

KU LEUVEN

KULEUVEN
FACULTEIT LETTEREN
BLIJDE INKOMSTSTRAAT 21 BUS 3301
3000 LEUVEN



BELGISCH CONGO ONTMASKERD.

**DE REPRESENTATIE VAN (POST)KOLONIAAL BELGIË
IN HET WERK VAN WENDY MORRIS EN SVEN AUGUSTIJNEN.**

Dagmar Dirkx

Masterproef aangeboden binnen de opleiding

Master in de Kunstwetenschappen.

Promotor prof. dr. Hilde Van Gelder

Academiejaar 2014-2015.

204900 tekens

“If we assume that the horizon of our historical experience today is defined by the ambiguous influences and latent presence of the unresolved histories, the ghosts, of modernity, then an act of appropriation that seeks to show what it means for something to mean something today must expose these unresolved moments of latent presence as they are, and that means first of all, not to suggest their resolution in the moment of their exhibition. Appropriation then is about performing the unresolved by staging objects, images or allegories that invoke the ghosts of unclosed histories in a way that allows them to appear as ghosts and reveal the nature of the ambiguous presence.”

Jan Verwoert. “Living with Ghosts: From appropriation to Invocation in Contemporary Art//2007.” In *Memory, Documents of Contemporary Art*. Londen: Whitechapel Gallery en the MIT Press, 2012: 154.

Inhoudstafel

Inhoud

Bibliografie.....	III
Werken	III
Tentoonstellingscatalogi – en brochures	VII
Internetadressen.....	VII
Mondelinge bronnen	IX
Voorwoord	1
Inleiding	2
I. Achtergrondschets.....	8
1.1 De geest uit de fles: van Edmund Dene Morel tot Ludo De Witte	8
1.2 Naar een post-postkolonialisme? David Van Reybroucks nieuwe narratief.....	13
II. Van zwart-wit tot het diepste grijs: Wendy Morris en Sven Augustijnen over (post)koloniaal België	18
2.1 Wendy Morris en de metamorfose van de herinnering	18
2.1.1 A Royal Hunger	21
2.1.2 Taste The World.....	22
2.1.3 Bully Beef	24
2.2 Sven Augustijnens omcirkeling van een ongrijpbare geschiedenis.	28
2.2.1 Panorama	32
2.2.2 Cher Pourquoi Pas?	35
2.2.3 Les Demoiselles de Bruxelles	37
2.2.4 Spectres	39
III. De ontmaskering van het Belgische koloniale verleden: vijf punten van kritiek.....	43
3.1 Het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika in Tervuren.....	44
3.2 De theatraliteit van de koloniale maatschappij.....	48
3.3 Monumenten, ruïnes en objecten als herinnering.....	50

3.4 Huishoudelijke, koninklijke en politieke macht en consumptie.	55
3.5 Gender en kolonialisme.....	60
Conclusie: een <i>her-denking</i> van de Belgische koloniale geschiedenis	65
Lijst van afbeeldingen	72
Afbeeldingen	1
Samenvatting	32

Bibliografie

Werken

- Arnaut, Karel. "The 'Manifestation for the re-annexation of Belgium to Congo': Reconfiguring (Post)Colonial Space." In *Art and Activism in the Age of Globalization*. Rotterdam: NAI Publishers, 2011.
- Asselberghs, Herman en Dieter Lesage. *Het Museum van de Natie: van kolonialisme tot globalisering*. Brussel: Gevaert, 1999.
- Augustijnen, Sven. "Coïncidences de l'Histoire. Réflexions sur "Esquisse d'un regard psychologique sur Léopold II" par Émile Meurice." *Les Demoiselles de Bruxelles*, 49-69. Brugge: Die Keure, 2008.
- Augustijnen, Sven. *Les Demoiselles de Bruxelles*. Brugge: Die Keure, 2008.
- Augustijnen, Sven. *Panorama: Extra bijlage bij De Tijd*. Antwerpen: De Tijd/Antwerpen Projections/Extra City, 2005.
- Augustijnen, Sven. *Spectres*. Brussel: ASP, 2011.
- Baeten, Griet. "Het gewicht van Afrika in Europa, dat wil ik tonen..." *ISEL* 16 (2007): 35-43.
- Bataille, Henri. "Quelques extraits de 'La Vie cachée de Léopold II – Les Mémoires interdites du Valet de Léopold II'." In *Les Demoiselles de Bruxelles*, 31-47. Brugge: Die Keure, 2008.
- Bouwhuis, Jelle en Kerstin Winking. *Project 1975. Contemporary Art and the Postcolonial Unconscious*. Londen: Black Dog Publishing, 2014.
- Burgin, Victor. "Monument and Melancholia (2008)." In *Situational Aesthetics. Selected writings by Victor Burgin. Introduced and edited by Alexander Streitberger*, 314-329. Leuven: University Press, 2009.
- Burlin, Barr. "Raoul Peck's "Lumumba" and "Lumumba: La Mort du Prophète": On Cultural Amnesia and Historical Erasure." *African Studies Review* 54, 1 (2011): 85-116.
- Bragard, Véronique. "Indépendance! The Belgo-Congolese Dispute in the Tervuren Museum." *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge* 9,4 (2011): 93-104.
- Bragard, Véronique en Stéphanie Planche. "Museum practices and the Belgian colonial past: questioning the memories of an ambivalent metropole." In *Museums in postcolonial Europe*. Routledge studies on African and black diaspora, 54-64. Abingdon: Routledge, 2010.
- Ceuppens, Bambi. "Een Congolese kolonie in Brussel." In *Congo in België. Koloniale cultuur in de metropool*, 231-249. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2009.
- Ceuppens, Bambi. "From Colonial Subjects/Objects to Citizens: The Royal Museum for Central Africa as Contact Zone." In *Advancing Museum Practices*, 83-99. Turijn: Allemandi &C., 2014.

- Ceuppens, Bambi en Karel Arnaut. *Leopolds Congo: Dromen en Nachtmerries*. Kruishoutem: De Queeste –Art v.z.w., 2006.
- Ceuppens, Bambi. *Onze Congo? Congolezen over de kolonisatie*. Leuven: Davidsfonds, 2003.
- Chaffee, Cathleen. “Les Demoiselles de Bruxelles: a philosophical brothel.” *Newspaper Jan Mot* 13, 65 (2009): 2.
- Chikha, Chokri Ben en Karel Arnaut. “Staging/Caging ‘otherness’ in the postcolony: spectres of the human zoo” *Critical Arts* 27, 6 (2013): 661-683.
- Corbey, Raymond. *Wildheid en beschaving: de Europese verbeelding van Afrika*. Baarn: Ambo, 1989.
- Couttenier, Maarten. *Congo tentoongesteld. Een geschiedenis van de Belgische antropologie en het museum van Tervuren. (1882-1925)*. Leuven: Acco, 2005.
- Crais, Clifton en Pamela Scull. *Sara Baartman and the Hottentot Venus. A Ghost Story and a Biography*. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- D’Aspremont-Lynden, Arnoud. “Patrice Lumumba: Belgium did not plot his assassination.” In *Spectres*, 122-126. Brussel: ASP, 2011.
- De Boeck, Filip. *Kinshasa: Tales of the Invisible City*. Gent: Ludion, 2004.
- De Coninck, Frits. “Geesten bezweren.” *Museumtijdschrift Vitrine* 24, 4 (2011): 38-41.
- Demos, T.J. *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art*. Berlijn: Sternberg Press, 2013.
- Demos, T.J. *Sven Augustijnen’s Spectropoetics*. Brussel: ASA, 2011.
- Demos, T.J. en Hilde Van Gelder. *In and Out of Brussels. Figuring Postcolonial Africa and Europe in the films of Hermans Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els Opsomer*. Lieven Gevaert Series 14. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2012.
- De Mul, Sarah. “The Holocaust as a paradigm for the Congo atrocities: Adam Hochschild’s King Leopold’s Ghost.” *Criticism*, 53, 4 (2011): 587-606.
- De Witte, Ludo. “A memorial site for Lumumba?” In *Spectres*, 144-154. Brussel: ASP, 2011.
- De Witte, Ludo. *De moord op Lumumba*. 2^{de} verb. uitg. Leuven: Van Halewyck, 2011.
- Doove, Edith. *Parallelepipedale boek*. Leuven: Acco, 2010.
- Enwezor, Okwui. “Reframing the black subject ideology and fantasy in contemporary South African representation.” *Third Text* 11, 40 (1997): 21-40.
- Enwezor, Okwui. “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition.” *Research in African Literatures* 34, 4 (2003): 57-82.
- Farr, Ian. *Memory*. Documents of Contemporary Art. London: The MIT Press, 2012.

- Ferguson, James. *Global Shadows. Africa in the Neoliberal World Order*. 4^{de} uitg. Durham: Duke University Press, 2007.
- Ferrando, Alexander. "Project 1975: More than post-colonialism." *Flash Art* 276 (2011): 46.
- Goddeeris, Idesbald en Sindani E. Kiangu "Congomania in Academia. Recent Historical Research on the Belgian Colonial Past." *Low Countries Historical Review* 126, 4 (2011): 54-74.
- Goddeeris, Idesbald. "Postcolonial Belgium: the Memory of the Congo." *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* 17, 1 (2015): 1-18.
- Godfrey, Tony. "Unpacking Europe. Rotterdam." *The Burlington Magazine* 144,1189 (2002): 251-252.
- Halbwachs, Maurice. "Space and the Collective Memory//1925." In *Memory. Documents of Contemporary Art*, 47-49. Londen: Whitechapel Gallery and the MIT Press, 2012.
- Hochschild, Adam. *King Leopold's ghost: a story of greed, terror, and heroism in colonial Africa*. Nieuwe uitg. Londen: Macmillan, 2012.
- Kundera, Milan. *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan*. Nieuwe uitg. Amsterdam: Ambo Anthos, 2012.
- Lindqvist, Sven. *Exterminate all the Brutes*. vert. uit het Zweeds door Joan Tate. New York/Londen: The New Press, 1996.
- Lütticken, Sven. "Piet Zwart & Zwarte Piet." In *Project 1975: contemporary art and the postcolonial unconscious*, 31-52. Londen: Black Dog Publishing, 2014.
- Marchal, Jules. *E.D. Morel contre Léopold II: l'histoire du Congo 1900-1910*. Parijs: l'Harmattan, 1996.
- Mbembe, Achille. "The Power of the Archive and its Limits." In *Refiguring the Archive*, 19-27. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2002.
- Meurice, Émile. "Esquisse d'un regard psychologique sur Léopold II." In *Les Demoiselles de Bruxelles*, 9-28. Brugge: Die Keure, 2008.
- Morris, Wendy. "Both Temple and Tomb. Difference, desire and death in the sculptures of the Royal Museum of Central Africa." Master thesis, Master of Visual Arts University of South Africa, November 2003.
- Morris, Wendy. "De kolonie als consumptiegoed." *Congo in België. Koloniale cultuur in de metropool*, 184-202. Leuven: Universitaire Pers, 2009.
- Morris, Wendy. *Postings: Drawings on the Past: Implicit Explicit Complicit*. Deerlijk: Wendy Morris, 2013.
- Nora, Pierre. "From: Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*." In *Theories of memory: a reader*, 144-149. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.

- Rahier, Jean Muteba. "The Ghost of Leopold II: The Belgian Royal Museum of Central Africa and Its Dusty Colonialist Exhibition." *Research in African Literatures* 34, 1 (2003): 58-84.
- Reust, Hans Rudolf. "In the Dark Regions of the World//2000." In *Memory. Documents of Contemporary Art, 199-203*. Londen: Whitechapel Gallery en the MIT Press, 2012.
- Rogghe, Kristin en Wouter Hillaert. "Achille Mbembe. Hoe kunst de toekomst voedt." *Rekto:verso* 62 (2014): 8-13.
- Rossington, Michael. *Theories of Memory: A Reader*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.
- Seijdel, Jorine e.a. *(No) Memory. Storing and recalling in contemporary art and culture*. Rotterdam: NAI Publishers, 2004.
- Sliwinski, Sharon. "The Childhood of Human Rights: The Kodak on the Congo." *Journal of Visual Culture* 5, 3 (2006): 333-363.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Londen: Lane, 1978.
- Stanard, Matthew G. *Selling the Congo. A History of European Pro-empire Propaganda and the Making of Belgian Imperialism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2012.
- Storr, Robert, Philippe Pirotte en Jan Hoet. *Luc Tuymans. Mwana Kitoko. Beautiful White Man*. Gent: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 2001.
- Twain, Marc. *King Leopold's Soliloquy: A Defense of his Congo Rule*. Boston: The P.R. Warren Co., 1905.
- Vanbesien, Robin. "Schaduwspel: kunst en politiek." *nY: tijdschrift voor literatuur, kritiek en amusement* 11 (2011): 328-341.
- Van Caelenberge, Elisabeth. "Politics and aesthetics in the charcoal animation of Wendy Morris." Master thesis, Kunstwetenschappen Katholieke Universiteit Leuven, 2009.
- Van den Abeele, Lieven. "De man met de camera: Sven Augustijnen." *Ons Erfdeel* 51, 4 (2008): 122-127.
- Van den Braembussche, Antoon. "The Silence of Belgium: Taboo and Trauma in Belgian Memory." *Yale French Studies* 102 (2002): 35-52.
- Vanderbeeken, Robrecht. "Documentaire als realiteit: over Spectres van Sven Augustijnen." *Streven: algemeen cultureel tijdschrift* 79, 2 (2012): 134-143.
- Van Doorslaer, Rudi. "De moord op Patrice Lumumba en de parlementaire onderzoekscommissie." *Bijdragen tot de eigentijdse geschiedenis* 11(2003): 193-201.
- Vangroenweghe, Daniël. *Rood Rubber: Leopold II en zijn Kongo*. Brussel: Elsevier, 1985.
- Van Reybrouck, David. *Congo: een geschiedenis*. Amsterdam: Bezige Bij, 2010.

Van Vree, Frank. "The Art of commemoration & the politics of memory." *Open 7: (No)Memory* (2004): 16-27.

Verwoert, Jan. "The Practical Surrealism of Power. Talking some things into being and making other things vanish while you talk about something completely different." *A Prior* 14 (2007): 147-155.

White, Luise. *Speaking with vampires: rumor and history in colonial Africa*. Berkeley: University of California Press, 2000.

Yakoub, Ben Joachim en Gia Abrassart. "Tijd voor de dekolonisatie van België." *Rekto:verso* 62 (2014): 22-27.

Tentoonstellingscatalogi – en brochures

Augustijnen, Sven. *Brussel, 9 november 2012 – 13 maart 2014*. tent. brochure *Ravage*. Leuven: Museum M, 2014.

Baloji, Sammy en Patrick Mudekereza. *Congo Far West: arts, sciences et collections*. tent. cat. Tervuren, Koninklijk Museum voor Midden-Afrika. Tervuren: KMMA, 2011.

De Neve, Hannah, Jasmien Schutz, Mariska Gellaerts, e.a. *Ithaka 23*. tent. cat. Leuven: LOKO Cultuur, 2015.

Van den Heuvel, Marrit, Nils Neuborg, Jasmien Schutz, e.a. *Ithaka 22. Metamorphosis*. tent. cat. Leuven: LOKO Cultuur, 2014.

Vellut, Jean-Luc. *Het geheugen van Congo. De koloniale tijd*. tent. cat. Tervuren, Koninklijk Museum voor Midden-Afrika. Gent: Snoeck, 2005.

Internetadressen

"About Wendy Morris." *Wendy Morris Blogspot*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, http://wendymorris.blogspot.be/p/cv_10.html.

