The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin. Oppositions: a journal for ideas and criticism in architecture*; het onderdeel van erfgoedonderzoeker Richard Kerremans, *De openbare monumenten in Brussel en Wallonië*, in *De 19de-eeuwse Belgische beeldhouwkunst* van postuum schrijver Jacob Van Lennep (1802-1868) & postuum beeldhouwster Harriet Hosmer (1830-1908), *The Process of Sculpture*. De ‘tweede verschijning’ die het koloniaal monument aanneemt als ‘geval van (hedendaagse) kunst’ in de vorm van een readymade staat, zoals eerder vermeld, in dit onderzoek centraal. Door middel van Alois Riegl’s erfgoedwaardetheorie is het mogelijk om deze hedendaagse verschuiving te plaatsen binnen de steeds prominenter wordende conflictwaarde. Beide verschijningen kunnen op hun beurt in verband gebracht worden met respectievelijk de

amplische en ciselante (beitelende) fase binnen de theorie van Isidore Isou (1925-2007) en het Lettrisme. De publicaties van kunsthistoricus David Hopkins, *A companion to Dada and Surrealism* & kunstwetenschapper James Trier, *Guy Debord, the Situationist International, and the Revolutionary Spirit*, vormen hierbij de leidraad. Deze visie maakt het mogelijk om de evolutie van het koloniaal monument binnen de kunstgeschiedenis vanuit een macroperspectief te onderzoeken. In de eerste fase, de amplische fase, wordt het monument als medium eeuwenlang geperfectioneerd. Heden ten dage botst het echter op zijn limieten waardoor het overgaat in de ciselante fase. Het koloniaal monument houdt zich als object bezig met zichzelf en de eeuwenoude traditie waaruit het is opgebouwd. Een deconstructie vindt plaats waar andere combinaties worden gezocht totdat het geheel in elkaar stort en een nieuwe (amplische) fase kan beginnen. Het object stelt zichzelf en het subject dat het symboliseert in vraag. Dit systeem van these en antithese die tot een synthese leidt en opnieuw een soort these vormt is te linken aan de 'object-subject' dialectiek door postuum econoom Ernest Mandel (1923-1995), beschreven in *Hoofdstuk XVI: Het dialectisch materialisme* van zijn boek *Inleiding tot het Marxisme*. De betreffende deconstructie staat in direct verband met het hedendaags iconoclasme dat doorheen Europa en Amerika raast. Filosoof en kunsthistoricus Daniel Herwitz verklaart in *Heritage, Culture, and Politics in the Postcolony* dat het koloniaal monument verandert in een artefact van spraak en protest. Het hoofdstuk *Iconoclasts versus heritage citizens* in het boek *Routledge International Handbook of Cosmopolitanism Studies, 2nd edition* van Socioloog Gerard Delanty (1960) bestempelt deze actie als een sociale performance. De monumenten dienen als sociale actoren om de onzichtbare motieven en moraal die de objecten dragen te vertegenwoordigen, te dramatiseren en levendiger te maken. Conceptuele additie treedt op in de vorm van activisme. Wat bijdraagt om de rol van de burger en de kunstenaar te combineren en te verhelderen.

Finaal wordt er aan de hand van dit onderzoek geconcludeerd dat de inzet en de aanwezigheid van het koloniaal monument net de kans geeft om het gemeenschappelijk verleden en erfgoed met elkaar te verzoenen. Een grote rol hierin is weggelegd voor participatief archiefwerk. Daaropvolgend is het aanzien van het koloniaal monument en andere primaire bronnen als een readymade a priori een voorwaarde om op een alternatieve wijze de objecten en hun zwaarbeladen subject te kunnen demonumentalisieren. Op zijn beurt vormt de demonumentalisatie de voorafgaande regel om te kunnen re -en demythologiseren. De voornaamste rol van de kunstenaar ligt in het mediëren tussen de verschillende actoren met oog op maatschappelijke en historische kritiek en het behoud van cultureel erfgoed .

1 TOELICHTING BEGRIPPEN

1.1 KUNSTHISTORISCH MONUMENT

Volgens Alois Riegl (1858-1905) is er pas in de 19^{de} eeuw sprake van de term monument als iets dat de samenleving nu waardeert vanwege de historische of de artistieke betekenis. De niet-intentionele monumenten en de interesse erin zijn tijdsgebonden. Omstreeks 1900 ontwikkelt Riegl de erfgoedwaardetheorie. Dit concept bevat de verschillende waarden die monumenten kunnen omvatten. De beleving van het individu staat centraal, niet de kwaliteit van het bouwwerk. De herinneringswaarde (ouderdomswaarde, historische waarde, intentionele herinneringswaarde, nostalgie waarde) wordt onderscheiden van de actuele waarde (gebruikerswaarde, esthetische waarde, conflictwaarde).⁴ In het geval van het koloniaal monument ontstaat er verwarring tussen deze waarden. De conflictwaarde wordt steeds prominenter.

1.2 READYMADE

De term 'Readymade' werd geïntroduceerd door Marcel Duchamp (1887-1968), circa 1913, voor een alledaags functioneel voorwerp, industrieel vervaardigd, dat uit zijn gebruikelijke functie en omgeving wordt geïsoleerd en gepresenteerd als kunstwerk. Het stelt filosofische vragen over de traditionele definitie van kunst en de rol van de kunstenaar. De readymade vecht tegen de esthetische traditie en is iconoclastisch. Hierbij neemt het al dan niet woordspelingen in de titel, het onderwerp en/of thema's op. Het object richt zich op het idee van beweging of kinetische energie. Door deze verschillende toespelingen gaat het uit van menselijke aanwezigheid en/of personificatie.⁵

1.3 HISTORISCH MONUMENT

Het begrip historisch monument omvat niet alleen de architectonische schepping als zelfstandig object, maar ook stads- en dorpsgezichten als uitingen van een bijzonder cultuurpatroon als voorbeelden van een kenmerkende ontwikkeling of een historische gebeurtenis. Het omvat niet alleen grote artistieke scheppingen, maar ook eenvoudige objecten die in de loop van de tijd een culturele betekenis hebben gekregen.⁶

⁴ Riegl, A. (1982). *The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin. Oppositions: a journal for ideas and criticism in architecture.*

⁵ Tate. (n.v.t.). *Info over Art Term Readymade.* Opgehaald van Website van Tate: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/t/readymade>

⁶ OECD. (2001, November 12). *Info over definitie historisch monument.* Opgehaald van Website van Glossary of statistical terms: <https://stats.oecd.org/glossary/detail.asp?ID=1235>

1.4 CANONIEKE VORMEN

Een canon omvat het geheel van teksten, beelden, kunstwerken en gebeurtenissen dat het referentiekader vormt van een voorbeeldig gedeelte cultuur of religie. Het idee van een canon is controversieel. Volgens sommigen is de canon van grote meesterwerken in de literatuur conservatief en onveranderlijk, wat culturele vernieuwing belemmert. De meesterwerken worden te zeer bewonderd en op een voetstuk geplaatst, waardoor kritische studie te weinig ruimte krijgt. De canon zou elitair zijn, onderdeel van de “hoge cultuur” of “schone kunsten”.⁷

1.5 NEGATIEVE CONDITIE

Eind negentiende eeuw begint de logica van het monument te vervagen en belandt de sculptuur in wat Rosalind Krauss (1941) de ‘negatieve conditie’ noemt. De sculptuur raakt los van een plek en een aan die plek gebonden persoon of gebeurtenis om naar te verwijzen. Hierbij wordt het object nomadisch en verwijst het louter naar zichzelf. Als “negatieve conditie” van het monument verwerft de sculptuur een idealistische ruimte om te onderzoeken, een domein afgesneden van de representatie van tijd en ruimte. Eind jaren vijftig putten beeldhouwers alle mogelijkheden van dit plek- en tijdloze beeld uit. De sculptuur bekommt iets dat steeds meer wordt ervaren als pure negativiteit: een combinatie van uitsluitingen. Krauss ziet de negatieve conditie als de voorwaarde voor de uitbreidingen van het sculpturale veld in de jaren zeventig.⁸

1.6 GECORRIGEERDE & GERECTIFICEERDE READYMADE

Een ‘gerectificeerde’ ready-made is de incorporatie van een reproductie van een bestaand kunstwerk dat vervolgens door toevoeging wordt aangepast. Een ‘gecorrigeerde’ ready-made past op zijn beurt enkel een bestaand kunstwerk aan.⁹

1.7 METONYMIE

Metonymie is een beeldspraak die de naam van het feitelijk bedoelde begrip vervangt door de naam van iets anders. Het andere begrip is nauw verbonden met, doch maakt geen onderdeel uit van, het bedoelde begrip. Het ontwikkelt een relatie op basis van nauwe associatie. In deze casus wordt een beeltenis van Leopold II geassocieerd met het begrip koloniaal monument en

⁷ Harris, J. (2006). Canon Canonical. In J. Harris, *Art History: The Key Concepts* (p. 45). Oxon & New York: Routledge Taylor & Francis Group.

⁸ Kraus, R. E. (Spring 1979). Sculpture in the expanded field. In R. E. Kraus, *Kraus, Rosalind E.* (pp. 33-35). JSTOR: The MIT Press.

⁹ Cohen, A. (2018, Juni 29). *What Makes a Toilet - or a Roomful of Kittens - a Work of Art?* Opgehaald van Website van Artsy: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-toilet-roomful-kittens-work-art>

kolonialisme. De aantasting van dergelijke beelden vormen dan op hun beurt een metonymie van protest en dekolonialisme.¹⁰

1.8 TWEEDE VERSCHIJNING

De canonieke kunsten beleven, volgens Jeff Wall (1946), een ‘tweede verschijning’. Bij een tweede verschijning gaat de vroegere identiteit verloren en een tweede, complexere of meer universele identiteit wordt aangenomen of verkregen. Binnen dit proces beleven kunstenaars tevens zelf een tweede verschijning met hernieuwde pogingen om kunst te herdefiniëren. Het potentieel van de tweede verschijning binnen de canonieke vormen betreft de hedendaagse kunst alsof het een readymade is. De cultuur van de ‘tweede verschijning’ is een situatie waarin alles wat ervoor kiest zichzelf tot kunst kan benoemen als kunst kan beschouwen.¹¹

1.9 GRASSROOTS MOVEMENT

Grassroots movement is een Engelse term voor politieke processen en bewegingen waarvan de basis zich organisch ontwikkelt op lokaal niveau en zich vervolgens onder de bevolking en de staat verspreidt. Deze beweging wordt gekenmerkt door zelfgeorganiseerde instellingen die verschillende erfgoedinterpretaties overbrengen op het artistiek, literair, gesproken en visueel niveau. Een echte grassroots movement ontstaat niet door politieke krachten, maar is een spontaan gevolg van een dringend probleem dat volgens een gemeenschap moet veranderen of verbeteren. Dit impliceert een verschuiving in het beheer van krachtig cultureel erfgoed door de nationale staat naar participatie in het publiek domein. Het is een bottom-up benadering gericht op de sociale betekenis van erfgoed. Dit weerspiegelt zich in het idee dat mensen en gemeenschappen niet alleen passieve erfgenamen zijn van erfgoed, maar ook actieve eigenaren en agenten van erfgoedverandering.¹²

¹⁰ DBNL. (n.v.t.). *Info over metonymie*. Opgehaald van Website van de Digitale Bibliotheek van de Nederlandse Letteren: https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_02397.php

¹¹ Wall, J. (2006). *Depiction, Object, Event*. In J. Wall, *Afbeelding, Object, Gebeurtenis* (pp. 49). 's-Hertogenbosch: Hermes Lecture Foundation/Stichting Hermeslezing - BiblioVanGerwen.

¹² Sudarmadi, T. (2014). *Between colonial legacies and grassroots movements: exploring cultural heritage practice in the Ngaadha and Manngarai Region of Flores*. Amsterdam: Faculteit der Letteren, de Vrije Universiteit Amsterdam.

1.10 CULTURALISME

Culturalisme of primordialisme is het idee dat individuen worden bepaald door hun cultuur, dat deze culturen gesloten, organische gehele vormen en dat het individu niet in staat is om zijn of haar eigen cultuur te verlaten, maar alleen zichzelf daarin kan realiseren. Culturalisme stelt ook dat culturen aanspraak kunnen maken op bijzondere rechten en bescherming, ook al worden tegelijkertijd individuele rechten geschonden. Volgens politicoloog Jean François Bayart (1950) begaat culturalisme drie methodologische fouten: het veronderstelt dat cultuur een corpus van representaties is dat stabiel is doorheen de tijd, dat het gesloten en op zichzelf is en dat het een specifieke politieke oriëntatie determineert. De rollen die innovatie, ontlending en reflectie spelen over de manieren waarop sociale actoren hun geschiedenis weergeven, worden genegeerd. De vraag naar, of zelfs de constructie van, authenticiteit en zuiverheid is kostbaarder dan de visie van de ‘ander’. Indien mogelijk kan dit leiden tot de agressieve en de autoritaire reconstructie van cultuur.¹³

1.11 HISTORICISME

De term historicisme is in het Nederlands de meeste gebruikelijke vertaling van het Duitse ‘Historismus’, zoals ook in het Engels en Frans, respectievelijk ‘historicism’ en ‘historicisme’, de gebruikelijke vertalingen zijn. Karl Raimund Popper (1902-1994) gaf in zijn beroemde essay *The Poverty of Historicism* (1957) een heel specifieke betekenis aan de term. ‘Historicisme’ slaat bij Popper op het idee dat er zoiets als ‘*wetten van de geschiedenis*’ zouden kunnen bestaan en dat die wetten zouden kunnen worden ontdekt. Met andere woorden slaat het op het idee dat er een aan de natuurwetenschappen analoge ‘*wetenschap van de geschiedenis*’ zou kunnen bestaan. Zo gezien zou ‘historicisme’ radicaal tegenovergesteld zijn aan het ‘Historismus’: het *historisme* legt immers de nadruk op het absolute individuele, niet in wetten te vatten karakter van historische entiteiten. Overigens onderscheidt Popper ‘historisme’ van ‘historicisme’. Onder ‘historisme’ verstaat hij echter louter en alleen een kennissociologische positie à la Karl Mannheim (1893-1947).¹⁴

¹³ Ghys, A. (2009). Het primordialisme of het culturalisme. In A. Ghys, *Identitaire Politiek en Internationale Relaties, Een Status Quaestionis* (p. 18). Gent: Academia Press en de Vakgroep Politieke Wetenschappen van de Universiteit Gent.

¹⁴ Willemsen, H., & de Wind, P. (2015). Historicisme. In H. Willemsen, & P. de Wind, *Woordenboek filosofie, geheel herzien en aangevulde uitgave* (p. 262). Antwerpen, Apeldoorn: Garant.

1.12 LETTRISME

Volgens het concept van Isidore Isou vormt de brief de basis van alle poëzie; als teken, beeld en geluid, als scheppingsdaad. Hoewel 'lettrisme' gericht is op het kleinste element van taal, namelijk de letter, bestrijkt de gedachte erachter artistieke, filosofische en wetenschappelijke gebieden. Het is dus niet alleen een avant-gardistische kunstbeweging die wortels heeft in het dadaïsme en het surrealisme, maar is in de eerste plaats een allesomvattende filosofie. Isou vat deze filosofie samen met de term 'Créatique', die 'creatie', 'innovatie', 'ontdekking' en 'uitvinding' van territoria en takken van artistieke, filosofische en wetenschappelijke kennis samenbrengt. De 'lettrist' beschouwt de brief als de basis van al die disciplines. Om een gehele nieuwe soort waarde te bereiken, probeert de lettrist de letter in de essentie te veranderen of aan te passen als een visueel element, teken, geluid en/of betekenisfundament. Dit gebeurt door letters, of hun elementen, om te draaien, spiegelen, splitsen, combineren, interpoleren of extrapoleren. Zo worden een oneindig aantal nieuwe vormen, betekenissen en waarden gecreëerd. Het is dan ook niet gek dat 'lettrisme' ook wel de laatste innovatieve beweging wordt genoemd.¹⁵

1.13 MONTAGE DISCRÉPANT

In 1950 besluit de lettrist Isidore Isou om met film te gaan werken. De innovatieve benadering van bewegende beelden was de ultieme verstoring of het snijden van het beeld, een proces van krabben en schilderen op een echte film. Om de autonome functie van de muziek te beschrijven, gebruiken de lettristen de term 'Le cinéma discrément'. Elke opname vertelt een ander verhaal, bijvoorbeeld van de soundtrack en/of van de beelden. De films zijn gebaseerd op het principe van de *montage discrément*, die volgens Isou bestaat uit een totale disjunctie tussen geluid en beeld. Deze worden autonoom verwerkt zonder noemenswaardige relatie met elkaar. Auteurs als Gil J. Wolman en Guy Debord gingen nog verder met experimenteren en lieten beelden helemaal achterwege (wat de kenmerken zijn van de Amerikaanse en Europese experimentele filmproductie in die tijd).¹⁶

¹⁵ Broutin, G.-P. (1972). *Lettrisme et hypergraphie*. Parijs: Vallen.