"Africa Reflected." *Stedelijk Museum Bureau Amsterdam*: z.p., laatste toegang 25 mei 2015, <http://www.smba.nl/nl/project-1975/africa-reflected/>.

"After Years of Walking." *Balthasar*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, <http://balthasar.be/work/item/after-years-of-walking>.

Albers, Frank. "Excuses." *Knack*: z.p., laatste toegang 25 mei 2015, <http://www.knack.be/nieuws/excuses/article-opinion-7398.html>.

Burkhardt, Susanne. "Es geht um Trauer und Scham: Brett Bailey im Gespräch mit Susanne Burkhardt." *Deutschlandradio Kultur*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, http://www.deutschlandradiokultur.de/es-geht-um-trauer-und-um-scham.954.de.html?dram:article_id=222479.

Ceuppens Bambi en Sarah De Mul. “De koloniale verbeelding van Congo.” *Rekto:verso* 34 (2009): z.p. laatste toegang 19 januari 2015 <http://www.rektoverso.be/artikel/de-koloniale-verbeelding-van-congo>.

“Cher Pourquoi Pas?” *Auguste Orts*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, <http://www.augusteorts.be/projects/46/Cher-Pourquoi-Pas>.

Convents, Guido. “VRT en 50 jaar Congo: De wansmaak voorbij.” *De Wereld Morgen*: z.p., laatste toegang 25 mei 2015, <http://www.dewereldmorgen.be/artikels/2010/07/06/vrt-en-50-jaar-congo-de-wansmaak-voorbij>.

“David Van Reybrouck.” *VPRO Zomergasten*: z.p., laatste toegang januari 2015, <http://www.vpro.nl/zomergasten/2014/davidvanreybrouck.html>.

De Groof, Matthias. “Spectres.” *Rekto:verso*: z.p., laatste toegang 27 januari 2015, <http://www.rektoverso.be/artikel/spectres>.

Engelen, Leen. “Congo made in Belgium.” *Rekto:verso*: z.p., laatste toegang 27 januari 2015, <http://www.rektoverso.be/artikel/congo-made-belgium>.

“Geen sprake van racisme bij figuur van Zwarte Piet.” *De Standaard*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, http://www.standaard.be/cnt/dmf20141025_01341425.

Goddeeris, Idesbald. “Zwarte Piet, en wat de Belg niet ziet.” *De Standaard Plus*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, http://www.standaard.be/cnt/dmf20131024_00808016.

Hendrickx, Sébastien. “La Belgique congolaise: De Congohype herbekeken.” *Rekto:verso*: z.p., laatste toegang 27 januari 2015, <http://www.rektoverso.be/artikel/la-belgique-congolaise-de-congohype-herbekeken>.

Hillaert, Wouter. “50 jaar jong Afrika.” *Rekto:verso*: z.p., laatste toegang 27 januari 2015, <http://www.rektoverso.be/artikel/50-jaar-jong-afrika>.

“Little Figures.” *ARGOS*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, <http://www.argosarts.org/work.jsp?workid=e4baa07c73a143d785b00d5cab4b17af>.

“Luc Tuymans. Mwana Kitoko (Beautiful White Man).” *S.M.A.K.*: z.p., laatste toegang 25 mei 2015, <http://smak.be/tentoonstelling.php?id=250&la=nl>.

“Ludo De Witte in debat met Peter Verlinden over Congo.” *De Redactie*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, <http://deredactie.be/cm/vrtnieuws/videozone/archief/programmas/2.7181/2.9051/2.9052/1.710088>.

Manacorda, Francesco. “Disbelief as a medium. Sven Augustijnen.” *Jan Mot*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, <http://janmot.com/text.php?id=7>.

Mercer, Kobena. “Documenta 11.” *Frieze Magazine*: z.p., laatste toegang 25 mei 2015, http://www.frieze.com/issue/article/documenta_113/.

Prince, Mark. “Kader Attia.” *Frieze Magazine DE*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, <http://frieze-magazin.de/archiv/kritik/kader-attia/?lang=en>.

Spears, Dorothy. "Putting the Wrongs of History in Paint." *The New York Times* 3 februari 2010: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, <http://www.nytimes.com/2010/02/07/arts/design/07tuymans.html>.

"Sven Augustijnen." *Auguste Orts*: z.p., laatste toegang 27 januari 2015, <http://www.augusteorts.be/about/3/Sven-Augustijnen>.

Vanderbeeken, Robrecht. "Contour 09. Beeldverhalen over een verborgen verleden." *De Witte Raaf*: z.p., laatste toegang 27 januari 2015, <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3461>.

Van de Sompel, Ronald. "What a Day for a Daydream." *Mousse* 27 (2011): z.p., laatste toegang 26 mei 2015, https://www.academia.edu/4062529/What_A_Day_For_A_Daydream.

Van Hove, Johnny. "Vijftig jaar Congo in dertien vragen." *Rekto:verso*:z.p., laatste toegang 27 januari 2015, <http://www.rektoverso.be/artikel/vijftig-jaar-congo-dertien-vragen>.

"Vincent Meessen en gastkunstenaars. *Personne et les autres*." *Belgian Pavilion 56^{ste} Internationale Kunsttentoonstelling – La Biennale di Venezia*: z.p., laatste toegang 27 mei 2015, <http://www.belgianpavilion.be/nl>.

"Zwart als roet." *VPRO*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, <http://www.vpro.nl/programmas/2doc/zwart-als-roet.html>.

Mondelinge bronnen

Arnaut Karel, Emmanuel Gerard, Elikia M'Bokolo, Luc Tuymans, François Ryckmans en Albert Kisonga. "Spectres." Debat, KVS, 8 mei 2011.

Convents, Guido. "Cinéma "éducatif" pour les Congolais: "cinéma national" de la Colonie?" Lezing in het kader van de workshop 'Notre Congo/Onze Kongo', *la propagande coloniale belge dévoilée*, Cinematek, Brussel, 15 november 2014.

Gillet, Florence en France Debray. "Les actualités filmées et cinéma: les discours à travers les commentaires et le son." Lezing in het kader van de workshop 'Notre Congo/Onze Kongo', *la propagande coloniale belge dévoilée*, Cinematek, Brussel, 15 november 2014.

Morris, Wendy. In gesprek met de auteur. *Deerlijk*: 19 december 2014.

Voorwoord

“Putting the *wrongs* of history in paint,” zo kopt een artikel in “The New York Times” over het oeuvre van Luc Tuymans in 2010. Door het gebruik van het woord *wrong*, verkeerd, wijst schrijfster Dorothy Spears op een morele dimensie van Tuymans’ oeuvre. Eén onderdeel van dat oeuvre beslaat de Belgische koloniale geschiedenis in Congo. Na het zien van Sven Augustijns essayfilm “Spectres”, werd ik getroffen door mijn eigen onwetendheid over het onderwerp. Plots schenen de standbeelden van Leopold II of de traditie rond Zwarte Piet mij minder vanzelfsprekend dan voordien. Het is echter niet zo dat ik in navolging van Spears’ beschrijving van Tuymans’ werk met deze verhandeling België aan de schandpaal tracht te nagelen. Een morele dimensie is onoverkomelijk met een (post)koloniale thematiek, maar het is niet aan mij om met de vinger te wijzen. Hoewel niemand zomaar ontsnapt aan een sociale en culturele context, heb ik toch geprobeerd het onderwerp met een zo open mogelijke blik te benaderen. Zo hoop ik dat deze verhandeling iets kan bijdragen aan het debat over de (post)koloniale beeldvorming in België, en meer bepaald in het veld van de beeldende kunsten. Dit had niet gekund zonder de hulp van een aantal mensen. Eerst en vooral wil ik professor Hilde Van Gelder bedanken vanwege haar sterke tips, aanvullingen en hulp, net als assistent Adriaan Gonnissen, die mij door de bomen terug het bos liet zien. Speciale dank gaat uit naar ex-assistent en de huidig doctorerende Jeroen Verbeeck voor zijn vele hints en het aandragen van mogelijke publicaties en ideeën. Ook professor en geschiedkundige Idesbald Goddeeris en antropologe Bambi Ceuppens dank ik voor hun bijdragen, net als galerij Jan Mot voor het verlenen van toegang tot een aantal waardevolle documenten. Tot slot bedank ik kunstenaar Sven Augustijnen voor de e-mailcorrespondentie en vooral kunstenaress Wendy Morris voor het uitgebreide interview en de nodige kopjes thee.

Inleiding

Waar eindigt een geschiedenis? Wanneer heeft een individu, een collectief of een natie het recht om iets als ‘verleden’ te bestempelen? Het moeilijk scharnierpunt tussen vervlogen tijden en actuele zaken uit zich meteen in de ondertitel van deze verhandeling. Het adjectief ‘postkoloniaal’ wijst op de periode die startte na de golf van onafhankelijkheidsverklaringen in de kolonies die zich na de Tweede Wereldoorlog voordeed. Het prefix ‘post’ duidt er dus op dat de tijd van kolonisatie voorbij is. Hoewel die autonomie van de ex-gekoloniseerde naties op papier niet ontkend kan worden, dringt de vraag zich op of we – in T.J. Demos’ bewoordingen – niet van een koloniaal heden kunnen spreken. Demos citeert bijvoorbeeld de voormalige Franse president Sarkozy in diens toespraak over de “Europese droom” die “niet zozeer een droom van verovering dan wel een droom van beschaving was” en die evenzeer opnieuw beleefd zou kunnen worden.¹ James Ferguson, die ook door Demos wordt aangehaald, klaagt meer specifiek de beeldvorming omtrent het Afrikaanse continent aan; een beeldvorming die volgens de antropoloog wordt gekenmerkt door kernwoorden als gebrek, mislukking, probleem en crisis. In een globale economie krijgt Afrika dan ook geen beduidende rol toebedeeld, behalve diens oude koloniale functie als voorziener van de nodige grondstoffen, aldus Ferguson.² Hoewel een ‘Afro-pessimistische’ beeldvorming in de Westerse samenleving niet zomaar kan worden afgedaan als een rechtstreeks doorleven van het Europese imperialistische verleden, roept het “donkere en duistere” beeld dat vandaag leeft van het continent toch herinneringen op aan vroegere Westerse mythes van Afrikaanse ‘wildheid’ of ‘onbeschaafdheid’.³ Waar stopt de koloniale beeldvorming en verandert ze in een postkoloniale narratief? Of overleeft een star ‘wij-zij’-denken in een neokoloniaal heden?

Hoe dan ook bekleedt België in dit debat een positie die afwijkt van andere ex-koloniale mogendheden, zoals bijvoorbeeld Nederland.⁴ Na een periode van kritiek in de jaren negentig, met als hoofdrolspelers Adam Hochschild en Ludo De Witte, domineert vanaf 2010 een nieuwe narratief omtrent het koloniale verleden in Congo de Belgische publieke sfeer. Deze narratief vindt haar belichaming in David Van Reybroucks “Congo. Een geschiedenis” die eveneens in 2010 – het herdenkingsjaar van vijftig jaar Congolese onafhankelijkheid – werd

¹ T.J. Demos, “Conclusion”, *Return to the Postcolony. Specters of colonialism in contemporary art* (Berlijn: Sternberg Press, 2013).

² James Ferguson, “Introduction”, *Global Shadows. Africa in the Neoliberal World Order*, 4^{de} uitg. (Durham: Duke University Press, 2007):8.

³ Ferguson, *Global Shadows. Africa in the Neoliberal World Order*, 10.

⁴ Idesbald Goddeeris, “Postcolonial Belgium. The Memory of the Congo”, *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* 17,1 (2015): 15-16.

gepubliceerd en ondertussen een ware ‘must-read’ is geworden in de literatuur omtrent het onderwerp. Samen met andere, veeleer blanke en mannelijke auteurs, erkent Van Reybrouck de fouten uit de Belgische koloniale tijd. Tegelijkertijd wordt deze schuldbekenenis overschaduwd door een grondige dosis nostalgie en heroïek.⁵ Door omstandigheden die verder nog geëxpliciteerd zullen worden, ontbreekt niet alleen een politieke progressieve stem in het Belgische postkoloniale debat, maar zeker ook de Congolese stem zelf.⁶ De Belgische “politics of forgetting” wordt volgens geschiedkundige en expert in postkoloniale studies Idesbald Goddeeris langzaam maar zeker doorbroken in enkele belangrijke velden: de postkoloniale migratie, de antropologie en de beeldende kunsten.⁷

Hoe gaan de beeldende kunsten in België precies om met het nationale koloniale verleden en met de dominante publieke narratief rond dat verleden? Die vraag vormt het uitgangspunt van deze verhandeling. De kunstwerken van Wendy Morris en Sven Augustijnen vormen de ijkpunten en worden aan de hand van een comparatief onderzoek uitgelicht. Beide kunstenaars hielden zich lange tijd uitvoerig bezig met de omgang met en de beeldvorming van “Congo Belge”, maar intuïtief valt er in hun werk een compleet verschillende benaderingswijze te bespeuren. Via onderliggende subvragen als “Welke positie neemt de kunstenaar ten opzichte van het onderwerp in?”, “Welke historische bronnen over kolonialisme komen aan bod in het oeuvre?” of “Welke thematiek en tijdsperiode van het Belgische koloniale verleden benadert de kunstenaar?” poogt deze verhandeling een inzicht te geven in de verschillen en/of gelijkenissen tussen de benaderingen van Augustijnen en Morris. Maar deze vragen vormen eveneens een kleine en voorzichtige opstap naar enkele tendensen die ook in het werk van andere kunstenaars naar voren komen. Hierbij werd geopteerd voor een afbakening vanaf het jaar 2000 tot op heden. De kunstenaar Luc Tuymans vervaardigde immers in 2000 zijn reeks “Mwana Kitoko” naar aanleiding van de commotie omtrent Ludo De Wittes publicatie “De Moord op Lumumba” in 1999 en de daarop volgende parlementaire onderzoekscommissie naar de Belgische betrokkenheid bij die moord op 17 januari 1961.⁸ [Afb.1] Het vormt echter niet de allereerste omgang met dat koloniale verleden in de kunsten. In 1990 verscheen immers al “La mort du prophète”, een 69 minuten durende film over de

⁵ Goddeeris, “Postcolonial Belgium. The Memory of the Congo”, 3-7.

⁶ Goddeeris, “Postcolonial Belgium. The Memory of the Congo”, 7; 9-12.

⁷ Goddeeris, “Postcolonial Belgium. The Memory of the Congo”, 2. ; Antoon Van den Braembussche, “The Silence of Belgium: Taboo and Trauma in Belgian Memory”, *Yale French Studies* 102 (2002): 43.

⁸ “Luc Tuymans. Mwana Kitoko (Beautiful White Man)”, *S.M.A.K.*: z.p., laatste toegang 25 mei 2015, <http://smak.be/tentoonstelling.php?id=250&la=nl>.

moord op Lumumba, geregisseerd door de Haïtiaanse regisseur Raoul Peck.⁹ Deze film heeft ook een plaats in deze verhandeling, maar aangezien de film verscheen nog vóór de ophefmakende publicaties van Ludo De Witte, Adam Hochschild of David Van Reybrouck, kan hij moeilijk worden vergeleken met een dominante publieke narratief en zal de film dus vooral omwille van enkele motieven nader worden bestudeerd. Ook vanwege de breuklijn die het jaar 2010 betekende voor de publieke narratief in België omtrent koloniaal Congo, is het aangewezen om vooral de nabije periode vóór en na dat herdenkingsjaar te onderzoeken.¹⁰

Een moeilijker te verantwoorden afbakening lijkt de benadering van de Belgische context. Opnieuw belicht een blanke auteur immers het standpunt van de ex-kolonisator. Ten eerste gaat het hier om een Belgische context. Een Zuid-Afrikaanse kunstenares als Wendy Morris of een Congolese kunstenaar als Sammy Baloji komen dus ook aan bod, omdat zij beiden in België wonen, werken en/of hun werk tonen. Daarnaast zou de manier waarop de Congolezen naar het onderwerp kijken, bijvoorbeeld in de domeinen van de hiphopmuziek of de schilderkunst, in onderzoek absoluut interessante resultaten kunnen opleveren. Maar naast de praktische onhaalbaarheid van dit onderzoek voor een masterthesis, leeft in Congo ook simpelweg geen eenduidige, dominante publieke narratief omtrent het koloniale verleden zoals dat in België wel het geval is. De antropologe Bambi Ceuppens beschrijft in “Onze Congo? Congolezen over de kolonisatie” het verbrokkelde Congolese staatswezen en het uiteengevallen sociale weefsel die hand in hand gaan met zeer versplinterde en gefragmenteerde herinneringen aan de koloniale tijd. Ook factoren als etniciteit, godsdienst, geslacht, leeftijd of sociale klasse hebben elk een andere invloed op het geheugen. “Men kan zich afvragen hoe nationaal het collectieve geheugen is in een land waar de natie als dusdanig niet meer bestaat of functioneert.”, aldus Ceuppens.¹¹ Een ontbreken van een overheersende narratief in Congo zou een gelijkaardige thesis over het Congolese perspectief een stuk complexer maken en is aldus geschikter voor een langere verhandeling en extensiever onderzoek.

Ook de status quaestionis toont dat er nog ruimte is voor onderzoek naar de Belgische beeldvorming over het koloniale gedachtegoed en de beeldende kunsten. Vooral Nederland trekt het voortouw in dit veld. Het museum Boijmans van Beuningen pakt in 2001 uit met “Unpacking Europe”, dat het Europese superioriteitsgevoel aan de kaak poogt te stellen, maar

⁹ Burlin Barr, “Raoul Peck’s ‘Lumumba’ and ‘Lumumba: La Mort du Prophète’: On Cultural Amnesia and Historical Erasure”, *African Studies Review* 54, 1 (2011): 85-116.

¹⁰ Goddeeris, “Postcolonial Belgium. The Memory of the Congo”, 3.

¹¹ Bambi Ceuppens, *Onze Congo? Congolezen over de kolonisatie* (Leuven: Davidsfonds, 2003), 13-14.

volgens “The Burlington Magazine” ontbreken nuance en fijngevoeligheid in de expo.¹² In 2009 volgt “Africa Reflected” in het Stedelijk Museum Bureau Amsterdam door curator Jelle Bouwhuis die zich tot doel stelt de vaak stereotype beeldvorming van het Afrikaanse continent – net als James Ferguson – dieper te analyseren.¹³ Hieruit groeit het “Project 1975” waarbij Jelle Bouwhuis en Kerstin Winking voor het eerst uitgesproken de relatie tussen de beeldende kunsten, de postkoloniale studies en de publieke sfeer aftasten.¹⁴ [Afb.2] Dit project en de bijbehorende publicatie uit 2014 vormen dan ook belangrijke pijlers van deze verhandeling. Niet zozeer de inhoud van de catalogus komt aan bod, maar wel het gehanteerde kader of frame dat het kolonialisme via de bril van de hedendaagse kunsten alsook de visuele cultuur bekijkt. Inhoudelijk spitst het project – waarbij 1975 staat voor het jaar dat Nederland min of meer postkoloniaal werd – dan ook vooral toe op het Nederlandse imperialistische verleden in Suriname of Indonesië.¹⁵ Op internationaal gebied blijkt curator en kunstcriticus Okwui Enwezor een sleutelfiguur in het debat. In 2002 organiseert hij Documenta XI in Kassel waarbij wordt scherpgesteld op thema’s als het dominerende ‘Westernisme’ in de kunsten. Aldus spelen ook het imperialistische en neo- en postkoloniale gedachtegoed een belangrijke rol in de Documenta, zo blijkt bijvoorbeeld uit de stempel “de postkoloniale Documenta.”¹⁶ Een jaar later publiceert Enwezor ook “The Postcolonial Constellation. Contemporary Art in a State of Permanent Transition” waarin hij aanklaagt hoe vele Westerse kunstinstaties – al dan niet bewust – nog een koloniaal kader in stand houden bij het tentoonstellen van kunst uit Afrika.¹⁷ Ook T.J. Demos’ “Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art” uit 2013 voorziet een aantal sterke essays over het thema – waaronder één over het werk van Sven Augustijnen.¹⁸ Tot slot vormt “In and Out of Brussels. Figuring Postcolonial Africa and Europe in the films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els Opsomer” door T.J. Demos en Hilde Van Gelder

¹² Volgens de recensent Tony Godfrey wou de expo zich al te graag als een postkoloniale expositie presenteren. Zo ging de expo wel voorbij aan een zekere fijngevoeligheid voor het thema. De boodschap van de kunstwerken was ofwel onduidelijk, maar elegant, ofwel duidelijk, maar grof. Tony Godfrey, “Unpacking Europe. Rotterdam”, *The Burlington Magazine* 144, 1189 (2002): 251-253.

¹³ “Africa Reflected”, *Stedelijk Museum Bureau Amsterdam*: z.p., laatste toegang 25 mei 2015, <http://www.smba.nl/nl/project-1975/africa-reflected/>.

¹⁴ Jelle Bouwhuis en Kerstin Winking, *Project 1975: contemporary art and the postcolonial unconscious* (Londen: Black Dog Publishing, 2014).

¹⁵ Alexander Ferrando, “Project 1975: More than post-colonialism”, *Flash Art* 276 (2011): 46.

¹⁶ Kobena Mercer, “Documenta 11”, *Frieze Magazine*: z.p., laatste toegang 25 mei 2015, http://www.frieze.com/issue/article/documenta_113/.

¹⁷ Okwui Enwezor, “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition”, *Research in African Literatures* 34, 4 (2003): 57-82.

¹⁸ T.J. Demos, *Return to the Postcolony. Specters of colonialism in contemporary art* (Berlijn: Sternberg Press, 2013).

een uitzonderlijk overzicht waarin het Belgische koloniale verleden aan bod komt.¹⁹ Deze publicaties concentreren zich echter vaak op de neokoloniale situatie vandaag die kunstenaars uitvoerig trachten te counteren. Thema's als ecologische of sociale uitbuiting, hedendaags racisme en de multiculturele, superdiverse samenleving staan centraal. Toch legt deze verhandeling de nadruk op het verleden en de herinnering aan Belgisch Congo. Zoals vermeld, hinkt België – in tegenstelling tot landen als Nederland of Groot-Brittannië – achterop in het erkennen van zijn koloniaal verleden. Terwijl in 2002 het Nationaal Monument Slavernijverleden in Amsterdam werd ingewijd, gevolgd in 2006 door een buste van de antikoloniale schrijver Anton de Kom, restaureerde België in 2009 nog het Congomonument in het Brusselse Cinquantenaire Park. Het monument draagt nog altijd een citaat van Leopold II: “Ik heb het Kongo werk ondernomen in het belang van de beschaving en voor het welzijn van België.”²⁰ Officiële excuses vanuit de Belgische staat kwamen er wel voor de inmenging en de ‘morele’ schuld van de toenmalige regering in de moord op Lumumba, maar voor het leed van de kolonisatie zelf niet.²¹ Zo lang het koloniale nationale verleden niet in het collectieve geheugen is ingebed, heeft ook het begrijpen en counteren van neokoloniale denkwijzen in België minder zin: de stap van de loutering, de catharsis ontbreekt en aldus lijkt het logisch om eerst het verleden naderbij te bekijken.²²

Vooraleer de verhandeling de benaderingswijze van de Belgische kunstscene onderzoekt, start ze met de nodige achtergrondinformatie over de dominante beeldvorming over het onderwerp in België. Dat gebeurt aan de hand van de ijkpunten in de literatuur, waarbij deze publicaties zelf als belangrijkste bronnen worden gebruikt – van Mark Twain tot David Van Reybrouck.²³ Daarna worden de casestudies van Wendy Morris en Sven Augustijnen uitgebreid voorgesteld: waarover gaan de werken inhoudelijk? Het gedeelte waarin Augustijnen aan bod komt, integreert eveneens verschillen of gelijkenissen met Wendy Morris op vlak van inhoud, techniek, positionering of het gebruikte bronnenmateriaal en contrasteert zo met het gedeelte

¹⁹ T.J. Demos en Hilde Van Gelder, *In and Out of Brussels. Figuring postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els Opsomer*, Lieven Gevaert Series 14 (Leuven: Universitaire Pers, 2012).

²⁰ Goddeeris, “Postcolonial Belgium. The Memory of the Congo”, 16.

²¹ Ludo De Witte, *De moord op Lumumba*, 2^{de} verb.uitg.(Leuven: Uitgeverij Van Halewyck, 2011): 11-12. ; Frank Albers, “Excuses”, *Knack*: z.p., laatste toegang 25 mei 2015, <http://www.knack.be/nieuws/excuses/article-opinion-7398.html>.

²² Zo stellen ook Véronique Bragard en Stéphanie Planche in een beschrijving over het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika dat: “Yet, as long as past misunderstandings and silences weigh on the present, as in the case of Congo-Belgian relations, addressing the past – and the representations of this past – will remain a way of partaking in the construction of a more ‘pacified’ future.” Véronique Bragard en Stéphanie Planche, “Museum practices and the Belgian colonial past: questioning the memories of an ambivalent metropole”, *Museums in Postcolonial Europe*, Routledge studies on African and black diaspora (Abingdon: Routledge, 2010): 61.

²³ Mark Twain, *King Leopold's Soliloquy* (Boston: The P.R.Warren Co.,1905). ; David Van Reybrouck, *Congo. Een geschiedenis* (Amsterdam: De Bezige Bij, 2010).

over Wendy Morris. Voor dit tweede hoofdstuk worden kunstkritische artikels uit “Streven” of “Kunstbeeld” gebruikt, alsook eigen publicaties van de kunstenaars zoals Wendy Morris’ doctoraat “Postings: Drawings on the Past: implicit – explicit – complicit” of Sven Augustijnens “Spectres” – de bijbehorende catalogus bij de gelijknamige film uit 2011.²⁴ Ook een interview met Wendy Morris is een primaire bron.²⁵ Vervolgens zoekt het derde hoofdstuk uit hoe de behandelde onderwerpen gecounterd worden: welke motieven en ideeën rond kolonialisme keren terug? Hoe belangrijk is hun aandeel in het oeuvre van Morris of Augustijnen en hoe spelen deze thema’s bij andere kunstenaars? In dit onderdeel staat ten eerste het Koninklijk Museum voor Midden Afrika in Tervuren centraal, dat onder andere in teksten als “Indépendance! The Belgo-Congolese Dispute in the Tervuren Museum” door Véronique Bragard of in Bragards en Stéphanie Planches “Museum practices and the Belgian colonial past: questioning the memories of an ambivalent metropole” ter discussie staat.²⁶ Het daarbij aansluitende onderdeel stelt de koloniale maatschappij als een “spektakelmaatschappij” voor waarin theatraliteit en performance een plaats kregen. “Staging/caging ‘otherness in the postcolony: spectres of the human zoo’ ” door Chokri Ben Chikha en Karel Arnaut levert een bijdrage in dit onderdeel.²⁷ In een derde onderdeel staan het monument, de ruïne, maar ook het object als herinnering aan, maar ook als overblijfselen van de koloniale beeldvorming centraal. Victor Burgins “Monument and Melancholia” vormt een uitgangspunt, net als de publicaties die deze monumenten counteren waaronder Karel Arnauts “The ‘Manifestation for the re-annexation of Belgium to Congo’: Reconfiguring (Post)Colonial Space”.²⁸ Het vierde onderdeel beschouwt de letterlijke en figuurlijke ‘consumptie’ van de kolonie op drie niveaus: op een huishoudelijk, politiek en koninklijk vlak met als belangrijkste bronnen de bekende publicaties van Hochschild en Van Reybrouck.²⁹ Tot slot gaan de kunstenaars ook elk anders om met de notie van gender. In de conclusie van deze verhandeling volgt uiteindelijk een overlopen van de behandelde vergelijkingen en thematieken en eventueel een uitnodiging voor verder onderzoek.

²⁴ Wendy Morris, *Postings: Drawings on the Past: Implicit Explicit Complicit* (Deerlijk: Wendy Morris, 2013). ; Sven Augustijnens, *Spectres* (Brussel: ASP, 2011).

²⁵ Wendy Morris, in gesprek met de auteur, 19 december 2014, Deerlijk.

²⁶ Véronique Bragard, “Indépendance! The Belgo-Congolese Dispute in the Tervuren Museum”, *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge* 9,4 (2011): 93-104.; Véronique Bragard en Stéphanie Planche, “Museum practices and the Belgian colonial past: questioning the memories of an ambivalent metropole”, *Museums in Postcolonial Europe* (Abingdon: Routledge, 2010): 54-64.

²⁷ Chokri Ben Chikha en Karel Arnaut, “Staging/caging ‘otherness’ in the postcolony: spectres of the human zoo”, *Critical Arts* 27,6 (2013): 661-683.

²⁸ Victor Burgin, “Monument and Melancholia (2008)”, *Situational Aesthetics* (Leuven: University Press, 2009): 314-329. ; Karel Arnaut, “The ‘Manifestation for the Re-annexation of Belgium to Congo: Reconfiguring (Post)Colonial Space’”, *Art and Activism in the Age of Globalization* (Rotterdam: NAI Publishers, 2011): 130-139.

²⁹ Adam Hochschild, *King Leopold’s Ghost: a story of greed, terror, and heroism in colonial Africa*, nieuwe uitg. (Londen: Macmillan, 2012).; Van Reybrouck, *Congo. Een geschiedenis*.

In de verschillende hoofdstukken wordt het fenomeen van de herinnering zelf geïntegreerd. Vragen over noties als het collectief of nationaal geheugen, alsook de manier waarop een staat zou kunnen of moeten omgaan met zijn verleden worden aangeraakt en vormen stof tot verder nadenken. Welke functie vervult een archief bijvoorbeeld nog? En heeft iedereen recht op toegang en kennis over dat nationaal verleden? In een globale wereld kan de geschiedenis niet zomaar aan de kant geschoven worden. Haar gevolgen doen ook vandaag nog de grondvesten van de samenleving daveren of zoals Wendy Morris het verwoordt: “how the past is active in the present.” Deze verhandeling probeert te onderzoeken hoe kunstenaars de spoken uit het verleden niet langer bevreesd uit de weg gaan, maar ze behandelen als complexe zaken die hun plaats verdienen in de publieke sfeer. Op die manier beantwoorden de kunstenaars in zekere zin aan Sven Lindqvists oproep tot moed: “You already know enough. So do I. It is not knowledge we lack. What is missing is the courage to understand what we know and to draw conclusions.”³⁰

I. Achtergrondsheets

1.1 De geest uit de fles: van Edmund Dene Morel tot Ludo De Witte

Het scherpe afkeuren van Leopold II's wanbeleid in de Congo Vrijstaat is geen recent fenomeen. Al tijdens het bewind zelf vloeide de inkt kritisch uit de pen van menig auteur. In 1890 rapporteerde de Afro-Amerikaanse historicus en journalist George Washington Williams over de “misdaden tegen de mensheid” die hij zelf had aanschouwd in de Congo Vrijstaat.³¹ Berichten over gruwelijkheden zoals het veelvuldig gebruik van de *chicotte* of zweep, het ontvoeren van dorpsleden of het afkappen van handen als gevolg van de exploitatie van rubber bereikten al gauw Europa en Amerika. Vooral Groot-Brittannië, dat zelf een imperialistische ‘slokop’ was, spuide kritiek.³² In 1904 besloten Edmund Dene Morel en Roger Casement, de Britse consul in Congo, tot het oprichten van de Congo Reform Movement of CRA die via het publiceren van pamfletten en vooral de gekende foto's van de mishandelde Congolezen de gruwelen van Leopold wilde openbaren. Daarnaast organiseerden vele missionarissen de befaamde fantasmagorische lantaarnshows: voorlopers van de cinema waarin diezelfde foto's de toeschouwer moesten overtuigen van de katholieke missie in

³⁰ Sven Lindqvist, *Exterminate All the Brutes*, vert. uit het Zweeds door Joan Tate, (New York/Londen: The New Press, 1996):172.