¹⁶ Takac, B. (2018, December 23). *Info over How Lettrisme Gave a New Definition of Visual Language*. Opgehaald van Website vann Widewalls: <https://www.widewalls.ch/lettrism-art-movement/>

1.14 DIALECTISCH MATERIALISME

Het dialectisch materialisme is de dominante filosofische lijn van het marxisme. Het beschouwt, als een omvattende filosofie van natuur en wetenschap, de hegeliaanse notie van dialectiek als een historische kracht. Dit drijft gebeurtenissen naar een progressieve oplossing van de tegenstellingen die elk historisch tijdperk kenmerken. Dialectiek speelt een decisieve rol in de evolutie van de werkelijkheid. Dit kent geen continue evolutie, maar maakt discontinue overgangen mee die het resultaat zijn van de conflictwerking tussen contradictorische krachten. Het menselijk denken heeft tot doel het uniforme, maar tegenstrijdige, karakter van de externe realiteit te weerspiegelen.¹⁷

1.15 ADDITIVISME

Additivisme is een porte-manteauwoord voor additief en activisme. Met andere woorden activisme door toevoeging. Tevens kan het gezien worden als een beweging die zich bezighoudt met het bekritisieren van 'radicale' nieuwe technologieën in fablabs, workshops en klaslokalen; op sociale, ecologische en mondiale schaal. 3D-fabricage kan daarom worden beschouwd als het kritische kader van additivisme. De 3D-printer is een diepgaande figuur in de 21^{ste} eeuw. Additivisme stelt de vraag of er een mogelijkheid is de wereld te veranderen (zonder zelf te veranderen) en wat de implicaties zijn van een standpunt innemen.¹⁸

¹⁷ Shaun, A. (2019, Januari 2). *Info over wat is dialectisch materialisme*. Opgehaald van Website van Marxisme: <https://nl.marxisme.be/2019/01/wat-is-dialectisch-materialisme/>

¹⁸ Allahyari, M., & Rourke, D. (2017). *Info over Additivisme*. Opgehaald van Website van Additivism: <https://additivism.org/about>

2 DEMONUMENTALISERING

2.1 HET KOLONIAAL MONUMENT ALS EEN READYMADE

Volgens de erfgoedwaardetheorie van Alois Riegl (1858-1905) gaat de hedendaagse cultus en het behoud van monumenten uit van *kunsthistorische monumenten*. De officiële status, als monument van kunst en geschiedenis, houdt nagenoeg geen rekening met het intentionele karakter dat het ontketent. De moderne perceptie van kunst en de waarde ervan geven heden ten dage aanleiding tot misverstanden.¹⁹ Daarom is het belangrijk om een duidelijk onderscheid te maken tussen diens artistieke en historische waarde. Het historisch monument dusdanig gelijkstellen aan een *readymade*, die met Marcel Duchamp (1887-1968) het begin vormt van een lange reeks pogingen om met de *canonieke vormen* af te rekenen, is niet vanzelfsprekend. Om deze vergelijking te staven worden zeven criteria vooropgesteld aan de hand van de beeltenissen van Leopold II (cf. infra).²⁰ Deze criteria overlappen elkaar, waardoor onderstaande veronderstellingen aan kracht winnen en des te duidelijker maken waaraan het koloniaal monument de benaming van “ongehoorzame readymade” ontleent.

2.1.1 “Roept Filosofische vragen op over de traditionele definitie van Kunst en de Rol van de Kunstenaar”.

De logica van het monument, als onderdeel van beeldhouwkunst, is geen universele, maar een historisch gebonden categorie van de beeldende kunsten. Het dient als een memorerende markering dat symbolisch bemiddelt tussen een specifieke plek en een representatieve betekenis (cf. infra § 2.1.4; “Is een Functioneel object Verplaatst uit de oorspronkelijke Omgeving en/of Functie”). Doordat het monument ontheemd is van de plek en van de persoon of gebeurtenis waarnaar het verwijst, leeft het in een *negatieve conditie* (cf. infra § 2.1.6; “Richt zich op het idee van Beweging of Kinetische Energie”).²¹ In tegenstelling tot intentionele monumenten, waartoe de beeltenissen van Leopold II behoren, zijn historische monumenten niet-intentioneel. Historische monumenten willen in de eerste plaats voldoen aan de eigen praktische en ideale behoeften (tevens die van tijdgenoten en het directe nageslacht). Dergelijke kunstwerken ‘monumenten’ noemen is eerder een subjectieve dan objectieve aanduiding. De memorerende

¹⁹Riegl, A. (1982). The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin. *Oppositions: a journal for ideas and criticism in architecture*, (pp. 21).

²⁰Seekamp, K. (2005, December 01). *Info over Unmaking the museum: Marcel Duchamp's Readymades in context: criteria and specifications for 'Readymades'*. Retrieved from Tout-fait The Marcel Duchamp Studies Online Journal: https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/introduction2.html

²¹Kraus, R. E. (Spring 1979). Sculpture in the expanded field. In R. E. Kraus, *Kraus, Rosalind E.* (pp. 33-35). JSTOR: The MIT Press.

waarde die intentionele monumenten dragen zijn bepaald door de makers of uitvoerders, terwijl de waarde van niet-intentionele monumenten later worden bepaald.²² Volgens deze regel zou het koloniale monument normaliter uitgesloten moeten worden van de benoeming tot een historisch monument. Desalniettemin is dit een paradoxaal gegeven omdat het koloniaal monument juist tot stand is gekomen vanuit de nood om te voldoen aan de eigen praktische en ideale noden (cf. infra § 2.1.4; “Is een Functioneel object Verplaatst uit de oorspronkelijke Omgeving en/of Functie”). Deze geven echter een vertekend beeld van het heden en het verleden.

Het historisch monument is daarom niet alleen belangrijk als fysiek object, maar eveneens als een idee of concept. Het deconstrueren van de traditionele historische functie van het koloniaal monument laat toe om het begrip monumentaliteit te problematiseren.²³ De readymade draait om het object dat de gebruikelijke indelingen overstijgt en model staat voor de kunst als geheel, als historisch fenomeen, als logica en als instituut.²⁴

Volgens kunstenaar en essayist Jef Wall (1946) kan elk object beschouwd worden als kunst:

“Wanneer elk object of bij uitbreiding elk proces of elke situatie kan worden gedefinieerd, benoemd, beschouwd, beoordeeld en gewaardeerd als kunst, om de enkele reden dat het in staat is zichzelf te benoemen als puur geval van kunst, dan kan elke andere kunstvorm ook als zodanig worden gedefinieerd.” (Wall, 2006, p. 62)

Zelf in de meest extraverte momenten is de innovatieve kracht van de kunst primair naar binnen gericht; op het eigen object (en de transformatie daarvan). Door de menselijke theatraliteit ontstaat een andere verwarring van de kunsten. Buiten het nabootsen, het vermengen en het vervagen van de canonieke vormen ontstaan er nieuwe dimensies die het terrein van de ‘hedendaagse kunst’ koloniseren.²⁵

Het effect dat de readymade normaliter op het historisch monument heeft, komt voort uit het feit dat het buiten de reikwijdte van de readymade valt. Bij dit onderzoek wordt het canonieke juist binnen die reikwijdte geplaatst omdat het alledaags en betekenisloos wordt aanzien (cf.

²²Riegl, A. (1982). The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin. *Oppositions: a journal for ideas and criticism in architecture*, (pp. 23).

²³Schneller, K., & Wedell, N. (2015). Investigations: The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris. In K. Schneller, & N. Wedell, *Investigations: The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris* (pp. 88). Lyon: ENS Editions.

²⁴Wall, J. (2006). Depiction, Object, Event. In J. Wall, *Afbeelding, Object, Gebeurtenis* (pp. 55). 's-Hertogenbosch: Hermes Lecture Foundation/Stichting Hermeslezing - BiblioVanGerwen.

²⁵Wall, J. (2006). Depiction, Object, Event. In J. Wall, *Afbeelding, Object, Gebeurtenis* (pp. 49). 's-Hertogenbosch: Hermes Lecture Foundation/Stichting Hermeslezing - BiblioVanGerwen.

infra § 2.1.3; “Is een Alledaagse Item (of meerdere items) rechtstreeks uit de Etalage”). De legitimiteit als kunst wordt hierdoor beïnvloed door de vaststelling dat ieder rechtmatig gekozen object de status van een kunstwerk kan verkrijgen; een status die voorheen exclusief voorbehouden was aan de canonieke vormen. Dit ‘onvermogen om status te ontzeggen’ voegt van alles toe aan de categorie kunst. Er is sprake van een expansie van de legitimering zoals een *gecorrigeerde* of *gerectificeerde readymade* (cf. infra § 2.1.2; “Bevat Woordspelingen in de Titel, het Onderwerp en/of de Thema('s)’”).²⁶

Net zoals elk object, elk proces of elke situatie een artistieke waarde heeft, kan volgens Alois Riegl iedere menselijke activiteit en gebeurtenis, waarvan kennis of getuigenis is, historische waarde claimen. De moderne perceptie van geschiedenis is in essentie het idee van ontwikkeling. In die zin is de artistieke interventie of aantasting van het koloniaal monument een opeenvolgende stap, dat de voorganger impliceert, en niet zou plaatsvinden zonder de voorafgaande stap, zijnde het bestaan van het historisch monument zelf. Volgens dit principe van *historicisme* is elke historische gebeurtenis onvervangbaar. De theorie van de historische evolutie verklaart dat alle artefacten uit het verleden onherstelbaar zijn en daarom op geen enkele manier canoniek bindend zijn.²⁷ Het koloniaal monument verschuift zo van een memorerende naar een hedendaagse waarde (cf. infra § 2.1.6; “Richt zich op het idee van Beweging of Kinetische Energie”). Diens aantasting is een puur geval van kunst dat op zijn beurt een uiting van een tijdsgeest symboliseert. Hoewel het koloniaal monument, als readymade, artistieke en historische waarde claimt wordt deze illegitiem geacht en telkens herleidt naar de oorspronkelijke vorm (cf. infra § 3.1; Het koloniaal monument als readymade binnen de Erfgoedwaardetheorie van Alois Riegl). Er treedt als het ware een dubbele negatie of ontkenning op van zowel het object (het koloniaal monument) als het subject (institutionele & maatschappelijke dekolonisatie).

Ondanks dat een artistieke interventie (bijvoorbeeld: ‘verfaanslag’ op Brussels standbeeld Leopold II door schrijver en activist Théophile de Giraud)²⁸ zelf niet kan worden aangemerkt als een readymade, blijven de canonieke vormen niet gevrijwaard van ondermijning door de readymade. Integendeel, het koloniaal monument is de readymade. Deze filosofische

²⁶ Wall, J. (2006). Depiction, Object, Event. In J. Wall, *Afbeelding, Object, Gebeurtenis* (pp. 56-57). 's-Hertogenbosch: Hermes Lecture Foundation/Stichting Hermeslezing - BiblioVanGerwen.

²⁷ Riegl, A. (1982). The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin. *Oppositions: a journal for ideas and criticism in architecture*, (pp. 22-23).

²⁸ Morgen, D. (2008, September 9). *Info over 'verfaanslag' op Brussels standbeeld Leopold II*. Retrieved from Webstite van De Morgen: <https://www.demorgen.be/nieuws/verfaanslag-op-brussels-standbeeld-leopold-ii~b9bab3c2/>

benadering lijkt aanvankelijk in strijd te zijn met de concrete functie van het object (cf. infra § 2.1.4; “Is een Functioneel object Verplaatst uit de oorspronkelijke Omgeving en/of Functie”). Het historisch monument is als object ook openlijk concreet, maar dwingt de kijker om historische, filosofische en maatschappelijke vragen op te werpen en deze als een idee te benaderen. De rol van de kunstenaar hierin wordt nader toegelicht (cf. infra § 4.1; Additivisme, de Betoger als Avant-Garde Kunstenaar).

2.1.2 “Bevat Woordspelingen in de Titel, het Onderwerp en/of de Thema('s)’”.

Als de aantasting van een historisch monument (bijvoorbeeld: (klimaat)activisten die slogans doormiddel van graffiti aanbrengen op het ruitersstandbeeld van Leopold II te Brussel)²⁹ onaangeroerd blijft in de publieke ruimte, kan dat best interessant zijn. Dat voldoet echter niet aan de criteria die Marcel Duchamp hanteerde voor de readymade. De interventie stelt zichzelf reeds als kunstwerk voor, er een readymade van maken is overbodig en voegt niets toe. Duchamp koos nooit een bewerkt object als readymade, maar gaf het een andere benaming zoals een *gecorrigeerde readymade* of *gerectificeerde readymade*. Dit zijn eigenlijk niet meer dan hybriden, uitgevoerd op een bestaand kunstwerk.³⁰

De interventie is het resultaat van een proces waarbij een object, bijvoorbeeld het koloniaal monument, als drager heeft gediend, maar waarbij geen nieuw object ontstaat. De artistieke interventie op het monument is een verandering van het oppervlak van het object. Om die verandering tot stand te brengen, moet het object, de drager, al hebben bestaan. Een readymade zou in dat geval alleen maar betrekking hebben op het historisch monument zoals dat bestond voordat het oppervlak aan een bewerking werd onderworpen. De interventie op het historisch monument draagt niet bij aan de verkiezing tot readymade, maar diskwalificeert het net.

De readymade gebruikt taal als onderdeel van het kunstwerk zelf. Het taalkundig spel voegt extra lagen toe aan de betekenis van het historisch monument. De kunstenaar (of betoger) probeert zo niet alleen het gemeengoed te beheersen, maar ook de communicatiemiddelen en de taal (cf. infra § 4.1; De Rol van de Kunstenaar, de Betoger als Avant-gardist). Aan de hand van het object wordt het subject in vraag gesteld. Volgens hoogleraar filosofie, kunstgeschiedenis en vergelijkende literatuur, Daniel Herwitz, verandert het monument hier in

²⁹ The Brussels Times. (2019, Maart 30). *Leopold II's statue on Place du Trône defaced*. Opgehaald van The Brussel Times: <https://www.brusselstimes.com/all-news/belgium-all-news/politics/55007/leopold-ii-s-statue-place-du-trone-degraded-during-occupy-for-climate-looks-much-better/>

³⁰ Jonckheere, L. (2003). Het seksuele fantasme voorbij; Zeven psychoanalytische gevalsstudies. In L. Jonckheere, *Het seksuele fantasme voorbij; Zeven psychoanalytische gevalsstudies* (pp. 60-61). Leuven: Uitgeverij Acco.

een artefact van spraak.³¹ De functie van koloniale monumenten als symbolen van de gevestigde orde worden omgekeerd omdat het nuttige *metonymieën* van protest bevatten (cf. infra § 2.1.5; Vecht tegen de Esthetische Traditie, dat is Iconoclastisch”). De woordspelingen vormen de toetssteen van gedachten binnen een circulair redeneerproces dat teruggaat naar dezelfde plek, terwijl nieuwe inzichten worden vrijgegeven.³² Het koloniaal monument wordt als object uitgebreid tot een systeem van virtuele circulatie of beweging en tekstuele productie (cf. infra § 2.1.6; “Richt zich op het idee van Beweging of Kinetische Energie”).

Naast de illegitieme toevoeging van woordspelingen in de vorm van vandalisme, bijvoorbeeld doormiddel van graffiti, wordt dit idee ook door de staat toegepast. In de laatste decennia worden tal van informatieborden toegevoegd aan beeltenissen van Leopold II. De toevoegingen van taal hebben voornamelijk als doel het object en diens thema historisch en maatschappelijk te duiden. De overheid tracht hiermee, hoewel veel te laat, tegemoet te komen aan de vraag van *Grassroots movements*, die eisen voor de dekolonisering van het straatbeeld (cf. infra § 2.1.7; Is Dekolonistatie en gaat uit van Menselijke Concepten en/of Personificatie door verschillende Toespelingen”). Hoewel de betreffende infoborden het protest tegen de koloniale monumenten ontmijsen vormen ze geenszins een ideale oplossing. Zelf hier is er een duidelijk verschil in hoe lokale besturen de problematiek aankaarten. De stad Halle slaagt er het beste in om een gepaste tekst te schrijven. Dit terwijl Oostende en Wilrijk verbloemen.³³ Hieronder volgt de betreffende tekst uit Halle ter historische duiding bij de beeltenis van Leopold II.

*“Het ‘beschavingswerk’ van Leopold II, waarvan ‘arbeid en vooruitgang’ de ordewoorden waren, zou de Kongolese bevolking welvaart brengen. Het koloniale beleid van Leopold II, die van 1885 tot 1908 als soevereine vorst regeerde over de toenmalige Internationale Kongo Vrijstaat werd toen reeds fel aangeklaagd. De rubber- en ivoorhandel die grotendeels in handen was van de koning eiste een zware tol aan Kongolese levens.”*³⁴

³¹ Herwitz, D. (2012). Heritage, Culture, and Politics in the Postcolony. In D. Herwitz, *Heritage, Culture, and Politics in the Postcolony* (p. 124). New York: Columbia University Press.

³² Seekamp, K. (2005, December 01). *Info over Unmaking the museum: Marcel Duchamp's Readymades in context: criteria and specifications for 'Readymades'*. Retrieved from Tout-fait The Marcel Duchamp studies Online Journal: https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/introduction2.html

³³ Goddeeris, I. (2017, Januari 6). *Info over een einde aan de koloniale propaganda*. Opgehaald van Website van Collateral Journal: www.collateral-journal.com/index.php?cluster=6

³⁴ Depraeter, I. (2009, September 15). *Info over Halle belicht donkere kant Leopold II*. Opgehaald van Website van de Standaard: <https://www.standaard.be/cnt/ku2f6gfm>

2.1.3 “Is een Alledaagse Item (of meerdere items) rechtstreeks uit de Etalage”.

Volgens dit criteria gaat de readymade in op het idee van massaproductie en de commerciële wereld. Replica's zijn legitieme readymades en vormen een goede belichaming van de ideeën (misschien zelf beter dan de originelen). Replica's benadrukken de traditionele hypocrisie van het doen alsof de esthetische en goederenwaarde volledig tegengesteld zijn aan elkaar.³⁵ Dit is ook het geval voor het koloniaal monument.

Het is een zeer algemene misconceptie dat de kunstenaar, geleid door zijn verbeelding, vanuit een ruwe blok het standbeeld met eigen handen uithouwt. Postuum neoklassieke beeldhouwster Harriet Goodhue Hosmer (1830-1908) legt dit nauwgezet uit. Eerst werkt de kunstenaar een ruw klein kleimodel uit, waarin zorgvuldig de compositie, de verhoudingen en de rangschikking van de draperieën bestudeerd worden. Naderhand wordt iemand in dienst genomen om het klein model in gips te gieten en te vergroten tot de gewenste grootte.³⁶ Zo belichaamt het monument, als replica en legitieme readymade, het idee van de ontwerper beter dan het origineel.

Zowel in het klei-, plaaster-, steen-, en/of gietproces is er sprake van een tussenfase waarin de kunstenaar het werkingsproces uit handen geeft aan assistenten, steenhouwers en/of smeden. Als het ware wordt de originele gedachte van de beeldhouwer vertaald in brons, ijzer, marmer, etc. Tijdens het maandenlange werkproces dirigeert en corrigeert de beeldhouwer alleen het werk zoals het verschijnt. Sporen ontdekken die naar de hand van de kunstenaar wijzen is in deze zin onbestaand.³⁷

Het aliënering of vervreemdingsproces van Karl Marx (1818-1883) is dan op zekere hoogte op het koloniaal monument toepasbaar. Marx ziet de vervreemding vooreerst op het niveau van de arbeid en hierdoor realiseert de mens zichzelf door die arbeid. Het resultaat van de arbeid is dan een objectivering van de mens zelf, iets waarbij zelfherkenning optreedt. De industrieel-kapitalistische samenleving maakt deze zelfherkenning onmogelijk. Dit komt mede doordat het productieproces (het proces van arbeidsdeling) de herkenning zelf bemoeilijkt., maar vooral door het feit dat de arbeider van de producten van de eigen arbeid wordt ontnomen.³⁸ De afgewerkte producten zijn eigendom van de kunstenaar, in opdracht van de staat, die het

³⁵ Seekamp, K. (2005, December 01). *Info over Unmaking the museum: Marcel Duchamp's Readymades in context: criteria and specifications for 'Readymades'*. Retrieved from Tout-fait The Marcel Duchamp studies Online Journal: https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/introduction2.html

³⁶ Harriet, H. (1864). The Process of Sculpture. *The Atlantic Monthly*, p. 734.

³⁷ Harriet, H. (1864). The Process of Sculpture. *The Atlantic Monthly*, p. 736-738

³⁸ Claus, N. (2003). *Info over dialectiek in revolutionaire cinema. Analyse van de marxistische film Memorias sel subdesarrollo (1968) van Tomas Gutiérrez Alea, Cubaanse cineast. Hoofdstuk 2.2.1.3.1.1. Dialectiek en historisch materialisme*. Opgehaald van ethesis: http://www.ethesis.net/alea/alea_hfst_2.html

vervaardigd in functie van een grootschalige intentionele bouwcampagne (cf. infra § 2.1.4; “Is een Functioneel Object Verplaatst uit de oorspronkelijke Omgeving en/of Functie”).

In zekere zin is het betreffende koloniaal monument het product van een mechanisch proces, dat al doende als massaproductie kan worden aanzien. De kunstenaar kan, net als hedendaagse multinationals, geen claim leggen op het volledige vormingsproces van het afgewerkte object, doch draagt het diens naam. De relatie tussen de handarbeider, toeschouwer of koper en het afgeleverd product is onpersoonlijk en gericht op de commerciële en ideologische wereld. Volgens postuum hoogleraar kunstgeschiedenis H.W Janson (1913-1982) verworden in onze hedendaagse maatschappij de statische, kant-en-klare sculpturen zo tot niets meer dan vervallen alledaagse objecten en dragers van decoratieve en sentimentele lading grenzend aan binnenlandse kitsch.³⁹

2.1.4 “Is een Functioneel Object Verplaatst uit de oorspronkelijke Omgeving en/of Functie”.

Vanaf het ontstaan van België en de daaropvolgende Koninklijke Besluiten in 1845 rezen de standbeelden, in de openbare ruimte, met duizenden als paddenstoelen uit de grond. Dit woud van marmeren of bronzen beelden dienden materiële, ideologische en/of symbolische doeleinden. Dit maakt het koloniaal monument, bijvoorbeeld het ruitersstandbeeld van Leopold II te Brussel, per definitie een functioneel object. Doch zijn deze zowel letterlijk als figuurlijk uit hun oorspronkelijke omgeving en/of functie ontheemd.

Ten eerste kan de ware statuomanie en proliferatie van deze monumenten niet los gezien worden van de jonge Belgische dynastie. Deze ziet zich op een symbolische manier gesticht en ingeschreven in de geschiedenis en het stadsbeeld. De 19^{de} eeuw gelooft in de opvoedende kracht en waarde van de kunst. Door de voorbijganger dagelijks bloot te stellen aan de inwerking, wordt de aandacht van de slenteraar begeleid, via de wereld der kunsten, tot het ontstaan van een nationale ideologie en identiteit. Het is een coherent en systematische uitdrukking van het verlangen om via het heden en het verleden vorm te geven aan een nationaal bewustzijn. Onder impuls van de hoogste staatsinstanties, de constitutionele monarchie en de liberale elite wordt op een rechtstreekse of onrechtstreekse manier beoogt om een nationale identiteit en geschiedenis te creëren. Dit toont hoezeer de politieke klasse en de intellectuele

³⁹ Droth, M., Edwards, J., & Hatt, M. (2014). *Sculpture Victorious: Art in an Age of Invention, 1837-1901*. In M. Droth, J. Edwards, & M. Hatt, *Ferrari reviews Sculpture Victorious: Art in an Age of Invention, 1837-1901* (pp. 1-9). Yale Center for British Art, New Haven, Connecticut: Yale University Press.

elite van de jonge Belgische Natie belang hecht aan een artistieke productie met evidente ideologische implicaties.⁴⁰

De opgerichte monumenten zijn bestemd om de eigenlijke grondvesten van de natie te herdenken en te symboliseren. De kijker neemt de waarden van de liberale ideeën, de cultus van het individu en het geloof in gelijke kansen in ogenschouw. Het Nationaal Congres, verbonden aan orde en vrijheid, wordt zo gewaarborgd door de constitutionele monarchie in het teken van een industriële en op expansie gerichte maatschappij om de legitimiteit te bevestigen. Doch zijn de funderingen van de 19de-eeuwse Belgische maatschappij, geleid door de industriële en handeldrijvende burgerij, slechts een theoretische gelijkheid. Er wordt een vertekend beeld gegeven van de realiteit in het heden en het verleden. Dit terwijl er zowel in binnenland als in buitenland verschrikkelijke maatschappelijke ongelijkheid en onderdrukking heerst ten gevolge van de Industriële Revolutie. Na een gewelddadige sociale strijd werd pas in 1893 het algemeen kiesrecht in België verworven.⁴¹ Historische en maatschappelijk kritiek onthemen zo het koloniale beeld uit diens oorspronkelijke functie.

Ten tweede valt deze vorming en verheerlijking van een gemeenschappelijke geschiedenis en identiteit samen met de systematische restauratie/reconstructie van oude gebouwen. De standbeelden en monumenten kunnen niet los gezien worden van de uitgebreide werkzaamheden die gedurende de 19^{de} en 20^{ste} eeuw het aanzien van de stad ingrijpend zullen wijzigen. Brussel moet de allures toemeten van een ware hoofdstad. Aan dit ambitieus programma, opgestart door de voorganger, zal Leopold II al zijn energie besteden. Het ultieme doel wordt de steden te saneren en verfraaien en open te stellen voor de drukte, de koortsachtigheid en het geraas van het moderne leven. Het historisch monument draagt aldus meer dan de functie van versiering. Beeldhouwwerken graveren tevens de kronieken van de tijd in de ruimte en geven betekenis aan architectuur. De decoratie gaat gepaard met het belang dat de staat de strategische plaats wil zijn met de voornaamste inzet van die eeuw; de economische suprematie, dat afhankelijk is van het meesterschap over ruimte en tijd.⁴²

⁴⁰ Kerremans, R. (1990). De openbare monumenten in Brussel en Wallonië. In J. Van Lennep, *De 19de-eeuwse Belgische beeldhouwkunst* (pp. 149-156). Brussel: Generale Bank.

⁴¹ Solidair. (2016, Maart). *Info over 1886: de eerste grote arbeidersopstand in België*. Opgehaald van Website van Solidair: <https://www.solidair.org/artikels/1886-de-eerste-grote-arbeidersopstand-belgie>

⁴² Kerremans, R. (1990). De openbare monumenten in Brussel en Wallonië. In J. Van Lennep, *De 19de-eeuwse Belgische beeldhouwkunst* (pp. 156-168). Brussel: Generale Bank.

Tenslotte stelt het verlies van de suprematie, en de daarmee gepaard gaande strijd, een verandering van de functie van het koloniaal standbeeld bloot. Een verschuiving van identiteitsvorming naar indentiteitsreflectie van de burger, onder het motto van directe democratie en politieke correctheid, is merkbaar. Dit kan soms leiden tot de aantasting, de letterlijke verplaatsing of verwijdering van koloniale monumenten uit de oorspronkelijke omgeving. Een voorbeeld hiervan is het collectief Association Citoyenne pour un Espace public Décolonial (ACED) die in Vorst de buste van Leopold II ontvreemde (cf. infra § 2.1.7; “Is Dekolonisatie: en gaat uit van Menselijke Concepten en/of Personificatie door verschillende Toespelingen”).⁴³ Niettegenstaande dit betreffende collectief tegen geweld is, is deze vorm van protest een radicale maatregel (cf. infra § 2.1.5; “Vecht tegen de Esthetische Traditie, dat is Iconoclastisch”). Edoch is niet elke verplaatsing tot stand gekomen vanuit de controversiële aard dat het monument thans aanneemt. Zo werd bijvoorbeeld het allereerste standbeeld, dat opgericht werd voor Leopold II, bij de herprofilering van de markt van Ekeren verplaatst naar het midden van het plein.⁴⁴

Binnen deze stelling is het belangrijkste probleem dat van onverschilligheid. Marcel Duchamp beweert dat de allerbelangrijkste “keuze” van de readymade inherent één is van neutraliteit, zonder enige aandacht voor “esthetische” schoonheid. De aantasting op koloniaal monument neutraliseert de verheven positie. Hoewel het monument er esthetisch niet op vooruitgaat blijft dit een subjectief gegeven. Hoe ontheemd de readymade ook is, het bezet nog steeds duidelijk dezelfde wereld en is herkenbaar als iets dat vaak gezien wordt en waar wordt mee omgegaan in de driedimensionale wereld. Voor de tijdgenoten van Duchamp lijkt de vergelijking van het historisch monument met een readymade waarschijnlijk vreemder dan voor de moderne kijker. Normaliter stelt de readymade dan ook de aard van de galerieruimte op de proef. Hier wordt de publieke ruimte en het gemeenschappelijk verleden in vraag gesteld, waardoor de grens tussen kunst en leven nog meer vervaagt. De kijker wordt ertoe aangezet de fundamenteën van de relatie tussen de kijker en het kunstwerk opnieuw te onderzoeken (cf. supra § 2.1.1; “Roept Filosofische vragen op over de traditionele definitie van Kunst en de Rol van de Kunstenaar”).⁴⁵

⁴³ blg. (2018, Januari 12). *Info over buste Leopold II gestolen*. Opgehaald van Website van de Standaard: https://www.standaard.be/cnt/dmf20180112_03294463

⁴⁴ Cappuyns, T. (2012). *Info over standbeeld van Leopold II te Ekeren*. Opgehaald van Website van onroerend erfgoed: <https://inventaris.onroerenderfgoed.be/erfgoedobjecten/11369>

⁴⁵ Seekamp, K. (2005, December 01). *Info over Unmaking the museum: Marcel Duchamp's Readymades in context: criteria and specifications for 'Readymades'*. Retrieved from Tout-fait The Marcel Duchamp Studies Online Journal: https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/introduction2.html

2.1.5 “Vecht tegen de Esthetische Traditie, dat is Iconoclastisch”.

Het uittrekken van het concept iconoclasme geeft de mogelijkheid om waar te nemen dat er, door het bijna systematische koloniale geheugenverlies, een vernietiging plaatsvindt doorheen de westerse wereld. Dit blijkt uit het aanhoudend gebrek van het institutionele en door de staat gesponsord erfgoed om de gruwelen en wreedheden van het gemeenschappelijk koloniaal verleden aan te pakken.⁴⁶ Zowel het opzettelijk terugdraaien van de aantasting als de verwijdering van het koloniaal monument, leiden tot een vernietiging van een zinvolle openbare herinnering aan het moeilijk gemeenschappelijk verleden. Dit impliceert reële en blijvende gevolgen op het vlak van sociale integratie, hedendaagse politiek en zelf hernieuwende conflicten.⁴⁷

Volgens Dr. Reuben Grima is cultuur vaker niet wat mensen delen, maar waar voor gevochten wordt. Hierdoor worden symbolen van het gedeeld erfgoed, zoals het koloniaal monument, net het meest spectaculair door iconoclasme getroffen. In een tijdperk van toenemend *culturalisme* is iconoclasme extra krachtig voor degene die onderworpen geweest zijn. Het monument neemt de functie als symbool van protest aan (cf. supra § 2.1.2; “Bevat Woordspelingen in de Titel, het Onderwerp en/of de Thema(‘s)’”).⁴⁸

Vermits erfgoed conditioneel is en divers gedefinieerd en ervaren wordt, is dit niet verbazingwekkend. De strijd gaat verder dan de primaire sociaaleconomische of politieke behoeften. De definitie van een groep of de aanspraak op erfgoed vormt een uitdaging voor het wereldbeeld van een ander. Het koloniaal monument is dubbel gebonden en symbolisch beladen, hetzij door de staat als onderdeel van een nationalistisch project of door een kosmopolitisch-leunend internationalistisch organisme. Dergelijke monumenten worden de facto rijp gelaten voor iconoclastische toe-eigening, zodat het intentionele karakter kan worden behouden. Met name de suprematie ruimte en tijd door de staat (cf. supra § 2.1.4; “Is een Functioneel Object Verplaatst uit de oorspronkelijke Omgeving en/of Functie”). Het verleden wordt echter hervormd, zodanig het past bij één ideologische interpretatie.⁴⁹

⁴⁶ Bendix, R., Eggert, A., & Peselman, A. (2013). *Heritage Regimes and the State*. Göttingen Studies in Cultural heritage, Volume 6.

⁴⁷ Herzfield, M. (2010). Engagement, gentrification, and the neoliberal hijacking of history. In M. Herzfield, *Current Anthropology* (pp. 259-268).

⁴⁸ Grima, R. (1998). Ritual spaces, contested places: The case of the Maltese prehistoric temple sites. In R. Grima, *Journal of Mediterranean Studies* (pp. 33-45).

⁴⁹ Delanty, G. (2018). Iconoclasts versus heritage citizens. In G. Delanty, *Routledge International Handbook of Cosmopolitanism Studies, 2nd edition* (p. z.p). Taylor & Francis Ltd.

Bij institutionele erfgoedvorming wordt de iconoclast geïdentificeerd als een actor, die niet respectvol omgaat met de nood om het gemeenschappelijk erfgoed te conserveren. Toch zijn dergelijke iconoclastische daden eerder een uiting van vooruitgang en ontwikkeling. Tevens toont het een onwil en onkunde aan van de staat om hierop een antwoord te bieden. De aantasting of toevoeging op het koloniale monument kan omschreven worden in de context van sociale performance. Het monument staat dan model voor de elementen van culturele performance; wat nuttig toegepast kan worden op sociale instellingen of soorten verklaringen, waaronder empirische analyse van het gemeenschappelijk koloniaal verleden.⁵⁰

Koloniale monumenten vormen een verzameling van collectieve representaties waarop sociale actoren acties, acteurs en publiek, mise-en-scène, sociale macht en de middelen van symbolische productie zich kunnen oriënteren. Deze reeks alledaagse materiële voorwerpen (cf. supra § 2.1.3; “Is een Alledaagse Item (of meerdere items) rechtstreeks uit de Etalage”) stellen mensen in staat om sociaal te handelen (cf. supra § 2.1.2; “Bevat Woordspelingen in de Titel, het Onderwerp en/of de Thema('s)”). Het koloniaal monument als object en iconisch middel dient om bepaalde zaken voor anderen te vertegenwoordigen. Al doende worden de materiële objecten gevormd tot een cruciaal onderdeel van elke sociale prestatie. De monumenten dienen sociale actoren te helpen om de onzichtbare motieven en moraal die de objecten dragen te vertegenwoordigen, te dramatiseren en levendiger te maken.⁵¹ De keerzijde hierbij is dat hetzelfde erfgoed ook de bestaande neiging kan voortzetten om identitaire conflicten te versterken en te legitimeren (cf. infra § 2.1.7; “Is Dekolonisatie: en gaat uit van Menselijke Concepten en/of Personificatie door verschillende Toespelingen”).⁵²

Bij dit criterium wordt kunst bepaald door aanwijzing en niet door creatie. Het heeft geen aanspraak op ‘esthetisch mooi’ zijn, maar wordt in plaats daarvan als ‘neutraal’ beschouwd. De actie rond het koloniaal monument is het soort cruciale onverschilligheid in de praktijk die Marcel Duchamp predikt. Het gevolg is dat de mens die de boodschap ontvangt helemaal niet onverschillig is, dit schandelijk vindt en er net door geïntrigeerd raakt.⁵³ Daarenboven vecht de gelijkstelling van het koloniaal monument aan een readymade juist tegen de eigen esthetische

⁵⁰ Hodder, I. (2010). Cultural heritage rights: From onwership to descent to justice to wellbeing'. In I. Hodder, *Anthropological Quaterly* (pp. 861-882).

⁵¹ Delanty, G. (2018). Iconoclasts versus heritage citizens. In G. Delanty, *Routledge International Handbook of Cosmopolitanism Studies, 2nd edition* (p. z.p). Taylor & Francis Ltd.

⁵² Hodder, I. (2010). Cultural heritage rights: From onwership to descent to justice to wellbeing'. In I. Hodder, *Anthropological Quaterly* (pp. 861-882).

⁵³ Seekamp, K. (2005, December 01). *Info over Unmaking the museum: Marcel Duchamp's Readymades in context: criteria and specifications for 'Readymades'*. Retrieved from Tout-fait The Marcel Duchamp Studies Online Journal: https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/introduction2.html

traditie, de traditionele functie van kunst en is de aanwijzing per definitie iconoclastisch (cf. supra § 2.1.1; “Roept Filosofische vragen op over de traditionele definitie van Kunst en de Rol van de Kunstenaar”).

2.1.6 “Richt zich op het idee van Beweging of Kinetische Energie”.

De readymade is ontworpen voor actie; het vraagt, smeekt zelfs, de toeschouwer om naast het visuele ook met en via het object te communiceren (cf. supra § 2.1.2; “Bevat Woordspelingen in de Titel, het Onderwerp en/of de Thema(s)”). Op deze manier wordt er onder meer menselijke aanwezigheid gesuggereerd (cf. infra § 2.1.7; “Is Dekolonisatie: en gaat uit van Menselijke Concepten en/of Personificatie door verschillende Toespelingen”).⁵⁴ Het historisch monument blijft zichzelf telkens bevragen en belichaamt zo een “betovering van zinloze beweging, gepaard gaande met inconsequentie”.⁵⁵ Zinloos omdat de transformatie steeds wordt herleid naar de oorspronkelijke vorm en inconsequent omdat de politiek geen standpunt durft in te nemen.