³¹ Sharon Sliwinski, “The Childhood of Human Rights: The Kodak on the Congo”, *Journal of Visual Culture* 5,3 (2006): 334.; Hochschild, *King Leopold's Ghost*, 102-114.

³² Sliwinski, “The Childhood of Human Rights: The Kodak on the Congo”, 334.; Hochschild, *King Leopold's Ghost*, 158-166.

Afrika.³³ [Afb.3] De kritiek richtte niet zozeer zijn pijlen op de kolonisatie zelf, maar wel op de buitengewoon brute wijze waarop het koloniaal bewind heerste. De foto's toonden enerzijds een trotse houding van de kolonisator naar de gekoloniseerde en werden ook door de kolonialen zelf genomen, anderzijds capteerde men ook de verschrikkingen die deze houding met zich meebracht.³⁴ Dat die foto's de nagel aan de doodskist van Leopold II waren, beschrijft één van de bekendste leden van de CRA: Mark Twain. In 1905 publiceert hij "King Leopold's Soliloquy" waarin hij via een imaginaire monoloog van de monarch diens media- en propagandamachine onthult. Die machine was echter niet opgewassen tegen de dan populaire Kodak. "The incorruptible *Kodak*...The only witness I have encountered in my long experience that I couldn't bribe.", schrijft Twain.³⁵ De auteur portretteert Leopold als een gevaarlijk gestoord monster, dat echter overtuigd blijft van zijn eigen gelijk en goed doen.³⁶

In de jaren daarna wordt Europa gepreoccupeerd door Twee Wereldoorlogen, maar de kritiek verdwijnt nooit helemaal. In 1985 publiceert Daniël Vangroenweghe "Rood Rubber: Leopold II en zijn Kongo" waarin de auteur opnieuw de uitbuiting door Leopold II belicht vanuit diepgaand archivalisch onderzoek en getuigenissen.³⁷ Het boek vormt samen met Jules Marchals boeken uit 1996 over de vergeten geschiedenis van Congo de aanleiding voor het boek dat de geschiedenis zal ingaan als de klassieker die Leopold II onttroonde: Adam Hochschild's "King Leopold's Ghost" uit 1998.³⁸ Het boek vertrekt vanuit de geschiedenis van de vernoemde Edmund D. Morel en diens CRA en vertelt in de meest geanimeerde, plastische details opnieuw over de wreedheden van de despoot aan het eind van de 19^{de} eeuw, alsook de manier waarop die omging met kritiek.³⁹ Het boek leest als een sneltrein die de ultieme strijd tussen Goed en Kwaad belicht, maar voor nuance is geen plaats. Hochschild maakt dan ook gretig gebruik van datgene dat in de geschiedenisboeken te boek staat als de manifestatie van het uiterste Kwaad – de Holocaust – om zijn punt te verduidelijken.⁴⁰ Zodoende wordt Leopold II gebombardeerd tot de evenknie van Adolf Hitler en vergelijkt de auteur de blanke aanwezigen met de Nazi's of de leiders van de Sovjet straf- en werkkampen:

³³ Sliwinski, "The Childhood of Human Rights: The Kodak on the Congo", 335.

³⁴ Bambi Ceuppens en Karel Arnaut, *Leopolds Congo: dromen en nachtmerries*, tent.cat., Gent, Universiteitsbibliotheek, (Watou: De Queeste – Art, 2006): 44.

³⁵ Hochschild, *King Leopold's Ghost*, 242. ; Ceuppens en Arnaut, *Leopolds Congo: dromen en nachtmerries*, 4.

³⁶ Twain, *King Leopold's Soliloquy*, 6.

³⁷ Daniël Vangroenweghe, *Rood rubber: Leopold II en zijn Kongo* (Brussel: Elsevier, 1985).

³⁸ Jules Marchal, *E.D. Morel contre Léopold II: l'Histoire du Congo 1900-1910* (Parijs: l'Harmattan, 1996).

³⁹ Adam Hochschild, *King Leopold's Ghost*.

⁴⁰ Hochschild, *King Leopold's Ghost*, 121-122.

“The white men who passed through the territory as military officers, steamboat captains, or state or concession company officials generally accepted the use of the *chicotte* as unthinkingly as hundreds of thousands of other men in uniform would accept their assignments, a half-century later, to staff the Nazi and Soviet concentration camps.”⁴¹

Volgens postdoctor Sarah De Mul is de veelvuldige vergelijking die Hochschild tussen de toestand in de Congo Vrijstaat en de Holocaust maakt – en die overigens ook in Sven Lindqvists “Exterminate All The Brutes” aanwezig is – historisch niet accuraat.⁴² Het gaat immers om twee verschillende tijdsperiodes en omstandigheden. Het verhaal blijkt volgens haar een ethische en morele narratief die al teruggaat tot de 19^{de}-eeuwse humanitaire gedachte.⁴³ De Mul beargumenteert verder dat de Belgische “Congokwestie” misschien eerder dan een kwestie van vergeten, een vicieuze cirkel van veroordelen en ontkennen, opnieuw begraven, herontdekken en wederom veroordelen en ontkennen vormt.⁴⁴ Toch blijft het werk één van de populairste boeken van de laatste twintig jaar over het bewind van Leopold II en tevens één van de scherpste kritieken op de manier waarop ook de latere regering na de overname van de kolonie in 1908 en het latere België in het algemeen omgaat met zijn koloniaal verleden.⁴⁵ Hochschild kan in 1998 slechts één term bedenken voor die omgang: “the great forgetting.”⁴⁶

Amper een jaar na Hochschild’s ophefmakende publicatie, volgt in 1999 opnieuw een ontwrichtend boek voor België. De socioloog Ludo De Witte gaat in zijn “De moord op Lumumba” rechtstreeks in de aanval op de doctoraatscriptie van Ridder Jacques Brassinne de la Buissière van 15 januari 1991. Die scriptie is getiteld “Enquête sur la mort de Patrice Lumumba” en wast alle mogelijke schuld of inmenging van de Belgische autoriteiten wit en schuift de verantwoordelijkheid voor de moord door naar de lokale Katangese leiders.⁴⁷ De Witte spreekt van een “academische doofpotoperatie” en zoals bij Hochschild ligt de nadruk hier opnieuw op het verzwijgen van de waarheid. Hij beschrijft via een uitgebreid onderzoek in onder andere de archieven van het ministerie van Buitenlandse Zaken in Brussel en van de archieven van kolonel Frédéric Vandewalle, de ex-chef van de koloniale Sûreté oftewel de

⁴¹ Hochschild, *King Leopold’s Ghost*, 121.

⁴² Sven Lindqvist, *Exterminate All the Brutes* (New York/Londen: The New Press, 1996).

⁴³ Sarah De Mul, “The Holocaust as a Paradigm for the Congo Atrocities: Adam Hochschild’s King Leopold’s Ghost”, *Criticism*, 53,4 (2011): 593-597.

⁴⁴ De Mul, “The Holocaust as a Paradigm for the Congo Atrocities: Adam Hochschild’s King Leopold’s Ghost”, 599.

⁴⁵ Hochschild, *King Leopold’s Ghost*, 257-259 ; 292-306.

⁴⁶ Hochschild, *King Leopold’s Ghost*, 292.

⁴⁷ De Witte, *De moord op Lumumba*, 37.

Congolese staatsveiligheid na de onafhankelijkheid, hoe de toenmalige Belgische autoriteiten de moord orkestreerden.⁴⁸ De Witte refereert dikwijls aan Vandewalles “Mille et quatre jours”, een neerslag van de kolonels ervaringen in de Belgische kolonie. De bron is uniek en van belang omdat Vandewalle geen gas terugneemt. De grote openheid van het werk valt volgens De Witte te verklaren in de context van een gevoel van ‘neokoloniale overwinning in Centraal-Afrika’ die heerste in de jaren zeventig, wanneer Vandewalle zijn versie van de feiten neerpende.⁴⁹ Door dat gevoel van onoverwinnelijkheid permitteerde de ex-kolonel het zich om alle bedenkingen en niet zo publieke documenten volop in te zetten in zijn discours.⁵⁰

Tot de meest bekende passages van De Wittes boek behoort ongetwijfeld de beschrijving van de beruchte telex van minister Harold d’Aspremont-Lynden van 6 oktober 1960. Volgens Ludo De Witte kondigde die telex de moord van 17 januari 1961 op Patrice Lumumba aan. In de telex schrijft d’Aspremont-Lynden over het gerucht dat een nationaal kabinet met nationalistische ministers in Congo zou opgericht worden:

“Bijzonder gevaarlijk want neigt in mijn ogen feitelijk naar het indirect aanvaardbaar maken van Lumumba. [...] Belangrijkste na te streven doelstelling in het belang van Congo, Katanga en België is natuurlijk de definitieve eliminatie van Lumumba.”⁵¹

Daarnaast zorgde vooral de steun van Koning Boudewijn aan de hele operatie Lumumba voor veel ophef, althans volgens De Witte.⁵² Het meest tot de verbeelding sprekend is echter het uitgebreide verslag dat De Witte doet van de laatste dagen van Lumumba en zijn medegevangenen Mpolo en Okito: van hun onophoudelijke mishandeling in de Douglas DC-4 waarmee ze naar Elisabethville werden overgevlogen en die werd voortgezet in ‘La Maison Brouwez’, tot de nachtelijke executie van de drie nabij Mwadingusha op een open plek in de savanne.⁵³ Details als de koplampen van de auto’s, de zaklantaarns van de aanwezige politiemannen, de gegraven put of de kogelinslagen in de grote boom maken van de gebeurtenis een ware thriller.⁵⁴ Ook de oplossing van de lichamen in bijtend zuur door politiecommissaris Gerard Soete en diens jongere broer getuigt van een onvoorstelbaar horrorverhaal.⁵⁵

⁴⁸ De Witte, *De moord op Lumumba*, 388; 50-51

⁴⁹ De Witte, *De moord op Lumumba*, 51.

⁵⁰ De Witte, *De moord op Lumumba*, 52.

⁵¹ De Witte, *De moord op Lumumba*, 81.

⁵² De Witte, *De moord op Lumumba*, 98-105

⁵³ De Witte, *De moord op Lumumba*, 217; 228-242; 253.

⁵⁴ De Witte, *De moord op Lumumba*, 253-255.

⁵⁵ De Witte, *De moord op Lumumba*, 285-287.

De beschuldiging aan het adres van de Belgische regering voor de moord op Lumumba deed België huiveren. De aantijgingen werden natuurlijk door Jacques Brassinne – ondertussen Ridder de la Buisserie – en de zoon van Harold, Arnoud d’Aspremont-Lynden, maar ook talloze andere ex-kolonisators en aanwezigen in Belgisch Congo afgedaan als ondoordachte insinuaties en pure nonsens.⁵⁶ Toch leverde het boek in mei 2000, mede aangevuurd door Hochschild’s relaas over Leopold II, een officiële parlementaire onderzoekscommissie op naar de betrokkenheid van de Belgische staat bij de moord op Lumumba.⁵⁷ De conclusie van de vier aangestelde experts betrof dat “het dossier Lumumba ingewikkeld” was en dat zij geen bewijzen konden vinden voor “de theorie van het grote complot.” Toch waren er voldoende aanwijzingen om te wijzen op “een onverantwoordelijke houding tegenover de publieke opinie” van de toenmalige regering door “leugens te verspreiden.” De uiteindelijke uitspraak berichtte over een “morele verantwoordelijkheid bij de Belgische autoriteiten.”⁵⁸ Niettegenstaande heeft “De moord op Lumumba” van De Witte bepaalde ‘geesten’ terug naar de oppervlakte gebracht. Tot vandaag jagen die geesten de Belgische natie na.

De geesten roepen associaties op met de notie van het archief. Zoals de theoreticus Achille Mbembe beweert, wordt de werkelijke macht van het archief geconstitueerd door zijn relatie, zijn ‘handel’ met de dood. Zo strijdt het archief tegen de verspreiding van verschillende fragmenten van een overgebleven leven. Indien deze zomaar overal voor het grijpen zouden liggen, zouden ze immers het heden grondig kunnen verstoren. De materiële notie van het archief betekent dan ook altijd een soort van ‘graf’. Het archiveren zelf is het begraven van *the debris* oftewel de resten en de sporen van het verleden.⁵⁹ De relatie tussen het archief en de staat is altijd paradoxaal. Enerzijds bestaat er in principe geen staat zonder zijn archieven, maar anderzijds betekenen die archieven een continue bedreiging voor die staat. De staat kan immers door het verleden te ‘verdoven’ en het archief af te schaffen compleet vrij zijn van alle schuld. Of zoals Mbembe beweert: “De ontkenning van het archief is [...] de ontkenning van schuld.”⁶⁰ Het is dan ook niet verwonderlijk dat Leopold II in 1908 – net voor de overname van de kolonie door de Belgische staat – alle documenten van de Congo Vrijstaat

⁵⁶ Arnoud d’Aspremont-Lynden, “Patrice Lumumba: Belgium did not plot his assassination”, *Spectres* (Brussel: ASP, 2011): 122-126.

⁵⁷ Rudi Van Doorslaer, “De moord op Lumumba en de parlementaire onderzoekscommissie”, *Bijdragen tot de eigentijdse geschiedenis*, 11 (2003): 193.

⁵⁸ Van Doorslaer, “De moord op Lumumba en de parlementaire onderzoekscommissie”, 195.

⁵⁹ Achille Mbembe, “The Power of the Archive and its Limits”, *Refiguring the Archive* (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2002): 22.

⁶⁰ Mbembe, “The Power of the Archive and its Limits”, 23.

liet verbranden, zowel in Brussel als in Congo zelf.⁶¹ Maar Achille Mbembe rapporteert ook over de problemen die de vernietiging van zo'n staatsarchief kan opleveren. Enerzijds zorgt de materiële vernietiging ervoor dat de fantasie vrij spel krijgt over datgene dat ongekend zal blijven. Anderzijds blijft het vernietigde archief de staat 'naspoken' in de vorm van een 'geest' "als een object dat geen objectieve substantie kent, maar dat, omdat het aangeraakt is door de dood, getransformeerd wordt in een demon, een vat vol utopische idealen en vol woede, de autoriteit van een toekomstig oordeel."⁶² De bewuste 'politiek van het vergeten' die in de Belgische staat wordt gehanteerd, stamt volgens onder andere Antoon Van den Braembussche deels af van het politieke feit dat de Belgische staat uit twee verschillende volkeren, twee verschillende linguïstische gemeenschappen bestaat en dat zijn nationale identiteit hierdoor vaak aan een zijden draadje hangt.⁶³ Ook bestaan er over Belgisch Congo verschillende herinneringsstrategieën tussen Vlamingen en Walen, alsook tussen separatisten en unitaristen.⁶⁴ Vlamingen en Walen hanteerden een verschillende publieke narratief eind jaren negentig. De Brusselse krant "Le Soir" sprak zelfs van een Vlaams-nationalistisch complot tegen de monarchie en de Belgische federale eenheid.⁶⁵ Volgens Antoon van den Braembussche hebben de twee echter één ding gemeenschappelijk: stilte.⁶⁶ Ook professor Goddeeris spreekt van een 'homogenisering van de narratieven' in de Vlaamse en Franssprekende gemeenschappen vanaf 2010.⁶⁷

1.2 Naar een post-postkolonialisme? David Van Reybroucks nieuwe narratief

Die eenduidige narratief is vooral toe te schrijven aan David Van Reybroucks 'kroniek' over Congo die hij in 2010 loslaat op de wereld. "Congo. Een geschiedenis." is een 582 pagina's tellend verslag vanaf de eerste belangstelling voor het land tussen 1870 en 1885 tot de laatste ontwikkelingen in het onstabiele politieke landschap tussen 2006 en 2010.⁶⁸ Het nieuwe Belgische verhaal, de nieuwe publieke narratief wordt door de volgende kenmerken gekarakteriseerd. Van Reybrouck erkent de gruwelen in de Congo Vrijstaat, maar hij legt ook de nadruk op het feit dat het aantal slachtoffers nog steeds niet precies gekend is en dat het terroristische bewind slechts in enkele specifieke regio's plaatsvond.⁶⁹ Ook de morele

⁶¹ "I will give them my Congo, but they have no right to know what I did there.", zo beweerde Leopold II; althans volgens Hochschild. Hochschild, *King Leopold's Ghost*, 294.

⁶² Mbembe, "The Power of the Archive and its Limits", 23-24.

⁶³ Van den Braembussche, "The Silence of Belgium: Taboo and Trauma in Belgian Memory", 1.

⁶⁴ Van den Braembussche, "The Silence of Belgium: Taboo and Trauma in Belgian Memory", 6.

⁶⁵ Goddeeris, "Postcolonial Belgium: The Memory of the Congo", 6.

⁶⁶ Van den Braembussche, "The Silence of Belgium: Taboo and Trauma in Belgian Memory", 6-7.

⁶⁷ Goddeeris, "Postcolonial Belgium: The Memory of the Congo", 6.

⁶⁸ Van Reybrouck, *Congo. Een geschiedenis*, 7-8.

⁶⁹ Goddeeris, "Postcolonial Belgium: The Memory of the Congo", 4.

verantwoordelijkheid na de parlementaire commissie wordt gevolgd door Van Reybrouck en anderen, net als het feit dat de moord op Lumumba een Belgische kwestie was. Desalniettemin wordt ook Lumumba zelf niet vrijgepleit en vaak zelfs extra met de vinger gewezen.⁷⁰ Tot slot onthult de nieuwe publieke narratief vanaf 2010 een Afrikaans optimisme dat gepaard ging met een groot respect voor de Belgische *oncles* en de typische, clichématige ‘Congolese glimlach’ die wijst op het feit dat de Congolezen wel hun plan trekken, ondanks de grote ellende.⁷¹ De algemene publieke narratief is er dus één van erkenning van de Belgische fouten, maar die toch nog een nostalgische en zelfs imperialistische of heroïsche ondertoon kent.⁷² Goddeeris merkt verder op hoe deze narratief ook voor het grootste gedeelte door blanke, mannelijke auteurs werd geïntroduceerd.⁷³

Niet iedereen was het echter zomaar eens met Van Reybroucks manier van werken en denken. Met name Ludo De Witte en Joris Note beschuldigden de auteur van het negeren van bepaalde gruwelijkheden zoals bijvoorbeeld de duizenden doden die vielen bij de constructie van de spoorwegen in de jaren '20 of de subjectieve manier waarop Van Reybrouck Lumumba onophoudelijk in een zeer negatief daglicht plaatst. Maar ze beweren ook hoe de feiten en het haast antropologische onderzoek dat hij voerde later vaak als foutief of zelfs gefalsificeerd kon worden gezien.⁷⁴ In het Nederlandse televisieprogramma *Zomergasten* beet Van Reybrouck in 2014 van zich af door te beweren dat hij een nieuwe ‘post-postkolonialistische visie’ nastreefde, die voorbijging aan de klassieke dichotomie tussen de blanke schuldenaars en de zwarte slachtoffers die het postkolonialisme volgens hem kenmerkt.⁷⁵ Eenzelfde soort houding zien we terug in het academische ‘new imperial history’ waarbij historici zich afzijdig houden van de pro’s en contra’s in het debat rond Belgisch Congo, maar zich vooral richten op sociale en culturele aspecten in plaats van politieke.⁷⁶

Ook in de media leeft deze houding voort. Het podium wordt hierbij vaak geschonken aan blanke, mannelijke auteurs, zoals Marc Reynebeau, Rudi Vranckx of Peter Verlinden, terwijl

⁷⁰ Goddeeris, “Postcolonial Belgium: The Memory of the Congo”, 4. ; Van Reybrouck, *Congo. Een geschiedenis*, 300-321.

⁷¹ Goddeeris, “Postcolonial Belgium: The Memory of the Congo”, 4-5. *Le temps des oncles* is een verwijzing naar de Belgische aanwezigheid in Congo tijdens de kolonisatie. De Belgen werden gezien als de *oncles*. Koloniale ideologieën in België en elders creëerden symbolische familierelaties tussen koloniale burgers en onderdanen, maar het zijn familiemetaforen die Congolezen *zoals* familie beschouwen, maar niet als echte familie. Bambi Ceuppens, “Een Congolese kolonie in Brussel”, *Congo in België. Koloniale cultuur in de metropool* (Leuven: Universitaire Pers, 2009): 234.

⁷² Goddeeris, “Postcolonial Belgium: The Memory of the Congo”, 3.

⁷³ Goddeeris, “Postcolonial Belgium: The Memory of the Congo”, 4.

⁷⁴ Goddeeris, “Postcolonial Belgium: The Memory of the Congo”, 7.

⁷⁵ “David Van Reybrouck”, *VPRO Zomergasten*: z.p., laatste toegang januari 2015, <http://www.vpro.nl/zomergasten/2014/davidvanreybrouck.html>.

⁷⁶ Idesbald Goddeeris, “Congomania in Academie: recent historical research on the Belgian colonial past”, *Koninklijk Nederlands Historisch Genootschap* 126, 4 (2011): 63-64.

de Congolese stem ontbreekt.⁷⁷ Vooral de VRT kreeg veel kritiek te verduren van kritische stemmen in het herdenkingsjaar 2010. In het opiniestuk “VRT en 50 jaar Congo: De wansmaak voorbij” haalt de stichter van het Afrika Film Festival Guido Convents fel uit naar datgene wat hij ‘koloniale nostalgie’ noemt in de beelden die de publieke omroep toonde naar aanleiding van de herdenking.⁷⁸ Vooral het feit dat de VRT zwichtte voor het lobbyen van de Belgische overheid stootte vele kritische auteurs voor het hoofd. De overheid wilde namelijk verhinderen dat de VRT de controversiële film “Lumumba” van Raoul Peck uitzond.⁷⁹ Zo mogelijk nog erger was dat de Waalse RTBF niet toegaf aan de druk en de film wel programmeerde, terwijl de VRT haar kijkers ongenueanceerd “Bwana Kitoko” aanbood, een uit de koloniale periode daterende propagandafilm en documentaire van André Cauvin.⁸⁰ [Afb.4] Ook de reeks “Bonjour Congo” van journalist Rudi Vranckx ontweek de Belgische schuldvraag, met name deze in de moord op Lumumba. In plaats van de Belgische betrokkenheid te onderzoeken, focuste Vranckx op de lumumbiaanse kerk waarvan de leider Moïse le Libérateur zichzelf zag als de levende reïncarnatie van Patrice Lumumba. De klemtoon op het exotisme en de religieuze ‘excessen’ van de contemporaine Congolees en de ‘mythologisering’ – of satanisering? – van de vermoorde ex-president passen perfect bij het verhaal dat Van Reybrouck ophangt over Patrice Lumumba.⁸¹

Een interessant televisiemoment vond plaats op 4 februari 2010 wanneer Ludo De Witte in het actualiteitsprogramma “Phara” in debat ging met VRT-journalist en Afrikaspecialist Peter Verlinden over diens portrettering van de manier waarop Congo de onafhankelijkheid verkreeg. De Witte verweet Verlinden een neokoloniaal perspectief omdat hij volgens de socioloog poogde ‘de stem van de kolonialen’ en ‘het koloniale verhaal naar boven te laten komen.’ Hij heeft vooral problemen met de zogenaamde historische claims van Verlinden dat ‘listige’ mannen als Lumumba en Kasavubu de onafhankelijkheid afdwongen van de Belgische staat die ‘daar heel naïef op is ingegaan.’ Verlinden reageert even later :

⁷⁷ Goddeeris, “Postcolonial Belgium: The Memory of the Congo”, 4; 10.

⁷⁸ Guido Convents, “VRT en 50 jaar Congo: De wansmaak voorbij”, *De Wereld Morgen*: z.p., laatste toegang 25 mei 2015, <http://www.dewereldmorgen.be/artikels/2010/07/06/vrt-en-50-jaar-congo-de-wansmaak-voorbij>.

⁷⁹ Guido Convents, “VRT en 50 jaar Congo: De wansmaak voorbij”. ; Robrecht Vanderbeeken, “Documentaire als realiteit. Over *Spectres* van Sven Augustijnen”, *Streven: algemeen cultureel tijdschrift* 79,2 (2002): 135.

⁸⁰ Guido Convents, “Cinéma “éducatif” pour les Congolais: “cinéma national” de la Colonie?” en Florence Gillet en France Debray, “Les actualités filmées et cinéma: les discours à travers les commentaires et le son”(lezingen in het kader van de workshop “Notre Congo/Onze Kongo’, la propagande coloniale belge dévoilée”, Cinematek, Brussel, 15 november 2014).

⁸¹ Robrecht Vanderbeeken, “Documentaire als realiteit. Over *Spectres* van Sven Augustijnen”, 135.

“Mij interesseert niet – en ik denk ook onze kijker interesseert niet – de geschiedenis om de geschiedenis. Dat is voor de historici. Laat die maar hun boeken schrijven, maar dat is niet voor het groot publiek.”⁸²

Indirect beweert Verlinden zo dat de publieke narratief, de narratief voor het grote publiek, geen historische, genuanceerde accuraatheid vraagt.⁸³ Hij legt daarentegen het accent op dat wat de hedendaagse Congolees vandaag denkt over de koloniale periode en hij beweert dat het beeld dat hij schetst in de reportage ‘naar zijn aanvoelen’ de mening van tachtig tot negentig procent van de Congolese bevolking representeert.⁸⁴ Net zoals Van Reybrouck deed Verlinden dus vooral bij lokale Congolezen onderzoek naar de vraag over het koloniale verleden en net als Van Reybrouck wil hij beide standpunten – het Congolese en het koloniale – gebruiken om tot een genuanceerde oftewel ‘post-postkoloniale’ versie te komen. Aan de Belgische schuldvraag wordt dus compleet voorbijgegaan bij zowel Peter Verlinden als Rudi Vranckx. Bovendien toonde de VRT zich haast nostalgisch door het vertonen van “Bwana Kitoko”. De visie rond het Belgische verleden in Congo van de Vlaamse publieke omroep ligt dus helemaal in lijn van de dominante narratief vanaf 2010.

Hoewel Verlinden dus argumenteerde dat hij de hedendaagse Congolese visie wil laten primeren in zijn documentaires, ontbrak op de VRT ook elk spoor van een Congolese film of documentaire over het onderwerp. Volgens Guido Convents zijn deze er nochtans in overvloed en hij schuift “Un rêve d’indépendance” uit 1999 door Monique Phoba naar voor als een realistisch alternatief voor het propagandistische “Bwana Kitoko”.⁸⁵ Maar ook in een ander, cruciaal publiek debat ontbreekt de stem van de Congolees; namelijk in het debat rond de figuur van Zwarte Piet.⁸⁶ De iconografie van de vriend of knecht – al naargelang het standpunt – van Sinterklaas bestaat al een tijdje steevast uit een doorlevend stereotype beeld dat afstamt uit het 19^{de}-eeuwse kolonialisme: een zwarte huid, zwarte krullen, gouden oorringen, dikke, rode lippen en een eeuwige glimlach die veel weg heeft van het benadrukken van de *sourire Congolaise* in de blanke, mannelijke narratief sinds 2010.⁸⁷ Het debat rond de racistische insteek van die iconografie, die afstamt van de afbeelding van slaven,

⁸²“Ludo De Witte in debat met Peter Verlinden over Congo”, *De Redactie*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, <http://deredactie.be/cm/vrtnieuws/videozone/archief/programmas/2.7181/2.9051/2.9052/1.710088>.

⁸³ Goddeeris, “Postcolonial Belgium: The Memory of the Congo”, 4.

⁸⁴Dit staat in sterk contrast met het ‘versprokkelde’ collectief Congolees geheugen waarvan bijvoorbeeld Bambi Ceuppens spreekt.

⁸⁵ Guido Convents, “VRT en 50 jaar Congo: De wansmaak voorbij”.

⁸⁶ Idesbald Goddeeris, “Zwarte Piet, en wat de Belg niet ziet”, *De Standaard Plus*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, http://www.standaard.be/cnt/dmf20131024_00808016.

⁸⁷ Sven Lütticken, “Piet Zwart & Zwarte Piet”, *Project 1975: contemporary art and the postcolonial unconscious*, (Londen: Black Dog Publishing, 2014): 43. ; Goddeeris, “Postcolonial Belgium: The Memory of the Congo”, 4-5.

woedt al jaren hevig in Nederland. In 2008 wakkerden de twee kunstenaressen Annette Krauss en Petra Bauer het debat terug aan in hun project “Read the Masks, Tradition Is Not Given” naar aanleiding van de tentoonstelling “Be(com)ing Dutch” in het Van Abbemuseum. In de tentoonstelling werden protestborden en spandoeken geplaatst die moesten dienen tijdens een protestmars eind maart en waarop slogans als “Kom maar binnen zonder knecht” of “Think the present through the past” sierden.⁸⁸ [Afb.5] De bedoeling van het project reikte evenwel verder dan een aanval op Zwarte Piet. De kunstenaressen wilden ook de moeilijke grens tussen een artistieke performance en politiek protest aftasten en zich bovendien afvragen wat een ‘Nederlandse identiteit’ vandaag betekent.⁸⁹ Maar politieke groepen als bijvoorbeeld “Doorbraak” claimden een door het museum gesteund offensief tegen Zwarte Piet waardoor een storm van verontwaardigde en kwade e-mails of telefoontjes de kunstenaressen overspoelden. Zoals Sven Lütticken aangeeft, werd de performance zo onverwacht uitgevoerd door duizenden mensen die onbewust mee participeerden door hun ‘populistische woede te ventileren’.⁹⁰ In Nederland hebben de jarenlange hevige protesten en aandacht in de media – onder andere in de documentaire “Zwart als roet/Our colonial hangover” door Sunny Bergman – geleid tot concrete acties.⁹¹ [Afb.6] Zo besliste de Amsterdamse burgemeester om de pieten in de intocht van Sinterklaas door zijn stad slechts met roetvegen te schminken in plaats van de gebruikelijke volledige zwarte huid te evoqueren. De discussie waaide gedeeltelijk over naar België, maar in oktober 2014 besliste het Interfederaal Gelijkekansencentrum dat het gebruik van Zwarte Piet geen racisme impliceert. Het centrum pleitte daarentegen wel voor een maatschappelijk debat omtrent het thema.⁹² Het blijft echter opvallend hoe kalm het debat in België blijft en dit is opnieuw te wijten aan een gebrek aan de stem van de Congolees, wiens postkoloniale migratie pas de laatste jaren in de lift zit, aldus professor Goddeeris.⁹³ Hoewel de meningen dus nog steeds verdeeld zijn, merken we toch een duidelijke tendens van de scherpe kritiek die door Hochschild en De Witte werd geformuleerd op de Belgische “politics of forgetting” naar een afgezwakte kritiek die de Belgische fouten niet ontkent, maar die een zekere nostalgische en heroïsche blik op het Belgische koloniale verleden evenmin kan loslaten.