Volgens postuum Belgisch marxistisch econoom Ernest Ezra Mandel (1923-1995) neemt elke beweging opeenvolgende vormen aan, die kunnen verschillen naargelang een groot aantal omstandigheden. Maar die beweging kan zich niet automatisch ontdoen van de vorm die in het verleden is aangenomen. Dit is ook toepasbaar op het historisch monument, vermits de interventie op het betreffende object enkel iets toevoegt of wegneemt (cf. supra § 2.1.1; “Roept Filosofische vragen op over de traditionele definitie van Kunst en de Rol van de Kunstenaar”). Het object biedt weerstand aangezien het steeds naar de oorspronkelijke vorm herleid wordt (bijvoorbeeld: “Buste Leopold II opnieuw beklad, maar er is al niets meer van te zien”)⁵⁶. Deze weerstand moet gebroken worden. De vorm moet beantwoorden aan de inhoud of het subject, maar doet dit slechts tot op zeker hoogte (bijvoorbeeld: “Nieuw infobord bij omstreden standbeeld Leopold II in Oostende”)⁵⁷. De meer vastgelegde aard (cf. supra § 2.1.4; “Is een Functioneel Object Verplaatst uit de oorspronkelijke Omgeving en/of Functie”) verzet zich

⁵⁴ Seekamp, K. (2005, December 01). *Info over Unmaking the museum: Marcel Duchamp's Readymades in context: criteria and specifications for 'Readymades'*. Retrieved from Tout-fait The Marcel Duchamp studies Online Journal: https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/introduction2.html

⁵⁵ Herwitz, D. (2012). *Heritage, Culture, and Politics in the Postcolony*. In D. Herwitz, *Heritage, Culture, and Politics in the Postcolony* (p. 124). New York: Columbia University Press.

⁵⁶ Spillebeen, W. (2018, November 13). *Buste Leopold II opnieuw beklad, maar er is al niets meer van te zien*. Opgehaald van Het Laatste Nieuws: <https://www.hln.be/in-de-buurt/gent/buste-leopold-ii-opnieuw-beklad-maar-er-is-al-niets-meer-van-te-zien~a6083a07/>

⁵⁷ Truyts, J. (2016, September 11). *Nieuw infobord bij omstreden standbeeld van Leopold II in Oostende*. Opgehaald van VRT Nieuws (VRT NWS): https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2016/09/11/nieuw_infobord_bijomstredenstandbeeldvanleopoldiiinoostende-1-2764959/

tegen elke absolute en permanente overeenkomst met een beweging (dekolonisatie), die juist het tegenovergestelde is van wat het symboliseert (cf. infra § 2.1.7; "Is Dekolonisatie en gaat uit van Menselijke Concepten en/of Personificaties door verschillende toespelingen).⁵⁸

Het idee van kinetische energie kan in functie van het koloniaal monument zowel letterlijk als figuurlijk aanzien worden. Het standbeeld is letterlijk in beweging omdat het als functioneel object uit de oorspronkelijke omgeving en functie wordt ontheemd of verplaatst. Figuurlijk is er een verschuiving van identiteitsvorming naar identiteitsreflectie merkbaar (cf. infra § 3.3; Als Tweede Verschijning volgens Jeff Wall). In zo een geval kan de aantasting van het object dusdanig aanzien worden als een uiting van een groeiende maatschappelijke beweging. Het object wordt in die context een communicatiemiddel dat in circulaire beweging terugkeert naar datzelfde object en de plek die het bezet (cf. supra § 2.1.2; "Bevat Woordspelingen in de Titel, het Onderwerp en/of de Thema('s)"). Als het ware belichaamt het koloniaal monument een beweging. Met name een *Grassroots Movement* die zich engageert voor de dekolonisatie van de openbare ruimte en het institutionele (cf. infra § 2.1.7; "Is Dekolonisatie: en gaat uit van Menselijke Concepten en/of Personificatie door verschillende Toespelingen).

De link tussen het monument en de circulatie, de ruimte en de tijd breken met de link tussen monument en erfgoed. Kortom, het monument en de gebeurtenis of interventie worden samengevoegd. De aangenomen plasticiteit van het object, als readymade, ontnemt de macht van het eeuwige historisch monument. De verandering wordt echter niet begunstigd boven de monumentaliteit. Toch staat de wederkerigheid van het voorbijgaand karakter boven de singulariteit als koloniaal monument.⁵⁹ Hierdoor ontstaat een terugkerende circulatie van demonumentalisering waardoor het koloniaal monument de eigenschappen van een "ongehoorzame readymade" aanneemt.

2.1.7 "Is Dekolonisatie en gaat uit van Menselijke Concepten en/of Personificatie door verschillende Toespelingen".

Readymades suggereren vaak menselijke vorm en nemen soms menselijke kenmerken, gevoelens en rollen aan.⁶⁰ Deze assumptie is voor het koloniaal monument opnieuw toepasbaar. Een monument is in de oudste en meest originele vorm een menselijke creatie, opgericht met

⁵⁸ Mandel, E. (1980). Inleiding tot het Marxisme: XVI. Het dialectisch materialisme. In E. Mandel, *Inleiding tot het Marxisme* (p. 202). Antwerpen: Uitgeverij Leon Lesoil.

⁵⁹ Herwitz, D. (2012). Heritage, Culture, and Politics in the Postcolony. In D. Herwitz, *Heritage, Culture, and Politics in the Postcolony* (p. 122). New York: Columbia University Press.

⁶⁰ Seekamp, K. (2005, December 01). *Info over Unmaking the museum: Marcel Duchamp's Readymades in context: criteria and specifications for 'Readymades'*. Retrieved from Tout-fait The Marcel Duchamp studies Online Journal: https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/introduction2.html

het specifieke doel om menselijke daden of gebeurtenissen levend te houden in de gedachten van toekomstige generaties. Monumenten nemen dan ook menselijke vormen aan. De oprichting en conservatie van zo een intentioneel monument, dat kan worden herleid tot het begin van de menselijke cultuur, houdt niet op.⁶¹ Diezelfde conservatie bemoeilijkt tevens de autoriteit van het koloniale monument als een readymade.

Zowel het koloniaal monument als de aantasting belichamen verscheidene menselijke concepten met diverse emoties, ideologieën, visies, etc. Toch ziet Nadia Fadil (hoofddocent etnisch-culturele minderheden bij KU Leuven), dekolonisatie eerder als een soort gemeenschappelijk erfgoed dan een massabeweging. Het vormt een traditie die op een bepaald moment in de geschiedenis werd ingezet en die leidde tot politieke ontwikkelingen en idealen die nog steeds heersen. Alhoewel er geen gedeelde visie is op het vlak van dekolonisatie, is toch te zien hoe nakomelingen van migranten zich dat kader toe-eigenen en in die termen over de eigen conditie in West-Europa nadenken. Binnen de Congolese-gemeenschap stellen steeds meer mensen zich op als Belg. Deze *grassroots movement* van jonge mensen, zoals het Brusselse Collectif de Mémoires, trachten, door zich maatschappelijk te engageren, een stem te geven aan de situatie in België en in Congo.⁶² Doordat de overheid blijft weigeren om een serieus debat aan te gaan, gaan andere collectieven, zoals Association Citoyenne pour un Espace public Décolonial (ACED), nog een stap verder. Ofschoon het collectief tegen geweld is, voelt het zich genoodzaakt om radicale maatregelen te nemen; bijvoorbeeld de ontvreemding van koloniale beeltenissen zoals de buste van Leopold II in het Dudenpark van Vorst (cf. supra § 2.1.4; “Is een Functioneel Object Verplaatst uit de oorspronkelijke Omgeving en/of Functie”).⁶³

Volgens kunstenaar Sammy Baloji moet België dringend de koloniale geschiedenis recht in de ogen kijken. Tot op de dag van vandaag is er nauwelijks reflectie geweest over de kolonisatie van Congo, de betekenis hiervan voor Congo en voor het zelfbeeld van de Belgen. Het bewustzijn over de impact van de koloniale erfenis op de relaties tussen mensen van verschillende afkomst in de samenleving is beperkt. Dekoloniale activisten en denkers focussen zich op symbolen die dit personifiëren om verandering te brengen. De aandacht gericht op

⁶¹ Riegl, A. (1982). The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin. *Oppositions: a journal for ideas and criticism in architecture*, pg. 21.

⁶² Bendadi, S. (2018, September 7). *Info over Dekolonisatie is een kwestie van herverdeling - én respect*. Opgehaald van Website van MO, Mondiaal Nieuws: <https://www.mo.be/interview/deze-samenleving-structureel-racistisch>

⁶³ blg. (2018, Januari 12). *Info over buste Leopold II gestolen*. Opgehaald van Website van de Standaard: https://www.standaard.be/cnt/dmf20180112_03294463

koloniale monumenten in de openbare ruimte dwingt het gesprek af dat anders niet zou plaatsvinden. De aanwezigheid van het standbeeld van Leopold II is een symptoom van het feit dat België het koloniale verleden nog steeds niet erkent of verwerkt heeft. Het leent zich als symbolische plek dat dient als aanleiding voor beginnende dekolonisering.⁶⁴

Zoals in § 2.1.5; “Vecht tegen de Esthetische Traditie, dat is Iconoclastisch” reeds beschreven, laat het koloniaal monument toe de eigen onzichtbare moraal en motieven te vertegenwoordigen. Sociale actoren maken dit door acties levendig op menselijke schaal. Het koloniaal monument kan hier echter ook ingezet worden voor menselijke concepten die ernaar streven om identitaire conflicten te versterken en te legitimeren. Het initiatief van de extreemrechtse en fel anti-Belgicistische organisatie Voorpost toont dit aan. De buste van Leopold II, in het Gentse Albertpark, kreeg een rode blinddoek rond de ogen. De toevoeging van twee plakkaats verduidelijkte het doel van de actie: het steunen van een inzamelingsactie voor minderbedeelden “uit het eigen volk”.⁶⁵

⁶⁴ Goris, G. (2018, December 8). *Info over Sammy Baloji: 'Dekoloniseren gaat over macht, maar maakt gebruik van symbolen'*. Opgehaald van Website van MO, Mondiaal Nieuws: <https://www.mo.be/interview/sammy-baloji-dekoloniseren-gaat-over-macht-maar-maakt-gebruik-van-symbolen>

⁶⁵ Neyt, G. (2019, November 1). *Info over Extreemrechtse blinddoek voor Leopold II*. Opgehaald van Website van Het Nieuwsblad: https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20191101_04695351

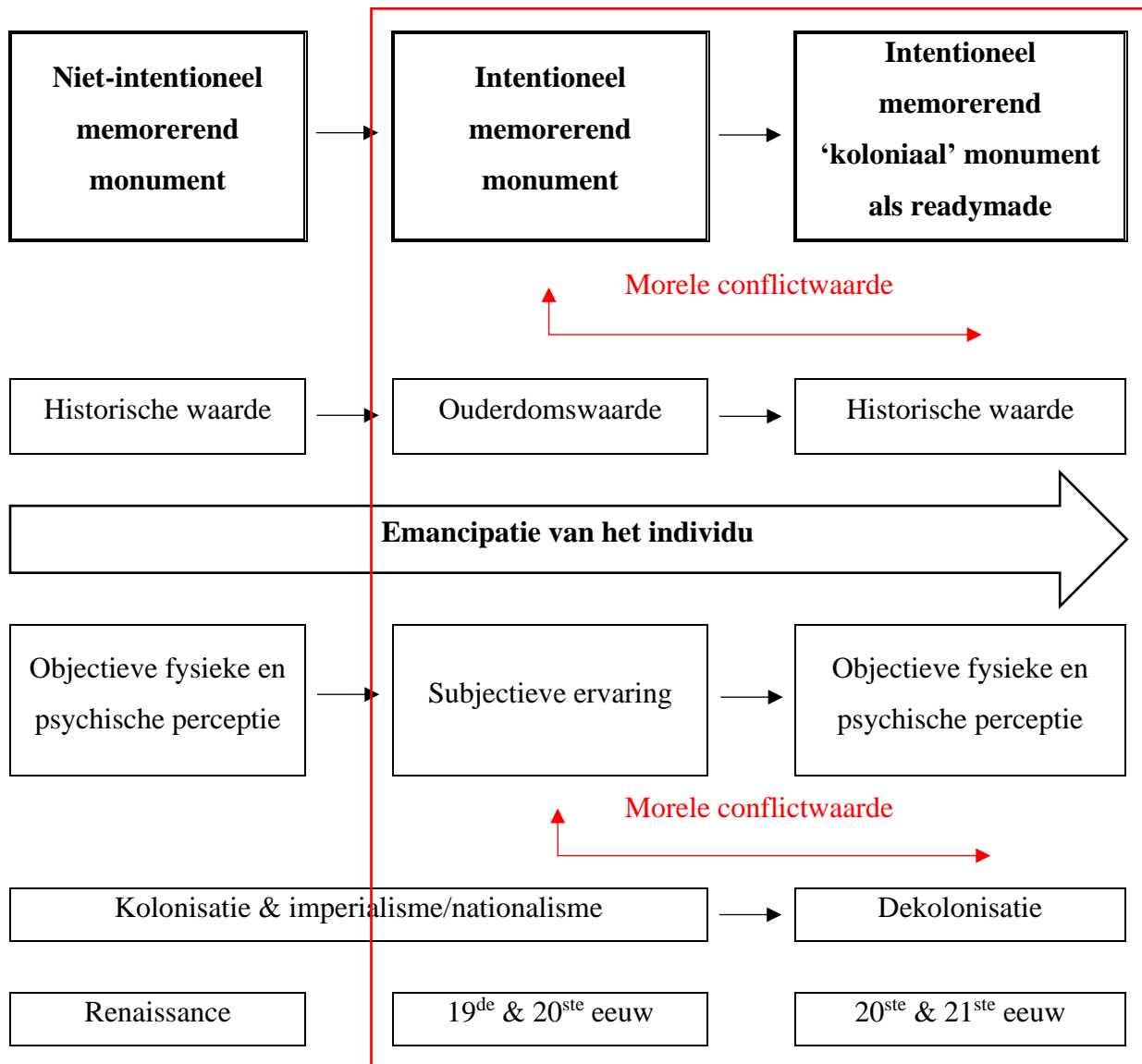
3 DE (R)EVOLUTIE VAN HET KOLONIAAL MONUMENT ALS READYMADE

De problematiek rond het koloniaal monument wordt aan de hand van de eerder beschreven criteria (hoofdstuk 2 *Demonumentalisering*) aangekaart. Een aanname is dat het koloniaal monument, als readymade, vecht tegen de eigen esthetische definitie en de rol die het door de traditionele canonieke kunst bepaald ziet (cf. supra § 2.1.1; “Roept Filosofische vragen op over de traditionele definitie van Kunst en de Rol van de Kunstenaar”). Met name het creëren van een nationale bewustwording en identiteit, gepaard gaande met de verfraaiing van architecturale bouwcampagnes en restauraties gedurende de 19^{de} en 20^{ste} eeuw. Door het vervallen in een alledaags functioneel object worden de definitie en de rol (die uit gaat van meerdere menselijke concepten zoals ideologieën, noden en verlangens) filosofisch bevraagd (cf. supra § 2.1.7; Dekolonisatie: “Gaat uit van Menselijke Concepten en/of Personificatie door verschillende Toespelingen”). Dit kan zich al dan niet uiten in iconoclasme (cf. supra § 2.1.5; “Vecht tegen de Esthetische Traditie, dat is Iconoclastisch”). Deze menselijkheid personifieert zich als het ware in en door de aanwezigheid van het controversiële standbeeld. Het object wordt vanuit de alledaagsheid en controverse in beweging gezet (cf. supra § 2.1.3; “Is een Alledaagse Item (of meerdere items) rechtstreeks uit de Etalage”). Hierdoor kan het beeld zowel letterlijk als figuurlijk uit de oorspronkelijke omgeving en/of functie verplaatst worden (cf. supra § 2.1.4; “Is een Functioneel Object Verplaatst uit de oorspronkelijke Omgeving en/of Functie”). Door de ontheemding bevraagt het object het eigen subject en vice versa. De beweging dat het koloniaal monument aanneemt staat symbool voor de mens die het eigen bestaan en waarden in het nu en in het verleden in vraag stelt (cf. supra § 2.1.6; “Richt zich op het idee van Beweging of Kinetische Energie”). In het proces dat het object ondergaat verandert het koloniaal monument dusdanig in een artefact van spraak en een *metonymie* van protest (cf. infra § 2.1.2; “Bevat Woordspelingen in de Titel, het Onderwerp en/of de Thema('s)”). De @evolutie van het koloniaal monument als readymade draagt zo bij tot de emancipatie van het individu, maar bevraagt het tegelijkertijd. Om het koloniaal monument als readymade ruimer te verklaren en de verschuivingen te plaatsen wordt er in dit hoofdstuk dieper ingegaan op Riegl’s erfgoedwaardetheorie, Rosalind Krauss’ *negatieve conditie*, Jeff Walls *tweede verschijning*, Isidore Isou’s *ciselante fase* en de *object-subject dialectiek* van Ernest Mandel.

3.1 BINNEN DE ERFGOEDWAARDETHEORIE VAN ALOIS RIEGL

In *The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin* onderscheidt postuum Oostenrijks kunsthistoricus Alois Riegl (1858-1905) drie verschillende memorerende waarden bij monumenten. De eerste twee waarden zijn de niet-intentionele en intentionele historische waarden. Deze transformeren geleidelijk naar een ontwikkelingsfase, wat zich omzet in de derde waarde, de ouderdomswaarde. De ouderdomswaarde is dus een logische opeenvolging van de historische waarde. Zonder de historische waarde is er immers geen sprake van de ouderdomswaarde. Riegl stelt dat de eeuw van de historische waarde de 19^{de} eeuw is en dat de eeuw van de ouderdomswaarde de 20^{ste} eeuw is. In deze context kan gesteld worden dat de 21^{ste} eeuw de eeuw van de morele waarde vormt. Dit versterkt het argument dat het koloniaal monument als een reeds bestaand object (een readymade) een proces ondergaat. Het betreffende monument komt in eerste instantie tot stand vanuit diens intentionele historische waarde, wordt daaropvolgend in stand gehouden door de ouderdomswaarde en wordt heden ten dage in vraag gesteld, aangetast en al dan niet verwijderd door zijn morele conflictwaarde.

Zoals te zien in onderstaand schema gaat dit proces uit van de waarden die intentionele monumenten omvatten. Het vormt de historische waarde om naar de ouderdomswaarde. Volgens Riegl is dit een onderdeel van een bredere emancipatie van het individu in de moderne tijd. Sinds het einde van de 18^{de} eeuw is deze emancipatie dramatisch gevorderd en verandert het de basis van het onderwijs voor een aantal Europese culturen. De kenmerkende drijfveer in deze verandering is de wens om een subjectieve nationalistische ervaring boven een objectieve fysieke en psychische perceptie te stellen. Mits de historische waarde individuele gebeurtenissen op een objectieve manier tracht te herkennen, transformeert de memorerende waarde. Op zijn beurt houdt de ouderdomswaarde geen rekening met het specifiek objectief karakter van het betreffende monument. De laatstgenoemde waarde houdt enkel rekening met objectieve bijzonderheden van de individualiteit binnen het subjectief idealistisch opgelegd kader. Dusdanig laat het gelokaliseerde bijzonderheden zoals koloniale onderdrukking buiten beschouwing. Momenteel ondergaat zowel het onderwijs als de maatschappij een transitie dat terugkeert naar een objectieve fysieke en psychische perceptie. Vanuit deze dekolonisatie beleeft het koloniaal monument een morele conflictwaarde binnen de huidige historische waarde. Het is door diens morele conflictwaarde dat het koloniaal monument in een *negatieve conditie* leeft (cf. infra § 3.2; Door de Negatieve Conditie volgens Rosalind Kraus).