⁸⁸ Lütticken, “Piet zwart & Zwarte Piet”, 43-48.

⁸⁹ Lütticken, “Piet Zwart & Zwarte Piet”, 43-44.

⁹⁰ Lütticken, “Piet Zwart & Zwarte Piet”, 44.

⁹¹ “Zwart als roet”, *VPRO*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, <http://www.vpro.nl/programmas/2doc/zwart-als-roet.html>.

⁹² “Geen sprake van racisme bij figuur van Zwarte Piet”, *De Standaard*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, http://www.standaard.be/cnt/dmf20141025_01341425.

⁹³ Goddeeris, “Zwarte Piet, en wat de Belg niet ziet”.

II. Van zwart-wit tot het diepste grijs: Wendy Morris en Sven Augustijnen over (post)koloniaal België

Het tweede hoofdstuk behandelt afzonderlijk de verschillende kunstwerken van Wendy Morris en Sven Augustijnen die verband houden met (post)koloniaal België. Via een inhoudelijke analyse van de werken blijkt hoe de verschillende tekstuele bronnen die in het vorige hoofdstuk aan bod kwamen ook direct of indirect invloed uitoefenen op de ideeën van de kunstenaars. Allereerst komen de positionering, het gebruikte bronnenmateriaal, de onderwerpskeuze en techniek van Wendy Morris aan bod via een analyse van haar houtskoolanimatiefilms. Vervolgens vergelijkt het deel van Sven Augustijnen hoe diezelfde vier aspecten in zijn werk aan bod komen en hoe het werk van Augustijnen zich aldus verhoudt tot het oeuvre van Morris in verband met het Belgische koloniale verleden. Hier en daar geeft dit tweede hoofdstuk aanzetten van kritische punten over dat koloniale verleden die in het derde en laatste hoofdstuk zullen worden uitgewerkt.

2.1 Wendy Morris en de metamorfose van de herinnering

In zijn artikel “Reframing the black subject. Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation” introduceert Okwui Enwezor subtiel de vraag: wie heeft recht tot spreken?⁹⁴ Hij tackelt vooral Pipa Skotness’ tentoonstelling “Miscast: Negotiating the Presence of the Bushmen” uit 1996 in Kaapstad. [Afb.7] Het aandeel van de Bosjesmannen zelf was hierin nihil en Skotness liet diens ‘stem’ enkel horen via de ‘anekdotische voice-over van de blanke antropoloog.’⁹⁵ Enwezor hekelt hoe Skotness de simplistische vooronderstelling aannam dat alle toeschouwers hetzelfde zien, dat hun blik door hetzelfde kijkregime wordt bepaald.⁹⁶ Aan het einde van het artikel komt de hamvraag:

“But in pointing out some of these problems, are we not again fetishizing identity as something that wholly belongs to and can be used only by a particular group?”⁹⁷

Het is dezelfde vraag naar positionering – die ten dele eveneens vertrekt vanuit Enwezors artikel – die centraal staat in Wendy Morris’ “Postings”.⁹⁸ De kunstenaars werd in 1960

⁹⁴ Okwui Enwezor, “Reframing the black subject ideology and fantasy in contemporary South African representation”, *Third Text* 11, 40 (1997): 38.

⁹⁵ Enwezor, “Reframing the black subject ideology and fantasy in contemporary South African representation”, 32.

⁹⁶ Enwezor, “Reframing the black subject ideology and fantasy in contemporary South African representation”, 34.

⁹⁷ Enwezor, “Reframing the black subject ideology and fantasy in contemporary South African representation”, 38.

geboren in Namibië, bracht haar jeugd door in Zuid-Afrika waar de Apartheidsstrijd woedde en belandde in 1994 uiteindelijk in het West-Vlaamse Deerlijk.⁹⁹ Als Zuid-Afrikaanse migrant is de keuze om in haar eerste drie animatiefilms “A Royal Hunger”, “Taste The World” en “Bully Beef” het Belgische koloniale verleden te onderzoeken vrij ongewoon en ambigu. In een interview verklaart ze zelf:

“I don’t think I’m in a position to criticize other nations and how they remember things, being South-African and having my own history.”

Het is precies om die reden dat de kunstenares in haar latere films meer haar eigen positie in de geschiedenis en haar familiale verleden bevraagt. Toch vermeldt ze even later hoe ze gelooft dat wie dat ontroerd, beroerd wordt door een geschiedenis, ook iets kan vertellen over die geschiedenis.¹⁰⁰ Vanuit een verontwaardiging over het nog heroïseren van die duistere Belgische geschiedenis in het onderwijs van haar zoon, alsook over de nog koloniale representatiewijze in het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika in Tervuren, besloot ze ‘Congo Belge’ te bestuderen en uiteindelijk dat onderzoek te verwerken tot animatiefilms.¹⁰¹

Wendy Morris start haar films vanuit archivalisch en historisch onderzoek en reflectie. Ze leest zich helemaal in het onderwerp in en zoekt daarbij naar verhalen, beelden, gebeurtenissen, citaten, anekdotes en ideologische positioneringen die op één of andere manier getekend of in een visuele vorm gegoten kunnen worden. Vanuit deze fase van onderzoek ontstaat een begripen van het onderwerp, alsook een mening, een positie over het onderwerp die echter tijdens het hele proces van het animeren wordt herdacht, net als het eigenlijke doel van de film zelf.¹⁰² Maar ook de animatietechniek zelf blijkt een vorm van positionering. Morris werkt net als de Zuid-Afrikaan William Kentridge via houtskoolanimatiefilms. In haar tekst “Anxieties of Influence: Imitating Kentridge” en haar Posting “Thinking about documentary” zet Morris zich ondanks de vormelijke gelijkenis sterk af tegen de idee van een één op één relatie met het werk van Kentridge. In tegenstelling tot de literaire, theatrale en kunsthistorisch bewuste aanpak van die laatste, is Morris’ aanpak volgens haarzelf veel meer gerelateerd aan een documentaire benadering. Daarnaast probeert ze ondanks haar onderzoek naar collectieve herinneringen elke vorm van poëtische

⁹⁸ Morris, *Postings: Drawings on the past: Implicit Explicit Complicit*, 102-103.

⁹⁹ “About Wendy Morris”, *Wendy Morris Blogspot*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, http://wendymorris.blogspot.be/p/cv_10.html.

¹⁰⁰ Wendy Morris, in gesprek met de auteur, 19 december 2014, Deerlijk.

¹⁰¹ Griet Baeten, “Het gewicht van Afrika in Europa, dat wil ik tonen..”, *ISEL* 16 (2007): 41-43.

¹⁰² Wendy Morris, “Footnotes: Postscripts”, *Parallelepiped* boek (Leuven: Acco,2010): 77-78.

melancholie of nostalgie te vermijden – iets dat volgens haar bij Kentridge wel speelt. Bovendien focust de kunstenaar zich op een meer ‘huiselijke’ wijze om over het verleden en de herinnering te werken door middel van een materiële cultuur, reproducties van beelden en documenten die al in circulatie zijn. Zo komt het accent te liggen op een “politics of memory”; een politiek van de herinnering die door middel van de interactie tussen verschillende objecten wordt verteld. Postkaarten, souvenirs, dagboeken of oude foto’s die overblijven uit eerdere tijden, treden met elkaar in dialoog en zijn sporen van het verleden in het heden.¹⁰³

De houtskooltechniek leent zich hier toe. De tekeningen worden gefilmd, gemanipuleerd en terug gefilmd, waardoor in één tekening zich verschillende gebeurtenissen kunnen voordoen. Bovendien kan het materiaal makkelijk worden uitgeveegd en aldus kan het getekende object eenvoudig worden hertekend. Dit zorgt voor de dynamische en muterende effecten van de objecten die zich steeds transformeren en anders positioneren. Maar anderzijds laat die techniek ook schaduwachtige sporen na, waardoor het uitwissen en opnieuw tekenen metafoor worden voor het verdwijnen en terugkeren van het verleden in het heden én voor de metamorfose van de herinnering.¹⁰⁴ Zoals ook antropologe Bambi Ceuppens beweert “registreert het geheugen, zij het individueel of collectief, niet eenvoudigweg herinneringen, maar (her)creëert ze voortdurend.”¹⁰⁵ Het werk van Kentridge en Morris wordt dan ook vaak vergeleken met de notie van het palimpsest, een document geassocieerd met de Klassieke Oudheid en Middeleeuwen waarbij op een perkament de originele tekst werd overschreven door een nieuwe tekst. Op die manier ontstaat de idee van de ‘gelaagde tijd’, waarin vele tijden en verhalen samen naast elkaar bestaan en dus de idee van een lineaire tijdsbeschouwing counteren. De superieure blik van de Europese (neo)kolonisatie ten opzichte van een ‘anachronistisch’ Afrika kan dus eveneens gevat worden in de notie van het palimpsest en Morris spreekt van een multitemporaliteit waarin verleden en heden elkaar kruisen.¹⁰⁶ In haar “Postings” echter komt ze terug op die notie van het palimpsest als een bruikbare term voor haar werk. Het palimpsest in zijn historische, archeologische betekenis houdt immers een conflict in: auteurs herschreven bepaalde teksten die ethisch meer verantwoord waren, maar de originele tekst zou nooit helemaal verdwijnen en aldus conflicteerden beiden met elkaar. Maar aangezien zowel Morris als Kentridge de enige

¹⁰³ Morris, *Postings: Drawings on the Past: Implicit Explicit Complicit*, 46-47.

¹⁰⁴ Morris, “Both temple and tomb. Difference, desire and death in the sculptures of the Royal Museum of Central Africa” (Master thesis, University of South Africa, November 2003), 101, <http://uir.unisa.ac.za/bitstream/handle/10500/1181/Dissertation.PDF?sequence=1>.

¹⁰⁵ Ceuppens, *Onze Congo? Congolezen over de kolonisatie*, 69.

¹⁰⁶ Morris, “Both temple and tomb. Difference, desire and death in the sculptures of the Royal Museum of Central Africa”, 103.

auteurs van hun oeuvre zijn, is er van conflict geen sprake en aldus ook niet van een palimpsest.¹⁰⁷ Maar in een opengetrokken betekenis zoals die van Roland Barthes, die beschrijft hoe een palimpsest een constant herworden en heractualiseren van de geschiedenis inhoudt, kan ze zich nog steeds vinden.¹⁰⁸

Ten slotte houdt de handeling van het animeren zelf verband met de herinnering. Ondanks het feit dat de houtskool verschillende sporen nalaat, verdwijnt het object en moet de kunstenaar trachten te herinneren wat de vorige sequentie van de film was. Tijdens die handelingen merkte Morris hoe ze een herinnering aan dit object creëerde en de reproductie ervan verliep steeds gemakkelijker. Ze internaliseert het object en kan het zich voor de geest halen. Op die manier zou misschien ook door het steeds herhalen en herdenken van de herinnering aan het Belgische koloniale verleden, die geschiedenis terug geïnternaliseerd kunnen worden in het collectieve Belgische geheugen – al is die techniek volgens psycholoog Johan Wagemans eerder een utopie.¹⁰⁹

2.1.1 A Royal Hunger

Vanwege de verbolgenheid over het museum in Tervuren, staat vooral de geschiedenis van Leopold II en diens eigendom de Congo Vrijstaat centraal in de animatiefilms. In 2003 realiseert Morris “A Royal Hunger”. Het zes minuten durende filmpje is geconstrueerd rond drie delen: “Voor de Goede Keuken”, “A Royal Hunger” en “Oxo”.¹¹⁰ Het eerste deel “Voor de Goede Keuken” toont verschillende consumptieobjecten die allen een exotische of kolonialistische representatiewijze van Afrika en Afrikaanse mensen voortzetten.¹¹¹ Morris beargumenteert in haar thesis “Both Temple and Tomb” hoe in België objecten van donkere kleur stelselmatig verbonden worden aan een referentie aan Afrika – ook al hebben deze producten geen (rechtstreekse) band met het continent. Ze vermeldt zwart vogelzaad dat in tuincentra verkocht wordt als ‘negerkop’ of de chocoladekoekjes “Africa” van Belsen of de “Matadi” koekjes van Delacre.¹¹² Verwijzingen naar deze producten zijn alomtegenwoordig in “A Royal Hunger”. Ze klagen niet enkel de neokoloniale beeldvorming aan, maar vormen op een dieper niveau een verwijzing naar kannibalisme.¹¹³ De kunstenaar verwijst hier onder

¹⁰⁷ Morris, *Postings: Drawings on the Past: Implicit Explicit Complicit*, 201-202.

¹⁰⁸ Wendy Morris, in gesprek met de auteur, 19 december 2014, Deerlijk.

¹⁰⁹ Morris, *Postings: Drawings on the Past: Implicit Explicit Complicit*, 64-66.

¹¹⁰ Ceuppens en Arnaut, *Leopolds Congo: dromen en nachtmerries*, 55.

¹¹¹ Elisabeth Van Caelenberge, “Politics and aesthetics in the charcoal animation of Wendy Morris” (Master thesis, Katholieke Universiteit Leuven, 2009), 1.

¹¹² Morris, “Both temple and tomb. Difference, desire and death in the sculptures of the Royal Museum of Central Africa”, 91.

¹¹³ Van Caelenberge, “Politics and aesthetics in the charcoal animation of Wendy Morris,” 1.

andere naar wederzijdse mythevorming. Zo geloofden de Congolezen immers ook dat het gepekeld vlees of “Corned beef” dat de Belgische militairen en koloniale agenten tijdens het beleid van Leopold II aten, werd vervaardigd uit de afgekapte mensenhanden tijdens het rubberregime.¹¹⁴ [Afb.8] Op dit bijgeloof komt Morris uitgebreid terug in haar uit 2007 daterende film “Bully Beef”. In “A Royal Hunger” klaagt de anekdote vooral Leopold II’s hebzucht en ‘consumptie’ van de kolonie aan. Het tweede deel “A Royal Hunger” draait rond een buste van Leopold II die geleidelijk transformeert en de antropomorfe figuren op de tafel voor hem aanvalt.¹¹⁵ [Afb.9] Morris portretteert de monarch als een brok hebzucht en kilheid, zoals hij ook wordt beschreven in Adam Hochschild’s “King Leopold’s Ghost”.¹¹⁶ In het laatste onderdeel “Oxo” staat het gelijknamige koloniale bordspel centraal, afgewisseld door afbeeldingen van gevaarlijke exotische insecten en een Afrikaanse vrouw.¹¹⁷ “A Royal Hunger” is de film waarin Morris voorzichtig doch kritisch het onderwerp van het Belgische koloniale verleden besnuffelt en waarin de rechtlijnige kritiek op het doorleven van een koloniale blik in consumptiegoederen en in het Koninklijk Museum Midden-Afrika in Tervuren snedig wordt geformuleerd. In de “Postings” vermeldt Morris dan ook zeer kritische bronnen als Sven Lindqvists “Exterminate all the Brutes”, Joseph Conrads “Heart of Darkness” en Adam Hochschild’s “King Leopold’s Ghost”, boeken die tijdens en na het bewind van Leopold voor schokgolven zorgden in (post)koloniaal Europa.¹¹⁸

2.1.2 Taste The World

In “Taste The World” uit 2005 verkent Morris opnieuw de gedachte van de Westerse consumptie van het Afrikaanse continent.¹¹⁹ Vooral het hedendaagse toerisme naar Derde Wereldlanden wordt scherp terechtgewezen en zelfs beschouwd als een uiting van neokolonialisme.¹²⁰ De film start met een maaltijd; een metafoor voor het ‘nuttigen’ van Afrika. We zien zoals in “A Royal Hunger” de doorwerking van exotisme in consumptieproducten verschijnen. Dit keer gaat het bijvoorbeeld om het “Banania”, een Frans populair merk van chocoladepoeder. [Afb.10] Ook vele verschillende stereotype toeristische souvenirs staan als trofeeën uitgestald op de tafel. Het gaat bijvoorbeeld om uit hout gesneden beeldjes, halskettingen met ivoeren snijwerk en een foto waarop de toerist in kwestie staat

¹¹⁴ Ceuppens en Arnaut, *Leopolds Congo: dromen en nachtmerries*, 59.