Figuur 1: De @evolutie van het koloniaal monument als 'readymade' binnen de erfgoedwaardetheorie van Alois Riegl

3.2 DOOR DE NEGATIEVE CONDITIE VOLGENS ROSALIND KRAUS

Vanaf de jaren 60 wordt onder het modernisme en het postmodernisme de categorie beeldhouwkunst oneindig uitgebreid en vervormd. De Amerikaanse kunstcriticus en kunsttheoreticus Rosalind Kraus (1941) beschrijft dit nauwgezet in *Sculpture in the Expanded Field*. De logica van het monument vervaagt eind 19^{de} eeuw, waardoor het losraakt van de plek en aan die plek gebonden persoon of gebeurtenis waarnaar het verwijst. De ontheemding waarin het monument leeft wordt beschreven als de *negatieve conditie*. Het object wordt nomadisch en verwijst louter naar zichzelf. Zo verwerft de sculptuur een idealistische ruimte om te onderzoeken, een domein dat afgesneden is van de representatie van tijd en ruimte. Dit ziet Kraus als de voorwaarde voor de uitbreiding van het sculpturale veld in jaren zeventig. Vanaf eind 1950 onderzoeken en putten beeldhouwers alle mogelijkheden van het beeld uit, dat plek- en tijdloos is. Categorieën zoals beeldhouwkunst en schilderkunst worden gekneed, uitgerekt en gedraaid in een demonstratie van elasticiteit. De kritische operaties die de naoorlogse kunst hebben begeleid staan grotendeels in dienst van de manipulatie. Het monument wordt zo steeds meer ervaren als pure negativiteit: een combinatie van uitsluitingen. De culturele term beeldhouwkunst wordt uitgebreid en kan op deze manier alles omvatten. Zoals te zien in onderstaand schema wordt de manipulatie openlijk uitgevoerd in naam van de ideologie van het nieuwe als geheime boodschap van het historicisme. Een geleidelijke evolutie treedt op vanuit de vormen van het verleden.

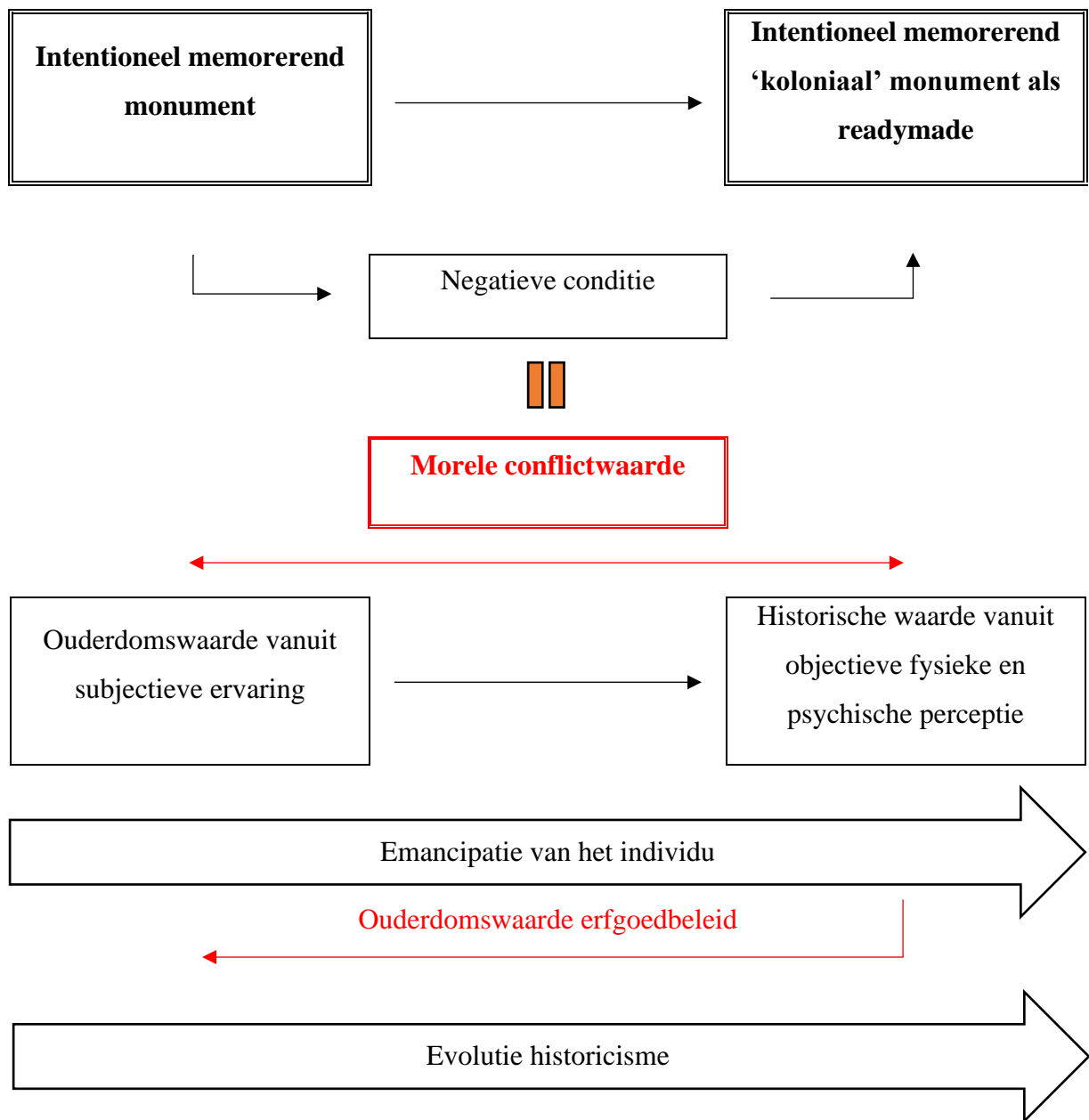
“Historicisme werkt op het nieuwe en het andere om de nieuwheid en het verschil te verminderen. Het maakt plaats voor verandering in onze ervaring door het evolutiemodel op te roepen. De volwassen mens die nu is kan worden geaccepteerd als zijnde anders dan het kind dat het ooit was. Dit wordt tegelijkertijd vanuit de onzichtbare actie van de thelos gezien als hetzelfde. We worden getroost door deze perceptie van gelijkheid, deze strategie voor het verminderen van alles wat in tijd of ruimte heerst, tot wat we al weten en zijn.”

- Rosalind Kraus

Hoewel het concept van Kraus tot stand is gekomen vanuit het modernisme en bijgevolg het postmodernisme en conceptualisme inhoudt, is het concept toepasbaar op de evolutie van het koloniaal monument. De morele conflictwaarde, die Riegl beschrijft, kan in directe lijn geplaatst worden met de negatieve conditie die ook het koloniaal monument beleeft. Het object verwijst louter naar zichzelf en wat het symboliseert. Het wordt door velen in de maatschappij aanzien als pure negativiteit. Het leed van minderheden wordt niet erkent en uitgesloten. De kritische operaties op het monument begeleiden dan ook het object in dienst van de eigen

manipulatie. Als een reeds bestaand object, een readymade, evolueert het vanuit de vorm uit het verleden. Dusdanig wordt het koloniaal monument ook in dit onderzoek als voorbeeld van beeldhouwkunst gekneed, uitgerekt, gedraaid en uitgebreid. De demonstratie van deze elasticiteit gaat echter uit van de eigen historische oorspronkelijke betekenis, vorm en openlijke evolutie. De ideologie van het nieuwe wordt ook hier als geheime boodschap van het historicisme uitgevoerd. Het nieuwe staat voor de vernieuwing van de maatschappelijke diversiteit en de vermindering van de verschillen tegenover minderheden. Dit staat in directe lijn met de emancipatie van het individu dat Riegl beschrijft (cf. supra § 3.1. Binnen de Erfgoedwaardetheorie van Alois Riegl). Door het evolutiemodel van het historicisme op te roepen, maakt het plaats voor verandering in de menselijke ervaring en de dekolonisatie van de maatschappij.

De huidige mens accepteert dat het anders is dan het kind dat het ooit was. Het koloniaal monument wordt vervormd vanuit wat geweten is en hoe het zichzelf in de geschiedenis vervat ziet. Desalniettemin wordt het object steeds herleid naar de oorspronkelijke vorm, mede door het erfgoedbeleid dat uitgaat van Riegl's ouderdomswaarde. Door historische duiding aan het koloniaal monument toe te voegen, toont de overheid zich bereid om het object af te zweren. Het paradoxale aan deze politieke correctheid is dat de mens getroost wordt door de illusie van gelijkheid. De inzet is nog steeds de heerschappij over tijd en ruimte zodat anderen het ook niet kunnen hebben. Protesten, hoewel veel uitgaan van wrok, verschijnen als excessen door de regelgevende ijver van de staat om via impotente reacties de realiteit van een nederlaag te maskeren. Hoewel de hedendaagse mens geen kind meer is, kan het hierdoor niet als volwassen aanzien worden. De volwassenwording is symbolisch gebeiteld in het lot van het koloniaal monument. Als 'ongehoorzame puber' verpersoonlijkt de mens zich de facto in het koloniaal monument als een ongehoorzame readymade, terwijl de uitbreiding van het koloniaal monument zich net leent om ruimte te creëren voor zoveel mogelijk individuen om verschillende mogelijkheden te ontwikkelen.



Figuur 2: De @evolutie van het koloniaal monument als 'readymade' door de negatieve conditie volgens Rosalind Krauss

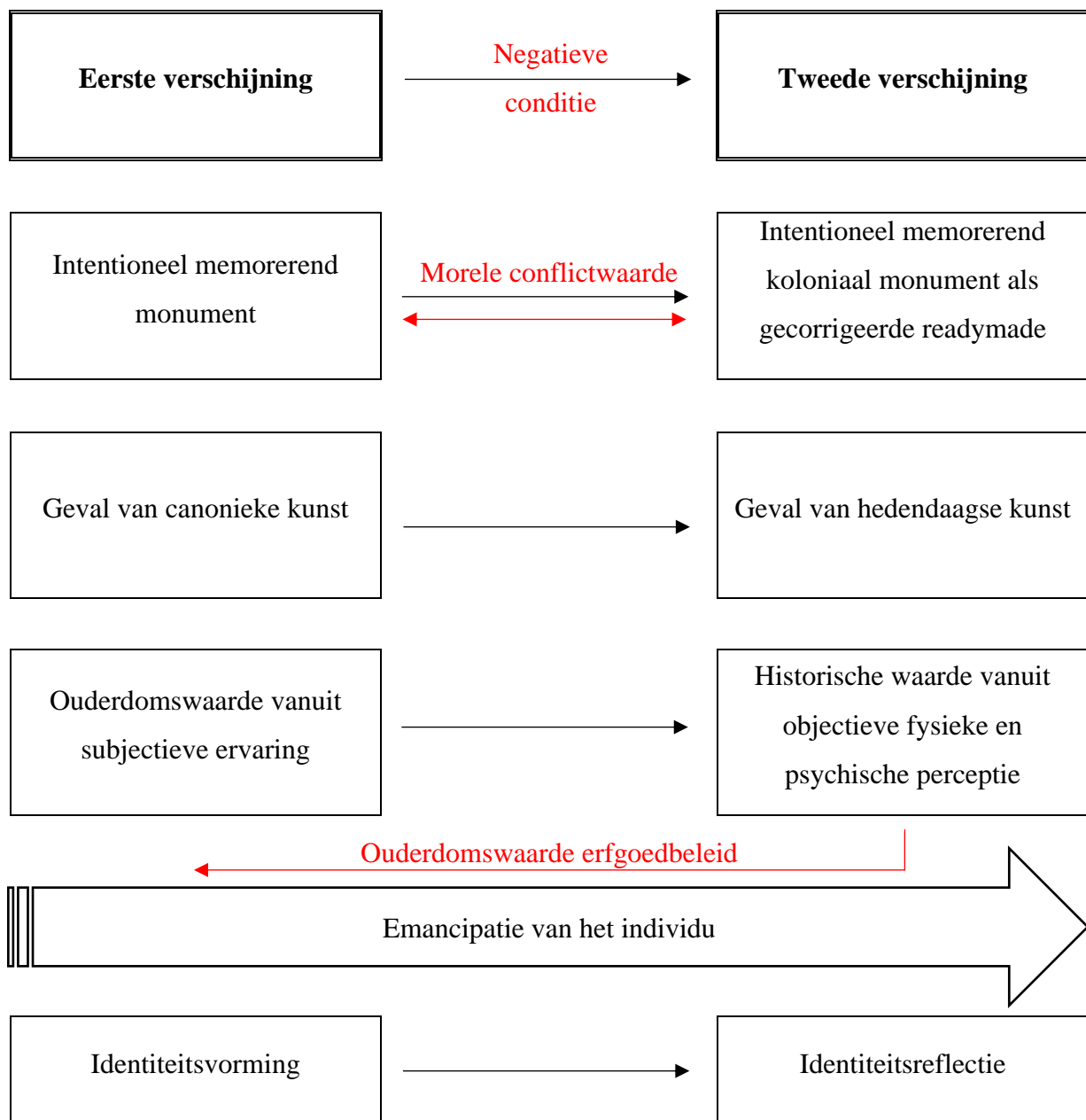
3.3 ALS 'TWEEDE VERSHIJNING' VOLGENS JEFF WALL

In *Depiction, Object, Event* beschrijft Canadese kunstenaars Jeff Wall (1946) dat de canonieke kunsten een *tweede verschijning* beleven; niet als voorbeelden van traditionele kunst, maar als 'gevallen van hedendaagse kunst'. Hernieuwde pogingen om kunst te herdefiniëren vinden hierbij plaatst. Bij dit tweede verschijnen wordt de vroegere identiteit kwijtgeraakt en een tweede, complexere of meer universele wordt aangenomen of verkregen.⁶⁶ Binnen dit proces ervaren ook kunstenaars een eigen *tweede verschijning*. De *negatieve conditie* die monumenten beleven en bijgevolg de uitbreiding van de beeldhouwkunst kan hierin gesitueerd worden (cf. supra § 3.2 Door de Negatieve Conditie volgens Rosalind Kraus). Het potentieel van deze verschijning binnen het *canonieke* betreft de hedendaagse kunst alsof het een readymade is. De cultuur van de *tweede verschijning* vormt een situatie waarin alles wat ervoor kiest zichzelf tot kunst kan benoemen en als kunst kan beschouwen. Zoals te zien in onderstaand schema legitimeert dit de vergelijking om het koloniaal monument als readymade en de aantasting als geval van hedendaagse kunst te aanzien.

De eerste verschijning die het koloniaal monument aanneemt kan niet los gezien worden van het bestaansdoel. De oprichting van deze intentionele memorerende monumenten zetten de objectieve bijzonderheden van Leopold II vast in de geschiedenis en de openbare ruimte. De subjectieve ervaring om aan nationale identiteitsvorming te voldoen laat de ontelbare moorden, onderdrukking en uitbuiting van de Congolezen en het eigen volk buiten beschouwing. Ondanks dat het koloniaal monument wel degelijk culturele en historische waarde draagt, geeft het slechts een subjectieve ervaring van de historische en maatschappelijke werkelijkheid. Dergelijke controversiële monumenten in het straatbeeld ervaren, door de emancipatie van het individu en de dekolonisatie van de maatschappij, een morele conflictwaarde (cf. supra § 3.1 Binnen de Erfgoedwaardetheorie van Aloïs Riegl). Hierdoor leeft het koloniaal object als intentioneel memorerend monument in een *negatieve conditie* (cf. supra § 3.2 Door de Negatieve Conditie volgens Rosalind Kraus). De vorm van het koloniaal monument wordt gedraaid, gekneed, gemanipuleerd, uitgebreid en uitgerekt. Door aantasting en toevoeging verkrijgt het object, als geval van hedendaagse kunst, een tweede identiteit. De functie verschuift hierbij van identiteitsvorming naar identiteitsreflectie. Het koloniaal monument behoudt als *gecorrigeerde readymade* het intentionele memorerend karakter, maar voldoet aan de objectieve fysieke en psychische perceptie van de werkelijkheid.

⁶⁶ Wall, J. (2006). *Depiction, Object, Event*. In J. Wall, *Afbeelding, Object, Gebeurtenis* (p. 62). 's-Hertogenbosch: Hermes Lecture Foundation/Stichting Hermeslezing - BiblioVanGerwen.

De *tweede verschijning* biedt het koloniaal monument de kans om beide spectra met elkaar te verzoenen, in dialoog te gaan en het gemeenschappelijk verleden te symboliseren. Tevens staat het in directe lijn met de emancipatie van het individu en het evolutiemodel van het historicisme (cf. supra 3.1; Binnen de Erfgoedwaardetheorie van Alois Riegl; § 3.2; Door de Negatieve Conditie volgens Rosalind Krauss). Doch wordt door middel van het erfgoedbeleid, dat uitgaat van de ouderdomswaarde binnen Riegl's erfgoedwaardetheorie, de *tweede verschijning* steeds herleid naar diens *eerste verschijning*. De bevolking wordt als het ware ontzegt van de werkelijke historische en morele waarden en implicaties die het koloniaal monument vandaag draagt.