¹¹⁵ Van Caelenberge, “Politics and aesthetics in the charcoal animation of Wendy Morris”, 1.

¹¹⁶ Hochschild, *King Leopold’s Ghost*, 34-36.

¹¹⁷ Van Caelenberge, “Politics and aesthetics in the charcoal animation of Wendy Morris”, 1.

¹¹⁸ Morris, *Postings: Drawings on the Past: Implicit Explicit Complicit*, 31.

¹¹⁹ “That’s just horrible..that the world is just there for consuming.” Wendy Morris, in gesprek met de auteur, 19 december 2014, Deerlijk.

¹²⁰ Baeten, “Het gewicht van Afrika in Europa, dat wil ik tonen..”, 40.

afgebeeld tussen de lokale bevolking in ‘plaatselijke klederdracht.’ De superieure blik van de Westerse toerist onthult Morris ook in de voorbereidingen voor de reis. Een christelijke kaars wordt gebrand voor een veilige reis, de koffer is beladen met muggenzalf, tickets, een camera en een pakje condooms. Ook een oud pistool wordt afgebeeld, eerder verwijzend naar de koloniale periode, met het bijschrift “necessary protection.” De hele film ontspint zich dan ook rond het Westerse beeld van de Afrikaanse barbaar en het Afrikaanse continent dat wordt geassocieerd met een premoderniteit of tenminste een achterstand op het Europese continent – ideeën die vandaag hevig worden bevochten door de al vernoemde James Ferguson of Achille Mbembe.¹²¹ Dat idee van Afrika als een anachronistische plek waar “de tijd stilstaat” verbeeldt de kunstenaar in de verschillende klokken of zonnewijzers waarvan de wijzers stevast teruggedraaien totdat de toerist terugkeert naar Europa in “The Homecoming” en de tijd haar ritme herneemt. Wat van de reis overblijft, zijn de souvenirs – jachtpijlen, een spel kaarten met exotische elementen – die het beeld van een donker Afrika aan het thuisfront bevestigen. Tot slot wordt die blik ook bepaald door de foto’s, de postkaarten en panoramische landschappen van Afrika. De camera, de lens en het frame blijken hier de wapens waar ook Susan Sontag naar verwijst in haar “On Photography” en de blik van de fotograaf wordt die van een jager wiens prooi bestaat uit het zich toe-eigenen van de beeldvorming.¹²² Expliciete verwijzingen naar het Belgische koloniale verleden komen amper aan bod. Een afgestorven mensenhand die terug tot leven komt, verwijst een enkele keer naar het verleden dat de Belgische natie blijft naspoken.¹²³ Maar de film hamert vooral op een Europees neokolonialisme vandaag dat blijft hangen in de koloniale beeldvorming van de Derde Wereld. Waar in “A Royal Hunger” dan ook vooral kritische literatuur over de Congo Vrijstaat domineerde, zoekt Morris het hier duidelijk meer in het veld van de antropologie, waar bijvoorbeeld Bambi Ceuppens’ “Onze Congo? Congolezen over de kolonisatie”, Filip De Boecks “Kinshasa: Tales of the Invisible City” en James Fergusons “Global Shadows. Africa in the Neoliberal World Order” de vooringenomenheid en de nostalgie van de ex-kolonisators temperen.¹²⁴

¹²¹Wendy Morris, in gesprek met de auteur, 19 december 2014, Deerlijk.; Ferguson, *Global Shadows. Africa in the Neoliberal World Order*, 1-23. ; Kristin Rogghe en Wouter Hillaert, “Hoe kunst de toekomst voedt” , *rekto:verso* 62 (2014): 8-13.

¹²² Susan Sontag, *On Photography* (Londen: Lane, 1978). ; Van Caelenberge, “Politics and aesthetics in the charcoal animation of Wendy Morris”, 1-3.

¹²³ Van Caelenberge, “Politics and aesthetics in the charcoal animation of Wendy Morris”, 1-3.

¹²⁴ Ceuppens, *Onze Congo? Congolezen over de kolonisatie*. ; Filip De Boeck, *Kinshasa: Tales of the Invisible City* (Gent: Ludion, 2004). ;Ferguson, *Global Shadows. Africa in the Neoliberal World Order*.

2.1.3 Bully Beef

“Bully Beef” uit 2007 verbindt twee belangrijke geschiedenissen, namelijk de invasie van België in de Eerste Wereldoorlog en de kolonisatie en oprichting van de Congo Vrijstaat onder Leopold II ongeveer dertig jaar eerder.¹²⁵ Morris maakt de connectie aan de hand van “Corned Beef” of “Bully Beef”, het gepekeld vlees dat ook al in “A Royal Hunger” subtiel aanwezig was. Zoals vermeld, geloofden de Congolezen dat de afgehakte handen tijdens het rubberregime verwerkt werden tot ingeblikt vlees voor de kolonialen. Tegelijk teerden ook de soldaten in de loopgraven van de Grote Oorlog op het ingeblikte vlees.¹²⁶ Via deze metafoor – die wederom focust op de wederzijdse beeldvorming en vooroordelen – reflecteert Morris over België als gekoloniseerde door Duitsland en kolonisator in Congo. Op die manier ontbloot de kunstenaar de dunne lijn tussen slachtoffer en dader, maar ook de selectieve herinnering aan dat nationale verleden. Terwijl de Belgische kolonisatie in de publieke sfeer dikwijls nog bekend staat als een beschavingsdaad die Congo bevrijdde van de Arabische slavenhandel, leeft tegelijk de notie van “Brave Little Belgium” steeds heviger op. Morris’ verontwaardiging over die selectiviteit vond haar oorsprong in het standbeeld van Baron Jules Jacques de Dixmuide dat de markt van Diksmuide domineert. Hoewel het beeld werd opgericht naar aanleiding van Jules Jacques’ dapperheid en glorie in de Eerste Wereldoorlog, wordt de man tevens vermeld in Adam Hochschild’s “King Leopold’s Ghost”. Daarin beweert de baron dat hij erop zal toe zien dat wanneer de rubber foutief afgetapt werd – en zo de rubberplant gedood werd – hij “ ‘ze’ zal vernietigen tot de laatste man.” Cynisch is dan ook de boodschap van het standbeeld waarin een Afrikaanse slaaf zijn kettingen doorbroken zijn: Jules Jacques wordt geloofd omwille van zijn “pioniersrol” in het bevrijden van de bevolking van de Arabische slavenhandel – hoewel dat reeds in de 19^{de} eeuw door Edmund D. Morel werd ontkend.¹²⁷ Het is fundamenteel die wrange omgang met het verleden waardoor “Bully Beef” wordt gekenmerkt.

De film is opgebouwd uit drie delen. “Save Our Souls” concentreert zich op verschillende soorten bijgeloof, dikwijls verbonden met de oorlogstijd.¹²⁸ Wendy Morris schetst dan ook eerst de sfeer van de loopgraven, waarin het onzeker is of de drie jonge, rokende soldaten nog terug zullen keren van het front: “three on a match”; drie op een rij, schrijft Morris. [Afb.11] Even later zien we ook een voorbeeld van “Trench Art”, een kunstvorm die vervaardigd werd

¹²⁵ Morris, *Postings: Drawings on the Past: Implicit Explicit Complicit*, 270.

¹²⁶ Ceuppens en Arnaut, *Leopolds Congo: dromen en nachtmerries*, 59.

¹²⁷ Morris, *Postings: Drawings on the Past: Implicit Explicit Complicit*, 31-32.

¹²⁸ Van Caelenberge, “Politics and aesthetics in the charcoal animation of Wendy Morris”, 3.

door gevonden oorlogsmateriaal te transformeren tot nieuwe gebruiksvoorwerpen. Zo kon een gevonden obus bijvoorbeeld verwerkt worden tot een schrijn voor Maria.¹²⁹ [Afb.12] Morris suggereert hoe bijgeloof aldus – net als de Trench Art – iets was waaraan de soldaten zich konden vastklampen. De Italiaanse strijders geloofden bijvoorbeeld dat de drie kaarten met de Drie Koningen, Balthazar, Caspar en Melchior, elk verstopt in een andere zak van het uniform, de soldaat zouden beschermen. Kort voor dit aspect in beeld komt, verwerkt Morris subtiel een houten kist met “Congo State” in haar film. Dit is een verwijzing naar de import van soldaten uit de kolonies door de Westerse mogendheden, een thema dat Morris in “Off The Record” uit 2008 nog uitgebreid zal aanraken.¹³⁰ Via de notie van Christus’ transsubstantiatie en de eucharistieviering en aldus het bloed en lichaam dat door de leden van de Katholieke Kerk wordt ‘geconsumeerd’, merkt Morris op hoe de idee van kannibalisme zeker ook in het Westen leeft. Een idee dat eveneens sterk naar voor komt in Bambi Ceuppens’ “Onze Congo? Congolezen over kolonisatie” waarover meer in het derde hoofdstuk.¹³¹

Na de Westerse volksgeloven verruimt de kunstenaar haar blik naar Afrika. In Congo verwierf vooral luchtvaartmaatschappij Sabena een slechte reputatie en geruchten deden de ronde dat Congolezen aan boord van hun vliegtuigen werden vetgemest om daarna tot blikvoer, “Bully Beef” te worden vermalen. Via een maaltijd op een vliegtuig tekent Morris dit verhaal, alsook het bijgeloof dat de Westerse geneeskunde in Congo bloed van de Congolezen aftapte om het daarna zichzelf in te spuiten en zo in Afrika te overleven.¹³² [Afb.13] Als slot van “Save Our Souls” stelt de kunstenaar een opengesneden vis voor, waaruit een horloge, een afgehakte mensenvinger en een ring verschijnen. De voorstelling doelt op de genocide in Rwanda in 1994, waar vissers tien jaar na de gebeurtenissen nog steeds niet durfden vissen omdat er regelmatig lichaamsdelen van vermoorde slachtoffers opdoken in de gevangen vis.¹³³ Het bestuderen van al deze geruchten, rumoeren en verhalen deed bij Morris de idee rijpen dat deze vooral opduiken in tijden van crisis – zij het nu de crisis van de Eerste Wereldoorlog, de Rwandese genocide in 1994 of de kolonisatie van Congo. Dat betekent ook dat ze niet gebonden zijn aan één etnie of één continent – iets dat volgens Morris wel werd gesuggereerd in het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika in Tervuren. Hiermee wil Morris wederom de idee counteren alsof Afrika ‘anders’ of ‘primitiever’ zou zijn. Ze verwoordt het zelf als volgt:

¹²⁹ Wendy Morris, in gesprek met de auteur, 19 december 2014, Deerlijk.

¹³⁰ Morris, *Postings: Drawings on the Past: Implicit Explicit Complicit*, 272.

¹³¹ Wendy Morris, in gesprek met de auteur, 19 december 2014, Deerlijk. ; Ceuppens, *Onze Congo? Congolezen over de kolonisatie*.

¹³² Wendy Morris, in gesprek met de auteur, 19 december 2014, Deerlijk.

¹³³ Wendy Morris, in gesprek met de auteur, 19 december 2014, Deerlijk.

“There were all kinds of rumours that were based on fear and misunderstanding, but generally fear. And I talked about superstition, not just African superstition, but superstitions in the First World War. Also to say: “Look, it’s not different. Circumstances bring it out, you know?” So that’s been my project for a long time, and it is to make Africa familiar and not unfamiliar.”

134

Het tweede deel “Banquet at Tervuren” borduurt verder op de kritiek van “A Royal Hunger” en ontvouwt zich opnieuw rondom een dinertafel.¹³⁵ Het fragment start met een uitnodiging voor een banket in Tervuren geadresseerd aan baron Jules Jacques de Dixmuide. [Afb.14] In haar thesis “Both Temple and Tomb” verwijst Morris al naar het jaarlijkse gala diner van de Prins Laurent Foundation en ze beschrijft hoe het KMMA ’s avonds transformeert tot een paleis dat prinsen, barons, graven en ambassadeurs verenigt onder de voeten van de “Luipaard man” of de Congolees als “Barbaar” die dan ook in “Bully Beef” wordt afgebeeld. [Afb.15] Voor de kunstenaars leveren deze nachtelijke aristocratische feesten het bewijs dat de koloniale ideologie die het museum uitdraagt allesbehalve in twijfel wordt getrokken. Leopold II en zijn Congo Vrijstaat worden op die manier niet bekritiseerd, maar net goedgekeurd.¹³⁶ Op de dinertafel zelf tekent Morris de kinderfiets van Leopold II – die nog prijkt in Tervuren – in combinatie met verschillende maskers van de Trench Art, die via een kanonschot de vlag van de Congo Vrijstaat doorboort: welke geschiedenis overwint de tijd en domineert de historiografie? Of hoe groeit een koningszoon op tot de dictator die Centraal-Afrika tot op het hemd uitkleedde? Naast een aantal objecten uit het museum die het exotisme bekrachtigen, valt nog één element op: het gaat om een beeldje van een gekruisigde Christus. Hoewel Morris in haar latere, niet-Congo gerelateerde films zoals “Heir to the Evangelical Revival” sterk focust op het aspect van de missionarissen die Afrika wilden bekeren zoals een nieuwe kruistocht, ontbreekt dit aspect opvallend in haar oeuvre omtrent de Congo Vrijstaat.¹³⁷ Het is frappant hoe ook vele andere kunstenaars dit nochtans fundamentele onderdeel van de kolonisatie ongemoeid laten, ondanks de uitgebreide beschrijvingen over de missionarissen in bijvoorbeeld Hochschilds “King Leopold’s Ghost” of Van Reybroucks “Congo. Een geschiedenis”.¹³⁸ Hierop wordt nog even verder ingegaan in het derde hoofdstuk.

¹³⁴ Wendy Morris, in gesprek met de auteur, 19 december 2014, Deerlijk.

¹³⁵ Van Caelenberge, “Politics and aesthetics in the charcoal animation of Wendy Morris”, 3.

¹³⁶ Morris, “Both temple and tomb. Difference, desire and death in the sculptures of the Royal Museum of Central Africa”, 127.

¹³⁷ Morris, *Postings: Drawings on the Past: Implicit Explicit Complicit*, 274.

¹³⁸ Hochschild, *King Leopold’s Ghost*. ; Van Reybrouck, *Congo. Een geschiedenis*.