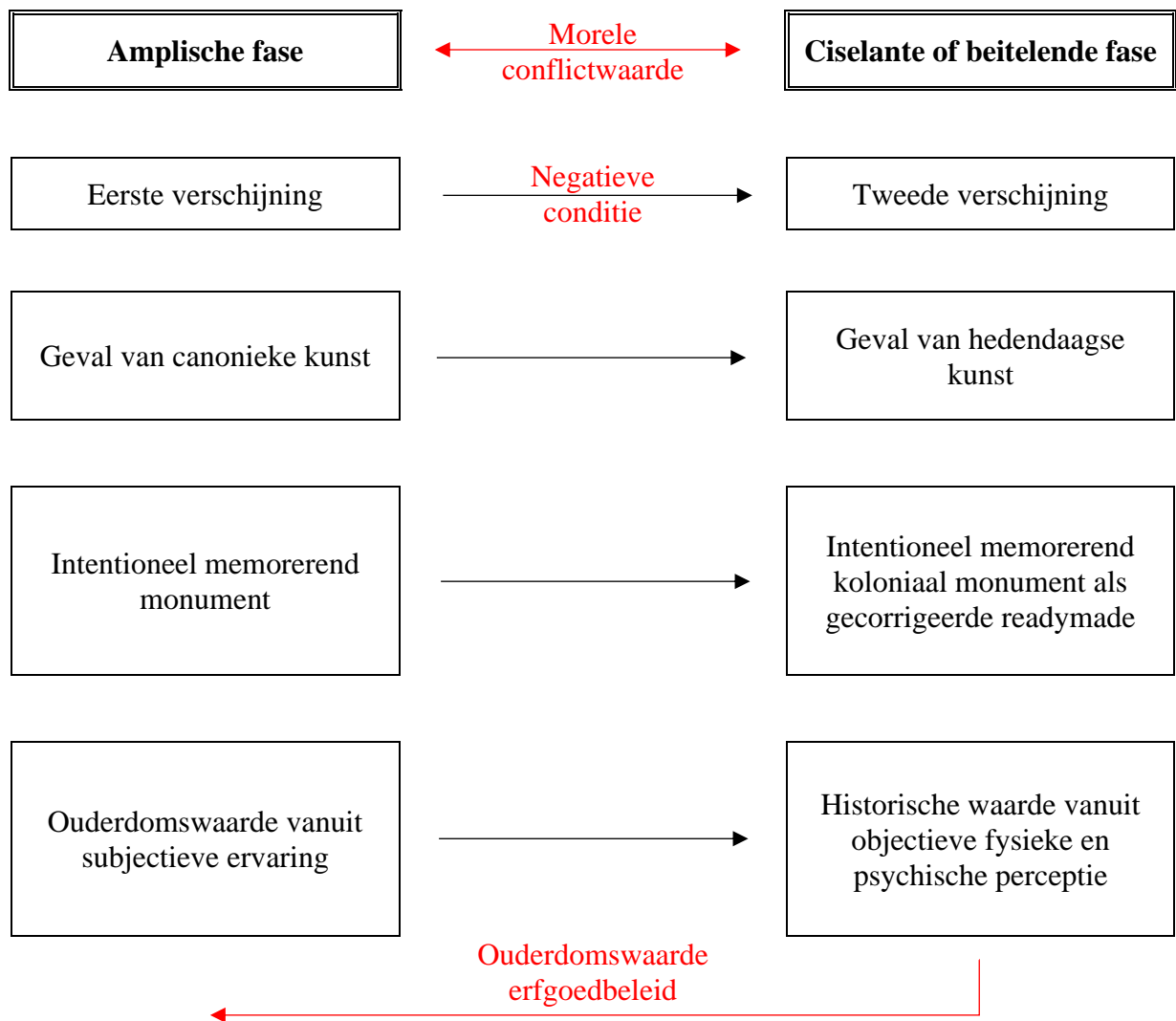
Figuur 3: De @evolutie van het koloniaal monument als 'readymade' als 'tweede verschijning' volgens Jeff Wall

3.4 ALS CISELANTE FASE VOLGENS ISIDORE ISOU

In zijn *Traité de base et d'éternité* (1951) vertelt Isidore Isou (1925-2007), oprichter van het radicale naoorlogse avant-gardistisch *lettrisme*, welke methode gehanteerd moet worden om tot nieuwe creaties te komen. Nieuwe mogelijkheden worden gecreëerd door vaste waarden onderuit te halen. Deze visie staat in zijn films, schilderijen, collages en objecten centraal. Taal vormt hierin steeds de constante determinant. In het betreffende traktaat introduceert Isou de *montage discrèpant*, ook wel de 'zelfvernietigende montage' genoemd. Deze breekt af en bouwt terug op via de amplische fase en de ciselante fase. Met krassen en verf op de filmstrip wordt het beeld letterlijk vernietigd. Hierbij wordt niet zozeer een stabiel geheel nagestreefd, maar eerder fases van constante experimentele creatie, door vernietiging en bevrijding van de toeschouwer door het medium tegen zichzelf in te zetten. Het object wordt gecombineerd met ontlede delen uit andere media en concepten. Elke creatie is op deze manier uniek en vernieuwend. De mens wordt zo via de zintuigen bevrijdt. Dit leidt tot de vervreemding van het medium en de betekenis van het getoonde. Dusdanig wordt de toeschouwer ontvankelijk voor revolutionaire ideeën en mogelijkheden.

Isidore Isou bekijkt de geschiedenis van de cultuur en de maatschappij vanuit een macroperspectief. Hierin worden, zoals reeds vermeld, twee fasen onderscheiden. De eerste fase wordt beschreven als "le phase amplique" (de amplische fase). Deze fase wordt gekenmerkt door de expansie en het rijk experimenteren binnen een bepaald medium of idee, een soort eerste stap die gezet wordt en eeuwenlang geperfectioneerd wordt. De kunstenaar houdt zich bezig met het kijken naar de werkelijkheid en tracht de werkelijkheid te vatten in een artistiek beeld. De ontwikkeling leidt uiteindelijk tot het uitputten van alle mogelijke innovaties binnen dat betreffende medium. Binnen dit onderzoek wordt de amplische fase gelijkgesteld aan de eerste verschijning die het koloniaal monument aanneemt. Een intentioneel memorerend monument dat na eeuwenlange traditie het summum vormt van de canonieke (beeldhouw-)kunst. Het botst op limieten en verwijst louter naar zichzelf. Wat door Rosalind Krauss beschreven wordt als de *negatieve conditie* (cf. supra § 3.2; Door de Negatieve Conditie volgens Rosalind Krauss). Door de emancipatie van het individu en de daarmee gepaard gaande dekolonisatie van de maatschappij beleeft het object, als koloniaal monument, een morele conflictwaarde (cf. supra § 3.1; Binnen de Erfgoedwaardetheorie van Aloïs Riegl).

Zoals te zien in onderstaand schema wordt de *negatieve conditie* van het koloniaal monument versterkt door de morele conflictwaarde die het beleeft. Dit leidt op zijn beurt de tweede fase in, de ciselante of beitelende fase. De ideeën worden omgedraaid en het medium wordt het eigen onderwerp. Dit kan gelijkgesteld worden aan de *tweede verschijning* die Jeff Wall beschrijft (cf. supra. § 3.3; Als ‘Tweede Verschijning’ volgens Jeff Wall). Het koloniaal monument wordt als readymade een geval van hedendaagse kunst. Het object gaat niet meer om de kunst, maar houdt zich louter bezig met zichzelf. De eeuwenoude traditie van het monument, opgebouwd tijdens de amplische fase, wordt gedeconstrueerd. Schakels worden uitgehaald om te zoeken naar nieuwe combinaties tot het geheel in elkaar stort en een nieuwe amplische fase kan beginnen. Het koloniaal monument wordt esthetisch vervormd in functie van ethische vorming, maar tenietgedaan door het erfgoedbeleid dat uitgaat van de ouderdomswaarde. Deze cyclus herhaalt zich constant op het betreffende object. Bijgevolg leent het koloniaal monument zich ook hier de term van een ongehoorzame readymade toe. Een soort van dialectisch systeem treedt op. Een these met een antithese dat leidt tot een synthese en op zijn beurt terug een these vormt waar opnieuw een antithese kan op worden losgelaten (cf. infra § 3.5; Binnen de ‘Object-Subject’- Dialectiek volgens Ernest Mandel).



Figuur 4: De evolutie van het koloniaal monument als 'readymade' als ciselante fase volgens Isidore Isou

3.5 BINNEN DE 'OBJECT-SUBJECT'- DIALECTIEK VOLGENS ERNEST MANDEL

Zoals reeds aangegeven, ondergaat het koloniaal monument een proces dat uitgaat van een dialectisch systeem. Binnen dit onderzoek wordt dat systeem gelijkgesteld aan het *dialectisch materialisme* beschreven door postuum Belgisch marxistisch econoom Ernest Ezra Mandel (1923-1995) in hoofdstuk XVI van zijn *Inleiding tot Marxisme*. Binnen de dialectiek van de kennis en de menselijke gedachte is de object-subject dialectiek bij uitstek. Het is het gevolg van een constante wisselwerking tussen voorwerpen die gekend moeten worden en de actie van de personen (onderwerpen en subjecten) die de objecten trachten te leren kennen. Deze actie wordt bepaald door de beleefde maatschappelijke toestand die wordt beleefd, gekenmerkt door de middelen tot onderzoek waarover deze personen beschikken en de omvorming van die middelen door de heersende maatschappelijke activiteit. Kortom, als de kennis een meer wetenschappelijk karakter aanneemt en de werkelijkheid benadert, zal de beweging van kennis steeds meer de objectieve beweging van de materie volgen. Het *dialectisch materialisme* (object-subject dialectiek) vormt zo de dialectiek van wetenschappelijke gedachten, die de werkelijkheid tracht te vatten. De eigen beweging komt steeds meer overeen met de beweging van de materie die een uitdrukking vormt van de maatschappelijke praktijk om de materiële krachten te beheersen en te laten overeenstemmen met de objectieve werkelijkheid.

In onderstaand schema valt te zien dat de beweging van het koloniaal monument verschillende vormen kan aannemen. Het intentioneel memorerend monument wordt binnen de object-subject dialectiek als these aangenomen. Hoewel monumenten even oud zijn als de menselijke cultuur, zijn de beeltenissen van Leopold II gedurende de 19^{de} en 20^{ste} eeuw vervaardigd vanuit idealistische tendensen met het oog op nationale identiteitsvorming en verfraaiing. Door een verschuiving in maatschappelijk en historisch denken, bestuurd door de dekolonisatie en de emancipatie van het individu, symboliseren de intentionele memorerende monumenten, als reeds bestaande objecten (readymades), koloniale monumenten. Dit proces wordt mede bepaald door de *negatieve conditie* die het intentioneel memorerend monument beleeft. Het verwijst louter naar zichzelf en de subjectieve, vervreemde realiteit die het verpersoonlijkt.

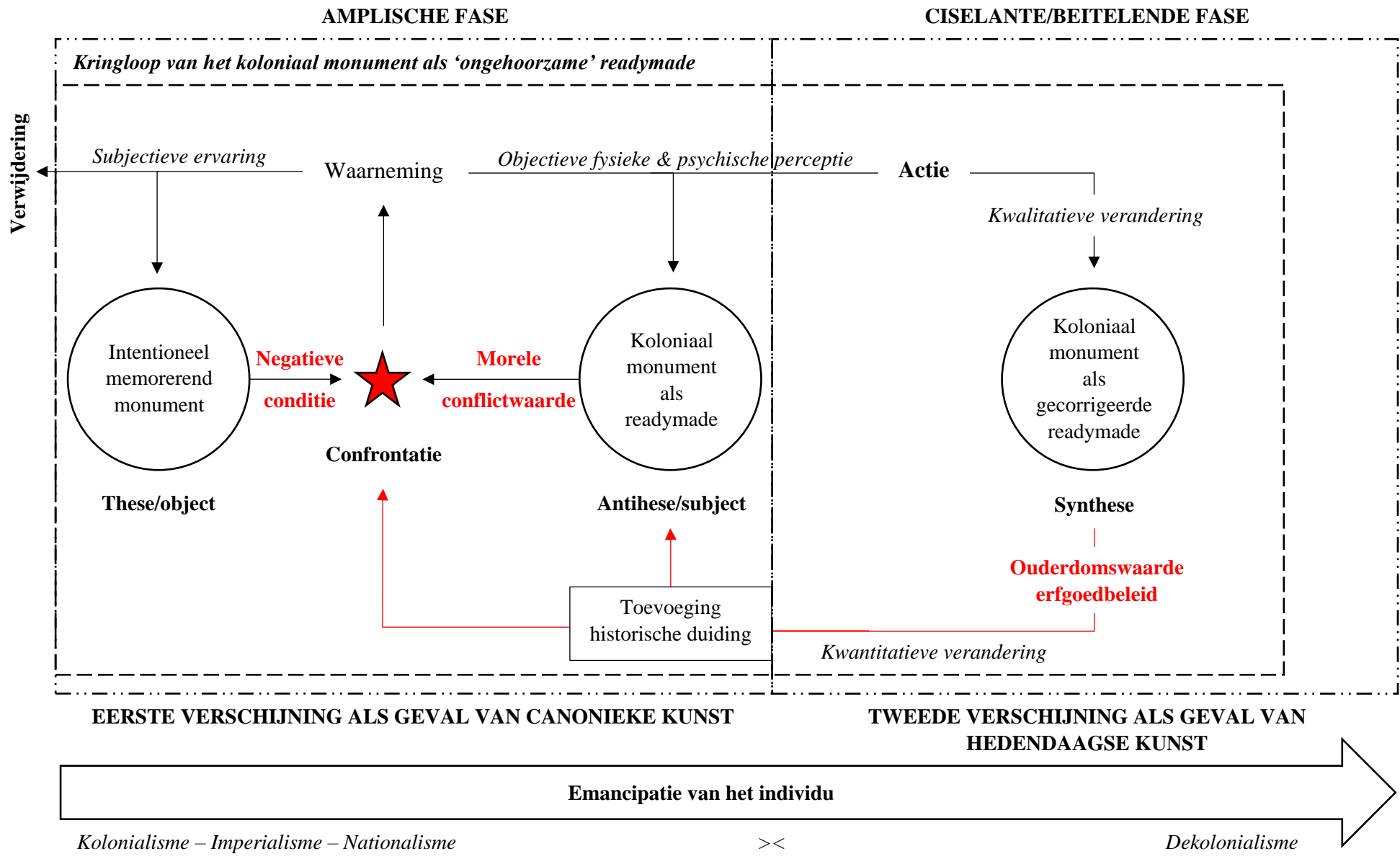
Hierdoor wordt het object door het veranderend subject bevraagd en treedt een morele conflictwaarde op. Het object blijft hetzelfde, maar wordt door de verschuiving in subject anders gedefinieerd en gepercipieerd, dit leidt tot een confrontatie. Het koloniaal monument kan hierdoor als readymade en antithese aanzien worden. De waarneming en uitkomst van de confrontatie is compleet afhankelijk van een objectief of subjectief uitgangspunt.

Het proces situeert zich aan het einde van de amplische fase van het intentioneel memorerend monument. De eerste verschijning van het intentioneel memorerend monument botst, als koloniaal monument en geval van canonieke kunst, op beperkingen. Het controversieel object ondergaat verschillende vormen van beweging (cf. supra § 2.1.6; “Richt zich op het idee van Beweging of Kinetische Energie”), gekenmerkt door acties en interventies in de vorm van additie of reductie. Bijgevolg neemt het koloniaal monument, als geval van hedendaagse kunst, een *tweede verschijning* aan, van een *gecorrigeerde of gerectificeerde readymade*. De vorm van het object moet volgens de kerngedachte van de ciselante fase beantwoorden aan de inhoud, het subject. Het kan zich echter niet automatisch ontdoen van de vorm die het in het verleden aannam. De meer vastgelegde aard van de eerste verschijning verzet zich tegen elke absolute en permanente overeenkomst met een beweging die het tegenovergestelde symboliseert, namelijk de dekolonisatie. Mede door de ouderdomswaarde van het erfgoedbeleid en de politiek wordt het koloniaal monument steeds herleid naar de oorspronkelijke vorm. Dit blaast nieuw leven in de confrontatie en wordt in de kringloop van het koloniaal monument als ‘on gehoorzame’ readymade aanschouwd.

Zoals onderstaande tabel aantoont, moet de weerstand gebroken worden, aangezien elke beweging een reden heeft. De oorzakelijkheid van de institutionele en maatschappelijke dekolonisatie is fundamenteel voor deze dialectiek. Eenieder die deze oorzakelijkheid negeert, ontkent de mogelijkheid om kennis te verwerven, zich als individu te emanciperen en gemeenschappelijk cultureel erfgoed na te streven. De oorzaak achter de terugkerende beweging en verandering van het koloniaal monument als ‘on gehoorzame’ readymade verpersoonlijken de interne tegenstellingen die het object draagt.

De staat tracht hiertoe een antwoord te bieden door middel van historische duiding. De beweging neemt de vorm aan van een verandering waarbij de structuur of kwaliteit van het koloniaal monument ongewijzigd blijft. In dat geval is er sprake van een kwantitatieve en nauwelijks merkbare verandering, dit biedt echter geen volwaardige oplossing. Het koloniaal monument blijft als object aangetast, omdat het nog steeds niet voldoet aan het eigen subject. Tevens kan de verwijdering van koloniale monumenten hierin gesitueerd worden. Deze actie komt evengoed tot stand vanuit een subjectieve ervaring van de waarneming van het conflict. Het biedt geen oplossingen of kansen om onderliggende maatschappelijke problemen aan te kaarten. Integendeel, het biedt de kans te hervallen in wat de eerste verschijning belichaamt. Door de actie en interventie op het voorwerp wordt een ‘kwalitatieve’ drempel overschreden.

Een nieuwe 'kwaliteit' van het object ontstaat. Het symboliseert een nieuw maatschappelijk milieu waarin minderheden zich kunnen uitspreken en ontplooiën.



Figuur 5: De terugkerende @evolutie van het koloniaal monument als 'on gehoorzame readymade' door de object-subject dialectiek

4 REMYTHOLOGISERING

De aura van het intentioneel memorerend monument zit in de unieke verschijning dat gedefinieerd wordt door de traditionele gebruikerswaarde als cultusobject en de nuttigheidswaarde ter voldoening van bepaalde behoeften, bijvoorbeeld nationale identiteitsvorming.⁶⁷ Hoewel het noodzakelijk is om de gebruikerswaarde en de aan de traditie gebonden cultische waarde van het koloniaal monument te breken, vormt deze verhandeling geen betoog tot een algehele demythologisering of destructie. Een kunstwerk verliest het aura wanneer de sporen van het functioneel ritueel worden uitgewist. Binnen dit onderzoek wordt er getracht om het intentioneel memorerend karakter te behouden, maar de receptie van het kunstwerk te verschuiven naar gemeenschappelijk gedeeld cultureel erfgoed. De demythologisering van het koloniaal monument in de vorm van een teloorgang of waardedaling van de ervaring is immers cruciaal. Het wordt ingeleid door en kan niet losgezien worden van demonumentalisering. De metamorfose die het koloniaal monument in naam en daad als readymade ondergaat, zorgt ervoor dat het auratische plaats maakt voor de kracht van herhaling en het nieuwe.

De remythologisering van het koloniaal monument is dus geen demythologisering of laat staan een herstel van de mythe in de traditionele zin, maar eerder een verschuiving ervan. De maatschappelijke kracht en de rol van de kunstenaar zit naast het begeleiden en sturen van deze verschuivingen, eveneens in het beschermen en behouden van het koloniaal monument. Laatstgenoemde lijkt eerder contradictorisch en paradoxaal. Toch is dit een vereiste om door de staat en het erfgoedbeleid gelegitimeerd te worden. Enkel de zoektocht naar nieuwe mogelijkheden en technieken, buiten de geijkte paden van de kunsten, zonder aantasting van het object zelf, kan de kringloop van het koloniaal monument als 'ongehoorzame' readymade breken. Alhoewel de aantasting van het object een voorwaarde is om tot deze conclusie te komen, is het aan de kunstenaar om een evenwicht te zoeken met erfgoedbeleid, deze te bewaren en al doende te emanciperen naar een volwassen mens.

⁶⁷ De Meyer, G. (2004). Cultuur voor de massa: conservatief elitairen, (neo)marxisten en pluralistisch democraten. In G. De Meyer, *Cultuur met een kleine c* (pp. 75-93). Leuven: Acco.

4.1 ADDITIVISME, DE BETOGER ALS AVANT-GARDE KUNSTENAAR

Door middel van de criteria waaraan een readymade dient te voldoen, wordt in hoofdstuk 2 *Demonumentalisering* de problematiek rond het koloniaal monument aangekaart. Een aanname is dat met het ontstaan van de readymade Marcel Duchamp zijn identiteit als schilder weggooit ten gunste van zijn identiteit als kunstenaar, een anti-artiest of een anartist.⁶⁸ Zoals reeds aangegeven, beleven ook kunstenaars een eigen *tweede verschijning* (cf. supra § 3.3; Als ‘Tweede Verschijning’ volgens Jeff Wall). De vroegere identiteit wordt ook hier kwijtgeraakt en een tweede, complexere of meer universele wordt aangenomen of verkregen.

De hedendaagse kunstenaar verliest door (artistieke) interventie de identiteit van kunstenaar en neemt die van crimineel, demonstrant of vandaal aan. De burger gooit eveneens de identiteit als betoger weg ten gunste van de identiteit als kunstenaar. De publieke interventie kan zo gezien worden als uiting van een tijdsgeest, activisme en kunst met als doel de demonumentalisering, demythologiseren en remythologisering van het koloniaal monument. De publieke ruimte vormt op die manier het podium voor de menselijke theatraliteit. Deze hedendaagse kunstenaars hebben een nieuw actieveld (de openbare ruimte) en een nieuwe opdracht (historische kritiek & maatschappelijke bewustwording). Het koloniaal monument als ‘ongehoorzame’ *readymade* vormt de nieuwste versie van de oude kritiek op de canonieke vormen en het institutionele. Via bemiddeling met het object wordt het koloniaal monument bevrijd en komt er een enorm scala aan nieuwe mogelijkheden voor actie. In functie van activisme treedt er conceptuele additie (of reductie) op. Middels het *additivisme* worden directere, nieuwere, meer open en creatief effectievere relaties bedacht om aan te knopen met de sociale en culturele leefwereld van de creatieve burger, die nu géén kunstenaar meer is. Toch ontstaat een hybride vorm, een tussenvorm, een ‘post-kunstenaar’, waarin ze kunstenaars kunnen blijven en tegelijkertijd dichter komen bij de morele grens.⁶⁹

Dit biedt inventievere en gevoeliger vormen van culturele activiteit in een echte leefwereldcontext. De koloniale monumenten als *gecorrigeerde of gerectificeerde readymades* bereiken een toestand van historisch zelfbewustzijn door de acceptatie van de claim dat er een vorm van kunst bestaat die geen kunstwerk is en die niet bepaalt hoe een kunstwerk moet aanzien worden. Kortom, de aantastingen, de toevoegingen en de vervormingen overtreffen een

⁶⁸ Duve, T. D. (1991). Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade (Theory & History of Literature). In T. De Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade (Theory & History of Literature)* (p. 17). Minnesota: University of Minnesota PR.

⁶⁹ Wall, J. (2006). Depiction, Object, Event. In J. Wall, *Afbeelding, Object, Gebeurtenis* (p. 61). 's-Hertogenbosch: Hermes Lecture Foundation/Stichting Hermeslezing - BiblioVanGerwen.

toestand dat voorbij de objecten als kunstwerken gaat; namelijk van een meer historisch en theoretisch zelfbewust object.

Kritiek op het koloniaal object als historisch monument, althans op de mythische en symbolische status ervan, staat centraal in de aanval van deze avant-garde. Door de artistieke interventie wordt de ‘waarheid’ van het monument in vraag gesteld, zonder deze echter volledig af te wijzen of te vervangen door een andere waarheid. Dit soort ironie functioneert eerder op een metonymische dan op een metaforische wijze (cf. supra § 2.1.2; “Bevat Woordspelingen in de Titel, het Onderwerp en/of de Thema('s)’”). In plaats van het ene te vervangen door het andere, vangt het de contiguiteit van twee ‘waarheden’ op.⁷⁰ Beide benaderingen zijn onderling afhankelijk en vormen twee tegenstelde delen van hetzelfde geheel. Deze onderlinge strijd is voor Marcel Duchamp een belangrijk criteria om de readymade te definiëren (cf. supra § 2.1.1; “Roept Filosofische vragen op over de traditionele definitie van Kunst en de Rol van de Kunstenaar”).

Duchamp staat erop dat beide benaderingen onderling afhankelijk zijn, dat tegenstellingen twee delen van hetzelfde geheel zijn en dat deze tegen elkaar kunnen vechten en tegelijkertijd aan elkaar kunnen bijdragen.⁷¹ De visie is wederom perfect verzoenbaar met de marxistische kijk op de wereld, waarin de geschiedenis van de mensheid wordt verklaart vanuit een dialectisch proces, een botsing van tegenstellingen (cf. supra § 3.5; Binnen de Object-Subject Dialectiek volgens Ernest Mandel).

⁷⁰ Moser, C., & Maria, B. (2012). Barbarism Revisited: New Perspectives on an Old Concept. In C. Moser, & B. Maria, *Barbarism Revisited: New Perspectives on an Old Concept* (p. 370). Leiden: Universiteit Leiden.

⁷¹ Seekamp, K. (2005, December 01). *Info over Unmaking the museum: Marcel Duchamp's Readymades in context: criteria and specifications for 'Readymades'*. Retrieved from Tout-fait The Marcel Duchamp Studies Online Journal: https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/introduction2.html

Door het afkeuren en verwerpen van het koloniaal monument als ‘ongehoorzame’ readymade, leeft het in een toestand voorbij objecten en kunstwerken, een negatie van het ‘kunstwerk’, de definitieve overtreffing van zowel het object als het werk. Tevens biedt de weigering om een definitieve uitspraak te verhelderen een gevoel van grondloosheid en onbeslistheid. De combinatie van deze tegenstellingen leent een nieuwe betekenis aan het koloniaal monument; een dialectische bewustwording van de realiteit, zodat de politieke en sociale problemen kunnen opgelost worden.⁷²

Door een legaal kader aan kunstenaars aan te bieden, kan deze grondloosheid gebroken worden. Zo kan er getracht worden om heel voorzichtig de grenzen van het koloniaal monument op te heffen of te verleggen zonder militante liquidatie. Het object wordt een onderzoeksruimte waarin artistieke interventies de mogelijkheid krijgen te demonumentaliseren en te remythologiseren. Dusdanig kunnen gemeenschapsatcivistische gebeurtenissen opgewekt worden om spectaculaire modellen van nieuwe sociale en historisch bewuste vormen te onderzoeken. Het geïnstitutionaliseerde neo-situationistische kunstenfestival, zoals ‘Demythologize That History and Put it to Rest’ in Berlijn en Lissabon is hier zo een voorbeeld van (cf. Infra § 4.2; ‘Demythologize that History and Put it to Rest’).⁷³

⁷² Claus, N. (2003). *Info over dialectiek in revolutionaire cinema. Analyse van de marxistische film Memorias sel subdesarrollo (1968) van Tomas Gutiérrez Alea, Cubaanse cineast. Hoofdstuk 2.2.1.3.1.1. Dialectiek en historisch materialisme.* Opgehaald van ethesis: http://www.ethesis.net/alea/alea_hfst_2.html

⁷³ Auslandsbeziehungen, I. f. (2018, April 18). *Info over Events: Demythologize That History and Put it to Rest.* Retrieved from Website van Contemporaryand: <https://www.contemporaryand.com/exhibition/demythologize-that-history-and-put-it-to-rest>

4.2 ‘DEMYTHOLOGIZE THAT HISTORY AND PUT IT TO REST’

Demythologize That History and Put it to Rest (18 april 2018 – 13 september 2018) focust zich op de monumenten van twee historische Europese figuren die een grote invloed uitoefenden op de kolonisatie van Afrika tijdens de Congo Conferentie (1884/85) in Berlijn. Met name Otto von Bismarck in de Tiergarten, te Berlijn, en koning Karel I van Portugal te vinden in de Palacia da Ajuda, te Lissabon. Door middel van acht performances trachten kunstenaars van Angola, Kameroen, Gabon, Irak, Mozambique en Portugal, deze twee ‘heroïsche’ monumenten te demythologiseren. Centraal in de kritiek staat hoe geschiedenis wordt tentoongesteld en weergegeven in de publieke ruimte. Tegelijkertijd wordt er bevraagd hoe kunst sociale verandering kan teweegbrengen.⁷⁴

Demythologize That History and Put it to Rest bevraagt het idee van herdenking, gevormd door koloniale Eurocentrische standbeelden, monumenten, straatnamen en andere symbolen of plaatsen in de openbare ruimte van Berlijn en Lissabon. De objecten missen een hedendaagse contextualisering waardoor de historie en het perspectief van Afrikaanse gemeenschappen wordt overschaduwd door de herdenking van een geromantiseerde eurocentrische geschiedenis. Dit houdt de onderdrukking van de Afrikanen in. Het project, in samenwerking met de Berlijnse kunstruimte SAVVY Contemporary en diens archiefproject Colonial Neighbours and Hangar – Centro de Investigação Artística, creëert en presenteert artistieke interventies in de openbare ruimte van Berlijn en Lissabon. Het doel is om het narratief rond deze monumenten en de invloed op verschillende aspecten van herdenking en vergetelheid te demythologiseren. De gevormde manieren van hedendaags denken, ervaren en verbeelden worden omgedraaid.⁷⁵

Vertrekkend vanuit de gedachten van Edouard Glissant dat de vorming van geschiedenis niet enkel aan geschiedkundige dient overgelaten te worden, nodigde Marcia Carvalho medekunstenaars uit van Angola, Kameroen, Gabon, Irak, Mozambique en Portugal. Live performances en publieke discussies werden gehouden om deze gekristalliseerde objecten te demonumentaliseren, de hegemonie van het Westers narratief te demythologiseren en andere vormen van herdenking en vertelling te onderzoeken. De aangereikte interdisciplinaire praktijken omvatten een synthese van samenwerkingsverbanden, internationale

⁷⁴ Auslandsbeziehungen, I. f. (2018, April 18). *Info over Events: Demythologize That History and Put it to Rest*. Retrieved from Website van Contemporaryand: <https://www.contemporaryand.com/exhibition/demythologize-that-history-and-put-it-to-rest>

⁷⁵ Colonialneighbours. (nvt). *Info over Colonial Neighbours: A Participatory Archive and Research Project on Germany's Colonial History*. Opgehaald van SAVVY Contemporary, The Laboratory of Form-Ideas: <https://savvy-contemporary.com/en/pillars/colonial-neighbours/#1505212258-9179-1>

gemeenschapsdialoog en lichaamspolitiek. Conceptuele reacties smelten samen in live art performance, film, archeologie, guerrilla-architectuur, literatuur en archieven.⁷⁶

4.3 WERKWIJZE TOT REMYTHOLOGISERING

Hoewel de aantasting van het koloniaal monument frequenter voorkomt, is de kennis over de impact van de Belgische koloniale geschiedenis nauwelijks aanwezig in de publieke sfeer. Via schoolboeken, mediakanalen en politici wordt officieel het Belgisch ‘collectief geheugen’ actief verplaatst of verzwegen. Kolonialisme wordt gebagatelliseerd of weergegeven als een geïsoleerde evolutie, verpersoonlijkt in Leopold II, als klein onderdeel van de ‘Belgische geschiedenis’. In samenwerking met een participatief archief en onderzoeksproject, zoals het Duitse Colonial Neighbours, kan de koloniale geschiedenis en diens hedendaagse impact worden onderzocht. Door dominante kennisstructuren en historische verhalen in vraag te stellen, pakt het project hiaten in de politiek aan.⁷⁷ Dit kan tevens gelinkt worden aan een van de criteria waar een readymade dient te voldoen (cf. supra § 2.1.1; “Roept Filosofische vragen op over de traditionele definitie van Kunst en de Rol van de Kunstenaar”).

4.3.1 Het Archief als Basis en Platform voor Interventie

Als platform verleent het archief, Colonial Neighbours and Hangar, ruimte voor discussie, uitwisseling en samenwerking met actoren uit verschillende vakgebieden. Het bestempelt zichzelf dan ook als een performatief tegenarchief. Het werkt tegen de aanname dat kolonialisme een onderdeel is van het ‘verre verleden’, wat belangrijk is om de rol van België als koloniale macht te begrijpen en de onwetendheid van zowel het koloniale verleden, als het koloniale monument te breken. In tegenstelling tot Duitsland, stelt de Belgische politiek zich als actieve partner minder toegankelijk tegenover dergelijke initiatieven.

Alle archiefverzamelingen kunnen als documenten worden gezien. Ongeacht het artefact grafisch of in een andere vorm wordt vastgelegd. Net zoals het koloniaal monument keert het archief, als readymade, terug naar een meer algemene status van een intentionele plek of de productie van verwachte herinneringen door intentionele gemeenschappen. Door deze werken zodanig te hanteren, wordt naast het geheugen ook de verbeelding als sociaal project onderzocht. Het archief moet zowel als een onafhankelijk niet-gouvernementeel

⁷⁶ Auslandsbeziehungen, I. f. (2018, April 18). *Info over Events: Demythologize That History and Put it to Rest*. Retrieved from Website van Contemporaryand: <https://www.contemporaryand.com/exhibition/demythologize-that-history-and-put-it-to-rest>

⁷⁷ Colonialneighbours. (nvt). *Info over Colonial Neighbours: A Participatory Archive and Research Project on Germany's Colonial History*. Opgehaald van SAVVY Contemporary, The Laboratory of Form-Ideas: <https://savvy-contemporary.com/en/pillars/colonial-neighbours/#1505212258-9179-1>

documentatieproject, als een sociaal instrument van interventies worden ingezet. Het vormt het startpunt voor uitwisseling, onderzoek, samenwerking en interactie met kunstenaars, onderzoekers en activisten.⁷⁸

4.3.2 Historische Objecten als Readymades

Het videofragment en de open call van *Colonial Neighbours* verduidelijken de werkwijze en inzet van primaire bronnen. Nieuwe media ondersteunen de zoektocht naar oude en nieuwe objecten of memorabilia, die kunnen geassocieerd worden met het koloniale verleden. Het item kan deel zijn van een familiearchief of eerder een product van commerciële aard zijn. Op basis van wat er wordt herinnerd of stilgehouden, wordt er getracht het koloniaal collectief geheugen te vatten. Beeld, geschiedenis, kolonialisme, macht en racisme vormen de kern van het onderzoek. Er wordt actief gezocht naar historische fragmenten, als overblijfselen van een explosie, om hiaten in het collectief geheugen te dichten. De objecten dienen als schakels om de verwarde geschiedenis van het gekoloniseerde verhaal te vertellen. Al doende wordt de historische tweedeling doorbroken en een meer gedifferentieerd beeld geschetst.⁷⁹ Kunstenaars worden op hun beurt uitgenodigd om het gearhiveerd materiaal actief als uitgangspunt te gebruiken en een kritische bijdrage te leveren aan de context van het archief.

⁷⁸ Gonçalves, S., & A., C. M. (2013). Challenges of Diversity and Intercultural Encounters; Seen at a Distance: How Images, Spaces and Memories Shape Cultural Encounters; Formation of Identities and Imaginary Identities. In S. Gonçalves, & C. M. A., *Diversity, Intercultural Encounters, and Education* (pp. 11-13). New York: Routledge Taylor & Francis Group.

⁷⁹ Mota, F. (Regisseur). (2015). *Colonial Neighbours, SAVVY Contemporary* [Film], <https://vimeo.com/126270917>

5 BESLUIT

Vooreerst valt niet te misverstaan dat de beeltenissen van Leopold II, als intentionele memorerende monumenten daadwerkelijk artistieke en historische waarde claimen. De conclusie vormt dus geen betoog voor de verwijdering van dergelijke koloniale monumenten. Het reikt eerder een alternatieve kijk en werkwijze aan hoe om te gaan met deze controversiële beelden.

De interne conflicten en de manier van omgang met het Belgisch koloniaal verleden verpersoonlijken zich in het beheer en de aantasting van deze koloniale monumenten. Verschillende toespelingen belichamen verschillende menselijke concepten. De beelden van Leopold II worden aangetast door zowel anonieme als openlijke acties, zowel door links progressieve *grassroots movements*, als door extreemrechtse en anti-belgicistische groeperingen. De interventie neemt dan ook eerder de vorm aan van intentioneel activisme. Dit *additivisme* verpersoonlijkt zich in het koloniaal monument als een *metonymie* van protest. Het monument wordt een systeem van virtuele circulatie en tekstuele productie. De betoger als avant-garde kunstenaar vormt hierbij de agitator van de hernieuwde kritiek op het canonieke en institutionele. Door toevoeging van historische duiding, tonen de staatsinstellingen geen gebrek aan belangstelling maar wel een onvermogen om standbeelden, monumenten, gedenktekens, straatnamen en andere vormen van koloniale herdenking aan te pakken. Deze onbeslistheid leidt tot gegronde en voortdurende aantasting van het cultureel erfgoed, dat Leopold II heet. Toch laat het object, als ‘geval van hedendaagse kunst’ en communicatiemiddel, toe dit te overbruggen en gemeenschappelijk koloniaal erfgoed te bekomen. Daarom opteert dit onderzoek het behoud van deze objecten in de publieke ruimte. Met als doel deze in te zetten om de hegemonie van een eurocentrisch en geromantiseerd koloniaal verleden te breken, om te draaien en op te heffen.

Door de moderne perceptie van geschiedenis, kunst en de waarde ervan wordt het koloniaal monument onderhevig aan verschillende verschuivingen en verschijningen. Dit biedt de kans om over de traditionele disciplinaire grenzen heen te werken, om de betekenis en de erfenis van locaties en collecties te herinterpreteren in zowel de reële, als de verbeelde postkoloniale wereld. De overheid moet hierin een actieve partner zijn door een nationaal en internationaal legaal kader aan te reiken. Door middel van een participatief tegenarchief kan worden nagegaan hoe specifieke instituties en objecten een alternatief kunnen belichamen tegenover dominante Westerse definities.

Door de benadering als readymade wordt de aandacht gevestigd op de beweging dat het koloniaal monument ondergaat. Hierbij worden de sociale, geografische en culturele grenzen overschreden. Als object is het in geen enkel geval canoniek bindend en herdefinieert het zichzelf voortdurend.

Ten eerste is de verschuiving in classificatie als koloniaal monument cruciaal. Het vormt de eerste stap ter demonumentalisering en remythologisering. Het symboliseert een verandering van perceptie over deze reeds bestaande objecten. Dit evolueert samen met de emancipatie en dekolonisatie van de volwassen mens en maatschappij. Daarenboven maakt dit de bestempeling als readymade mogelijk, wat een alternatieve wijze biedt om de controversiële aard en de interne conflicten van koloniale monumenten te ondervragen. De criteria waaraan een readymade dient te voldoen, helpen om de problematiek rond het koloniale monument anders aan te kaarten. De verandering in perceptie naar een readymade is niet eenduidig maar biedt wel antwoorden en mogelijkheden.

De benoeming van het koloniaal monument als ongehoorzame readymade weerspiegelt de huidige situatie en problematiek dat het object beleeft. Stille koppige objecten met de magische eigenschappen van het dragen van meerdere betekenislagen. De facto vangt het koloniaal monument als readymade, twee tegenovergestelde 'waarheden' op, welke niet aan elkaar willen gehoorzamen. De vorm van het statische beeld wordt in beweging gezet omdat het dient te voldoen aan het veranderde subject. Binnen deze object-subject dialectiek of *dialectisch materialisme*, biedt de meer vastgelegde aard van het intentioneel memorerend monument weerstand. Het koloniaal monument als een *gerectificeerde of gecorrigeerde readymade* wordt mede door staatswege en erfgoedbeleid steeds herleid. Dit leidt tot een dubbele ontkenning van Congolees leed, wat de krachtige eurocentrische kaders, de ideologische uitbuiting en intellectuele rechtvaardiging voor ongelijkheid blijft bestendigen.

Als alledaags functioneel object is het koloniaal monument openlijk concreet. De eerste verschijning, als intentioneel memorerend monument, dwingt de kijker echter historische, filosofische en maatschappelijke vragen op te werpen over het heden en het verleden. Het monument bereikt de limieten van zijn ampliche fase en breekt af. In de overgang naar een tweede verschijning, als readymade, wordt de traditionele definitie van het kunstwerk en de rol van de kunstenaar bevraagd en verduidelijkt, namelijk de macht over tijd en ruimte door nationale bewustwording, nationale identiteitsvorming en architecturale verfraaiing te bekomen.

Het symboliseert de nood om aan de eigen praktische en ideale behoeften te voldoen. Alhoewel het object hierdoor historische waarde claimt, is zijn artistieke waarde van mindere aard. De statische, kant-en-klare sculpturen vervallen tot alledaagse objecten en dragers van decoratieve en sentimentele binnenlandse kitsch. Door het vervallen in een alledaags functioneel object verwijst het louter naar zichzelf, de persoon en plek die het symboliseert. Het koloniaal monument leeft in een negatieve conditie en bevraagt zijn toegespeelde intentioneel memorerende rol.

De statische beelden beleven een morele conflictwaarde en worden in beweging gezet. De functie van identiteitsvorming blijft aanwezig, maar verschuift naar een identiteitsreflectie. Hierbij ondergaan ook kunstenaars een tweede verschijning als mondiale burger of betoger en omgekeerd. Tijdens deze ciselante fase is het koloniaal object onderhevig aan iconoclasme. Als geval van hedendaagse kunst symboliseert dit eveneens een uiting van een tijdsgeest om te voldoen aan de eigen ideale en praktische behoeften, voornamelijk die van onderdrukte minderheden. Hierdoor claimt het koloniaal monument als gecorrigeerde of gerectificeerde readymade ook historische en artistieke waarde; zelf meer dan het eerder intentioneel memorerend karakter.

Ondanks dat de liquidatie van het beeld een logische opeenvolgende stap is, is het gegrond niet verzoenbaar met het erfgoedbeleid. Net zoals de verwijdering van deze controversiële beelden, kan het niet resulteren in een symbool van gemeenschappelijk koloniaal verleden. Hoewel dit de 'unieke verschijning' van het koloniaal monument demonumentaliseert, biedt het geen kansen op remythologisering. Het dient als alledaags, functioneel en intentioneel voorwerp geherdefinieerd te worden. De aura van het koloniaal monument als readymade ligt dan ook in de twee 'verschijningen', gedefinieerd door de traditionele en hedendaagse gebruikerswaarde als cultusobject voor iedereen en de nuttigheidswaarde ter voldoening van alle behoeften.

Het is aan de kunstenaars om via archivaris en historisch onderzoek te mediëren tussen deze twee 'waarheden' en primaire bronnen te aanzien als readymades en het resultaat om te zetten in onder meer performatieve en participatieve artistieke vormen. Vervolgens dienen de kunstenaars dit te capteren in en rond het object, zonder oog op destructie. De openbare ruimte wordt dusdanig een laboratorium voor menselijke en artistieke gedachten. Het verleden vormt de gelegenheid om een veelvoud te erkennen: democratie in actie. De overheid en de bevolking moeten hier zoveel mogelijk samenwerken.

Het valt echter op dat de inzet nog steeds de macht over ruimte en tijd is. Door de controversiële aard van het object en diens subject is er bij de Belgische overheid een grote terughoudendheid te zien. Door middel van politieke correctheid wordt getracht een monopolie op de waarheid en de illusie van gelijkheid te behouden, enkel door hier afstand van te nemen kan de kringloop van het koloniaal monument als ongehoorzame readymade gebroken worden. Dermate kunnen de beeltenissen van Leopold II aanleiding geven om een punt te zijn in de wereld waar rond cultuur kan dansen, bidden, ritualiseren en het gemeenschappelijk verleden kan symboliseren. Een interessante piste om nader te onderzoeken, is hoe kunstenaars elk op hun eigen manier tot nieuwe metaforen en methodes komen op weg naar politieke mobilisatie of een nieuwe identiteit. In welke mate kunnen nieuwe technologieën helpen in de ontwikkeling van een beleid met collectieve, gezamenlijk belichaamde vormen van actie en activisme? Hieronder een lijst van enkele interessante kunstenaars:

- Alexandra Pirici and Manuel Pelmus: *Confessions of the imperfect - If You Don't Want Us, We Want You - Soft Power - Sculptural Additions to Petersburg Monuments*
- Igor Grubic: *366 liberation rituals – scarves and monuments – monument and flowers*
- Kara Walker: *'I'm an Unreliable Narrator' – Fons Americanus*
- Lara Favaretto: *Momentary Monument – The stone*
- Thu Van Tran : *échange de présents – penetrable*



6 BIBLIOGRAFIE

- Allahyari, M., & Rourke, D. (2017). *Info over Additivism*. Opgehaald van Website van Additivism: <https://additivism.org/about>
- Auslandsbeziehungen, I. f. (2018, April 18). *Info over Events: Demythologize That History and Put it to Rest*. Opgehaald van Website van Contemporaryand: <https://www.contemporaryand.com/exhibition/demythologize-that-history-and-put-it-to-rest/>
- Bendadi, S. (2018, September 7). *Info over Dekolonisatie is een kwestie van herverdeling - én respect*. Opgehaald van Website van MO, Mondiaal Nieuws: <https://www.mo.be/interview/deze-samenleving-structureel-racistisch>
- Bendix, R., Eggert, A., & Peselman, A. (2013). *Heritage Regimes and the State*. Göttingen Studies in Cultural heritage, Volume 6.
- blg. (2018, Januari 12). *Info over buste Leopold II gestolen*. Opgehaald van Website van de Standaard: https://www.standaard.be/cnt/dmf20180112_03294463
- Broutin, G.-P. (1972). *Lettrisme et hypergraphie*. Parijs: Vallen.
- BRUZZ, B. . (2020, Mei 11). *Info over Manneken Pis krijgt op maat gemaakt mondmasker*. Opgehaald van Webstite van Bruzz: <https://www.bruzz.be/samenleving/manneken-pis-krijgt-op-maat-gemaakt-mondmasker-2020-05-11>
- Cappuyns, T. (2012). *Info over standbeeld van Leopold II te Ekeren*. Opgehaald van Website van onroerend erfgoed: <https://inventaris.onroerenderfgoed.be/erfgoedobjecten/11369>
- Claus, N. (2003). *Info over dialectiek i revolutionaire cinema. Analyse van de marxistische film Memorias sel subdesarrollo (1968) van Tomas Gutiérrez Alea, Cubaanse cineast. Hoofdstuk 2.2.1.3.1.1. Dialectiek en historisch materialisme*. Opgehaald van ethesis: http://www.thesis.net/alea/alea_hfst_2.htm
- Cohen, A. (2018, Juni 29). *What Makes a Toilet - or a Roomful of Kittens - a Work of Art?* Opgehaald van Website van Artsy: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-toilet-roomful-kittens-work-art>
- Colonialneighbours. (nvt). *Info over Colonial Neighbours: A Particicipatory Archive and Research Project on Germany's Colonial History*. Opgehaald van SAVVY Contemporary, The Laboratory of Form-Ideas: <https://savvy-contemporary.com/en/pillars/colonial-neighbours/#1505212258-9179-1>
- DBNL. (n.v.t.). *Info over metonymie*. Opgehaald van Website van de Digitale Bibliotheek van de Nederlandse Letteren: https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_02397.php
- De Meyer, G. (2004). Cultuur voor de massa: conservatief elitairen, (neo)marxisten en pluralistisch democraten. In G. De Meyer, *Cultuur met een kleine c* (pp. 75-93). Leuven: Acco.

- Delanty, G. (2018). Iconoclasts versus heritage citizens. In G. Delanty, *Routledge International Handbook of Cosmopolitanism Studies, 2nd edition* (p. z.p). Taylor & Francis Ltd.
- Depraeter, I. (2009, September 15). *Info over Halle belicht donkere kant Leopold II*. Opgehaald van Website van de Standaard: <https://www.standaard.be/cnt/ku2f6gfm>
- Droth, M., Edwards, J., & Hatt, M. (2014). Sculpture Victorious: Art un an Age of Inventionn, 1837-1901. In M. Droth, J. Edwards, & M. Hatt, *Ferrari reviews Sculpture Victorious: Art un an Age of Inventionn, 1837-1901* (pp. 1-9). Tale Center for British Art, New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Duve, T. D. (1991). Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade (Theory & History of Literature). In T. De Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade (Theory & History of Literature)* (p. 17). Minnesota: University of Minnesota PR.
- Ghys, A. (2009). Het primordialisme of het culturalisme. In A. Ghys, *Identitaire Politiek en Internationale Relaties, Een Status Quaestionis* (p. 18). Gent: Academia Press en de Vakgroep Politieke Wetenschappen van de Universiteit Gent.
- Goddeeris, I. (2017, Januari 6). *Info over een einde aan de koloniale propaganda*. Opgehaald van Website van Collateral Journal: www.collateral-journal.com/index.php?cluster=6
- Gonçalves, S., & A., C. M. (2013). Challenges of Diversity and Intercultural Encounters; Seen at a Distance: How Images, Spaces and Memories Shape Cultural Encounters; Formation of Identities and Imaginary Identities. In S. Gonçalves, & C. M. A., *Diversity, Intercultural Encounters, and Education* (pp. 11-13). New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Goris, G. (2018, December 8). *Info over Sammy Baloji: 'Dekoloniseren gaat over macht, maar maakt gebruik van symbolen'*. Opgehaald van Website van MO, Mondiaal Nieuws: <https://www.mo.be/interview/sammy-baloji-dekoloniseren-gaat-over-macht-maar-maakt-gebruik-van-symbolen>
- Grima, R. (1998). Ritual spaces, contested places: The case of the Maltese prehistoric temple sites. In R. Grima, *Journal of Mediterranean Studies* (pp. 33-45).
- Harriet, H. (1864). The Process of Sculpture. *The Atlantic Monthly*, p. 734.
- Harris, J. (2006). Canon Canonical. In J. Harris, *Art History: The Key Concepts* (p. 45). Oxon & New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Herwitz, D. (2012). Heritage, Culture, and Politics in the Postcolony. In D. Herwitz, *Heritage, Culture, and Politics in the Postcolony* (p. 124). New York: Columbia University Press.
- Herzfield, M. (2010). Engagement, gentrification, and the neoliberal hijacking of history. In M. Herzfield, *Current Anthropology* (pp. 259-268).
- Hodder, I. (2010). Cultural heritage rights: From onwership to descent to justice to wellbeing'. In I. Hodder, *Anthropological Quaterly* (pp. 861-882).

- Hopkins, D. (2016). *A Companion to Dada and Surrealism*. West Sussex: Wiley Blackwell.
- Jonckheere, L. (2003). Het seksuele fantasme voorbij; Zeven psychoanalytische gevalsstudies. In L. Jonckheere, *Het seksuele fantasme voorbij; Zeven psychoanalytische gevalsstudies* (pp. 60-61). Leuven: Uitgeverij Acco.
- Kerremans, R. (1990). De openbare monumenten in Brussel en Wallonië. In J. Van Lennep, *De 19de-eeuwse Belgische beeldhouwkunst* (pp. 149-168). Brussel: Generale Bank.
- Kraus, R. E. (Spring 1979). Sculpture in the expanded field. In R. E. Kraus, *Kraus, Rosalind E.* (pp. 33-35). JSTOR: The MIT Press.
- Mandel, E. (1980). Inleiding tot het Marxisme: XVI. Het dialectisch materialisme. In E. Mandel, *Inleiding tot het Marxisme* (p. 170). Antwerpen: Uitgeverij Leon Lesoil.
- Morgen, D. (2008, September 9). *Info over 'verfaanslag' op Brussels standbeeld Leopold II*. Opgehaald van Webstite van De Morgen: <https://www.demorgen.be/nieuws/verfaanslag-op-brussels-standbeeld-leopold-ii~b9bab3c2/>
- Morgen, D. (2008, september 9). 'Verfaanslag' op Brussels standbeeld Leopold II. *De Morgen*, p. 1.
- Moser, C., & Maria, B. (2012). Barbarism Revisited: New Perspectives on an Old Concept. In C. Moser, & B. Maria, *Barbarism Revisited: New Perspectives on an Old Concept* (p. 370). Leiden: Universiteit Leiden.
- Mota, F. (Regisseur). (2015). *Colonial Neighbours, SAVVY Contemporary* [Film].
- Neyt, G. (2019, November 1). *Info over Extreemrechtse blinddoek voor Leopold II*. Opgehaald van Website van Het Nieuwsblad: https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20191101_04695351
- OECD. (2001, November 12). *Info over definitie historisch monument*. Opgehaald van Website van Glossary of statistical terms: <https://stats.oecd.org/glossary/detail.asp?ID=1235>
- Riegl, A. (1982). The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin. *Oppositions: a journal for ideas and criticism in architecture*, 21-56.
- Salumu, T. (2020, Maart 3). *Info over activisten blinddoeken Gentse standbeelden: 'Tegen seksisme en ongelijkheid'*. Opgehaald van Website van de De Standaard: https://www.standaard.be/cnt/dmf20200303_04873656
- Schneller, K., & Wedell, N. (2015). Investigations: The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris. In K. Schneller, & N. Wedell, *Investigations: The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris* (p. 88). Lyon: ENS Editions.
- Seekamp, K. (2005, December 01). *Info over Unmaking the museum: Marcel Duchamp's Readymades in context: criteria and specifications for 'Readymades'*. Opgehaald van Tout-fait The Marcel Duchamp Studies Online Journal: https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/introduction2.html

- Shaun, A. (2019, Januari 2). *Info over wat is dialectisch materialisme*. Opgehaald van Website van Marxisme: <https://nl.marxisme.be/2019/01/wat-is-dialectisch-materialisme/>
- Solidair. (2016, Maart). *Info over 1886: de eerste grote arbeidersopstand in België*. Opgehaald van Website van Solidair: <https://www.solidair.org/artikels/1886-de-eerste-grote-arbeidersopstand-belgie>
- Spillebeen, W. (2018, November 13). *Buste Leopold II opnieuw beklad, maar er is al niets meer van te zien*. Opgehaald van Het Laatste Nieuws: <https://www.hln.be/in-de-buurt/gent/buste-leopold-ii-opnieuw-beklad-maar-er-is-al-niets-meer-van-te-zien~a6083a07/>
- Sudarmadi, T. (2014). *Between colonial legacies and grassroots movements: exploring cultural heritage practice in the Ngaadha and Manngarai Region of Flores*. Amsterdam: Faculteit der Letteren, de Vrije Universiteit Amsterdam.
- Takac, B. (2018, December 23). *Info over How Lettrisme Gave a New Definition of Visual Language*. Opgehaald van Website van Widewalls: <https://www.widewalls.ch/lettrism-art-movement/>
- Tate. (n.v.t., n.v.t. n.v.t.). *Info over Art Term Readymade*. Opgehaald van Website van Tate: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/readymade>
- TheBrusselsTimes. (2019, Maart 30). *Leopold II's statue on Place du Trône defaced*. Opgehaald van The Brussel Times: <https://www.brusselstimes.com/all-news/belgium-all-news/politics/55007/leopold-ii-s-statue-place-du-trone-degraded-during-occupy-for-climate-looks-much-better/>
- Trier, J. (2019). *Guy Debord, the Situationist International, and the Revolutionary Spirit*. Leiden, Boston: Brill Sense.
- Truyts, J. (2016, September 11). *Nieuw infobord bij omstreden standbeeld van Leopold II in Oostende*. Opgehaald van VRT Nieuws (VRT NWS): https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2016/09/11/nieuw_infobord_bijomstredenstandbeeldvanleopoldiiinoostende-1-2764959/
- Wall, J. (2006). Depiction, Object, Event. In J. Wall, *Afbeelding, Object, Gebeurtenis* (p. 47). 's-Hertogenbosch: Hermes Lecture Foundation/Stichting Hermeslezing - BiblioVanGerwen.
- Willemsen, H., & de Wind, P. (2015). Historicisme. In H. Willemsen, & P. de Wind, *Woordenboek filosofie, geheel herzien en aangevulde uitgave* (p. 262). Antwerpen, Apeldoorn: Garant.