Het rijkelijke dessert wordt gesierd met medailles van Leopold II en Morris voegt de tekst “Service Medal for Natives” toe aan één medaille. De woorden “trouw en toewijding” contrasteren dan weer met de spoorweg die ivoren tanden vervoert: het symbool voor jager en prooi, kolonisator en uitgebuitene, en tevens de bron van inkomsten waarop de kolonie teerde voor de ontdekking van rubber. Die door Congolese slavenarbeid gerealiseerde spoorwegen waren een grote oorzaak van ontelbare doden – hoewel dit in de dominante narratief vanaf 2010 steevast wordt afgezwakt.¹³⁹ Opnieuw legt Morris hier het verband met de Eerste Wereldoorlog door haar houtskooltekeningen van de Congolese spoorwegen erg parallel te animeren en te schetsen naar de eerste scène van de film, waarin de loopgraven langzaam uit de grond verrijzen. [Afb.16]De spoorwegen vormen een overgang naar het laatste onderdeel “Progress in the Colonies. A Technological Account” waarin de evolutie van het geweer wordt gelijkgeschakeld met de kolonisatie van Congo. Via het musket tot en met de Kalashnikov gaat het hier om het veroveren van de geografische ruimte aan de hand van wapens en strijd, maar ook over het behouden van Congo door middel van die wapens en Morris voegt toe: “Whatever happens, we have got the maxim guns and they have not.”[Afb.17] Door deze wapens te combineren met beelden van de blikjes “Bully Beef”, suggereert Morris terug de relatie tussen crisis en bijgeloof. In “Onze Congo? Congolezen over de kolonisatie” gaat antropologe Bambi Ceuppens in op de manier waarop legendes over kannibalisme niets meer of minder zijn dan de manieren “waarop Afrikanen uitdrukking geven aan de ongelijkheid tussen kolonisatoren en gekoloniseerden die het koloniale bestel kenmerkte, meer bepaald het totale gebrek aan economische en politieke controle van de gekoloniseerden.”¹⁴⁰

Via een uitgebreid onderzoek naar de geschiedenis van de Congo Vrijstaat, de Eerste Wereldoorlog, bijgeloof, crisis en de representatie van Congo in het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika in Tervuren, brengt Morris dus de eerdere elementen van consumptie en kolonialisme in “A Royal Hunger” en “Taste The World” samen in het culminatiepunt “Bully Beef”. Aan de hand van kritische stemmen uit de antropologie en de geschiedschrijving, zoals opnieuw Adam Hochschild, maar ook Bambi Ceuppens of Luise White, plaatst de kunstenaar hier verschillende mythes, geruchten of stadslegendes tegenover elkaar om precies de universaliteit van het fenomeen te erkennen.¹⁴¹ Tegelijk stelt ze scherpe vragen

¹³⁹ Hochschild, *King Leopold's Ghost*, 171. ; Van Reybrouck, *Congo. Een geschiedenis*, 100.

¹⁴⁰ Ceuppens, *Onze Congo? Congolezen over de kolonisatie*, 65.

¹⁴¹ Hochschild, *King Leopold's Ghost*. ; Ceuppens, *Onze Congo? Congolezen over de kolonisatie*. ; Luise White, *Speaking with vampires: rumor and history in colonial Africa* (Berkeley: University of California Press, 2000).

over de selectiviteit van het nationale, collectieve geheugen en de donkere pagina's die in de publieke sfeer onder de radar blijven.

2.2 Sven Augustijnens omcirkeling van een ongrijpbare geschiedenis.

Waar Enwezors vraag naar 'recht van spreken' door Wendy Morris continue teruggekoppeld wordt aan haar eigen artistieke praktijken en auteurschap, sluimert de vraag bij de Belgische kunstenaar Sven Augustijnen veeleer als onderwerp zelf in zijn oeuvre rond het Belgische koloniale verleden. Zo verklaart Augustijnen in een interview met Ronald Van de Sompel over zijn essayfilm "Spectres" uit 2011 hoe de vragen naar historiografie, geschiedschrijving *an sich* ter discussie staan. Ook de waarde van een getuigenis, de waarde van de herinnering aan het verleden en de waarde van het document tracht hij te bevragen.¹⁴² "The politics of memory" is dus een gedeelde thematiek van Morris en Augustijnen.¹⁴³ Maar de pijlen die Morris richt op het koloniale erfgoed en de omgang daarmee zijn veel rechtstreekser en halen op een frontale, scherpe manier uit naar het thema. Augustijnen daarentegen neemt een zeer dubbelzinnige en vaak ambigue houding aan ten opzichte van het thema. Een houding die bovendien stof levert voor veel kritiek.¹⁴⁴ Nu eens is hij de onderzoeksjournalist, de documentaire filmer of de antropoloog, dan weer de historicus, de videokunstenaar of de voyeur.¹⁴⁵ Soms belichaamt Augustijnen de grootste criticaster, zoals wanneer hij in "Panorama" uit 2005 de visie van Etienne Davignon – nauw betrokken bij de Congocrisis en de moord op Lumumba – contrasteert met de rijkdommen die België vergaarde dankzij haar kolonie.¹⁴⁶ Op andere momenten schijnt de kunstenaar echter zeer betrokken. Zo beweert Bambi Ceuppens in een discussiegesprek hoe Augustijnen in "Spectres" op een onbewuste manier met Jacques Brassinne samenspannt en zelfs opnieuw een koloniaal discours opvoert door een geïndividualiseerde Belg tegenover een ongedefinieerde Congolese bevolking te plaatsen.¹⁴⁷ Ook de kunstenaar zelf erkent zijn identificatie met Brassinne tijdens het filmproces.¹⁴⁸ De kunstenaar hult zich dus in een uitgebreid, haast kameleontisch scala aan posities die altijd op losse schroeven staan. Hij werkt nooit eenduidig of frontaal, zoals dat bij

¹⁴² Ronald Van de Sompel, "What a Day for a Daydream", *Mousse* 27 (2011): z.p., laatste toegang 26 mei 2015, https://www.academia.edu/4062529/What_A_Day_For_A_Daydream.

¹⁴³ T.J. Demos, *Sven Augustijnen's Spectropoetics* (Brussel: ASA, 2011), 27.; Morris, *Postings: Drawings on the Past: Implicit Explicit Complicit*, 47.

¹⁴⁴ Matthias De Groof, "Spectres", *rekto:verso*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, <http://www.rektoverso.be/artikel/spectres>.

¹⁴⁵ Lieven van den Abeele, "De man met de camera. Sven Augustijnen.", *Ons Erfdeel* 51, 4 (2008): 126.

¹⁴⁶ De Witte, *De Moord op Lumumba*, 13-27.; Augustijnen, *Panorama: Extra bijlage bij De Tijd* (Antwerpen: De Tijd/Antwerpen Projections/Extra City, 2005), 4-5.

¹⁴⁷ Demos en Van Gelder, *In and Out of Brussels. Figuring postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els Opsomer*, 50.

¹⁴⁸ Demos, *Sven Augustijnen's Spectropoetics*, 26.

Wendy Morris wel het geval is. Hierbij merkt Robin Vanbesien op dat te onthouden valt dat het nog steeds om kunst gaat en niet om wetenschap of journalistiek, ook al speelt Augustijnen met deze noties. De motieven zijn dus per definitie onzuiver, aldus Vanbesien.¹⁴⁹

Deze vloeibaarheid, ongrijpbaarheid die de kunstenaar kenmerkt, transponeert hij eveneens naar de personages in zijn werk. Critici reflecteren bij Augustijnens werk onophoudelijk over de dunne grenzen tussen fictie en realiteit. Zelf beweert de kunstenaar echter dat zijn oeuvre vooral onderzoekt hoe “ficties worden geconstrueerd om een werkelijkheid te vormen of te legitimeren.”¹⁵⁰ Op die manier vormen zijn films performatieve documentaires, waarin de personages de documentaire ‘opvoeren’ terwijl Augustijnen die opvoeringen nauwkeurig registreert. Op die manier creëren de personages een eigen versie van de realiteit, eerder dan een soort getrouwe weergave van een sociale en politieke waarheid kenbaar te maken.¹⁵¹ Een veelheid aan verschillende stemmen in het oeuvre benadrukt dan ook haarfijn de verschillende narratieven, de subtiele nuanceverschillen in ieders versie en constructie van het verleden. De kunstenaar wordt vaak bekritiseerd omwille van het podium dat hij geeft aan ex-kolonialen of mensen die het koloniaal verleden niet helemaal ongenegen zijn zoals Etienne Davignon, Colette Braeckman of Jacques Brassinne.¹⁵² Toch laat hij ook kritische stemmen als Ludo De Witte of Adam Hochschild toe – zij het minder op de voorgrond. Na een oppervlakkige lezing zou het post-postkolonialisme van Van Reybrouck of Peter Verlinden dus van toepassing kunnen zijn op het werk van Augustijnen: hij laat vooral mannelijke, blanke stemmen aan het woord, die bovendien nostalgisch en heroïsch terugkijken naar het Belgische koloniale verleden. Bovendien wil hij via een pluralistisch perspectief – een veelheid aan stemmen – voorbijgaan aan de dogmatische kijk waarin België eeuwige schuldenaar is en Congo eeuwig slachtoffer. Vooral in “Spectres” blijkt die verwevenheid van actoren en “agency” aanwezig.¹⁵³ In tegenstelling tot auteurs als Van Reybrouck, Vranckx of Verlinden, laat Augustijnen amper de Congolezen zelf aan het woord, die in een uitzondering vertegenwoordigd zijn door het vrouwelijke perspectief: de dochters van Tshombe en Lumumba, respectievelijk Marie Tshombe en Juliana Lumumba.¹⁵⁴ Een eerste lezing van Augustijnens oeuvre omtrent Belgisch Congo zou dus kunnen stellen dat het nog

¹⁴⁹ Vanbesien Robin, “Schaduwspel: kunst en politiek”, *nY: tijdschrift voor literatuur, kritiek en amusement* 11 (2011): 336.

¹⁵⁰ Frits de Coninck, “Geesten bezweren”, *Museumtijdschrift Vitrine* 24,4 (2011): 41.

¹⁵¹ Demos, *Sven Augustijnen's Spectropoetics*, 9.

¹⁵² De Groof, “Spectres”.

¹⁵³ In de publicatie *Spectres* komen onder meer Jacques Brassinne de la Buissière, Arnoud d'Aspremont-Lynden of Ludo De Witte voor. Augustijnen, *Spectres*.

¹⁵⁴ Demos en Van Gelder, *In and Out of Brussels. Figuring postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els Opsomer*, 52.

nostalgischer terugkijkt naar dat duistere verleden dan het post-postkolonialisme en het koloniale gedachtegoed zelfs in stand houdt. Toch injecteert Augustijnen een veel kritischer discours in zijn werk. Zo verwijst T.J. Demos naar de filmmaker Eyal Sivan die in “The Specialist” het verhaal bracht van het proces tegen de nazi- en SS-officier Adolf Eichmann. Sivan erkent het risico van identificatie met de dader wanneer we hem van dichtbij volgen of bekijken, omdat we dikwijls een menselijke kant leren kennen die we niet verwacht hadden. Maar het alternatief is om opnieuw het lijden van het slachtoffer centraal te stellen, waarin we geconfronteerd worden met een clichématig “spektakel van ellende”. Het perspectief van de dader daarentegen kan iets nieuws onthullen over het verleden. Volgens Demos – in navolging van Hannah Arendt – denken de kunstenaar en toeschouwer zo “doorheen de horror” en zien ze “hoe die horror werd gerechtvaardigd en genormaliseerd, om zo te leren om beter te onderhandelen tussen het heden en de toekomst.”¹⁵⁵ In tegenstelling tot de post-postkolonialistische narratief plaatst Augustijnen net de schuldvraag en vragen rond de dader en slachtoffer en de grijze zone daar tussenin op de voorgrond, niet om ze op te lossen, maar om het debat terug op gang te brengen.

Ten tweede dient de techniek bij Augustijnen– net als bij Morris’ houtskoolanimaties – om bepaalde ideeën vorm te geven. In zijn films speelt het medium dikwijls de rol van criticaster via beweging, focus, timing, muziek en tussentekst.¹⁵⁶ Vooral de manier waarop Augustijnen de camera hanteert, is niet onschuldig. Ze besluit en circuleert rond de personages, en focust op details als handgebaren of kledij en speurt de omgeving af naar veelbetekenende details, zoals bijvoorbeeld de wapperende Belgische vlag in “Spectres”.¹⁵⁷ Op die manier ontstaat een scheiding tussen de beelden en het discours van de spreker, waarbij de camera de achterliggende aard van het personage blootgeeft via de details.¹⁵⁸ Ook Jan Verwoert komt tot een gelijkaardige analyse. Zoals Foucaults analyse van de “ambigue macht van discours om te ontkennen en te verdubbelen”, zo beklemtonen of “verdubbelen” ook Augustijnens personages als Davignon of Brassinne hun betrokkenheid net door deze tot in het absurde toe te ontkennen.¹⁵⁹ Verwoert beargumenteert hoe Augustijnen in zijn vroegere films een afgemeten afstand weet te houden ten opzichte van zijn gefilmde personages opdat die genoeg

¹⁵⁵ Demos, *Sven Augustijnen's Spectropoetics*, 25.

¹⁵⁶ Robrecht Vanderbeeken, “Documentaire als realiteit. Over *Spectres* van Sven Augustijnen”, 135.

¹⁵⁷ In het derde hoofdstuk wordt die verwijzing naar de Belgische driekleur verduidelijkt.

¹⁵⁸ Demos, *Sven Augustijnen's Spectropoetics*, 14.

¹⁵⁹ Demos, *Sven Augustijnen's Spectropoetics*, 21-22.; Jan Verwoert, “The Practical Surrealism of Power. Talking some things into being and making other things vanish while you talk about something completely different”, *A Prior* 14 (2007): 147.

ruimte hebben voor hun “performance”.¹⁶⁰ Tegelijk beweert de kunstenaar zelf hoe hij in “Spectres” voor de beweeglijke, trillende camera koos omdat het de steeds veranderende positie, alsook de fysieke relatie tussen hem en Brassinne in beeld brengt.¹⁶¹ De camera is dus verre van neutraal. Opvallend is hoe Wendy Morris in haar houtskoolanimaties eveneens een soort ‘opvoering’ brengt om het koloniale verhaal te counteren. In wat ze haar “theatres of objects” noemt, treden de ‘ge-re-animeerde’ objecten in dialoog met elkaar om zo de geschiedenis, maar vooral de herinnering te herspelen en her-denken.¹⁶² Die verschillende noties van performance en opvoeringen en de hele idee van een soort theatraliteit is eveneens diep verweven met het koloniale verhaal en wordt daarom uitgebreid in het derde hoofdstuk behandeld.

Ook in “Panorama” uit 2005 of “Cher Pourquoi Pas?” uit 2007 – respectievelijk een extra bijlage in de krant “De Tijd” en een artikel in het tijdschrift “A Prior” – weet Augustijnen via een onrechtstreekse benadering van het onderwerp kritiek te leveren. De kunstenaar omcirkelt als het ware steeds zijn onderwerp, besluipt het langs alle mogelijke kanten en perspectieven die zich in de periferie bevinden om van daaruit het subject dat in het centrum staat kritisch te bevragen. Dat pluralisme van Augustijnen uit zich ook sterk in de onderwerpskeuze. Wendy Morris’ animatiefilms concentreren zich vooral op het rubberregime van Leopold II in de Congo Vrijstaat tot en met het jaar 1908, wanneer de Belgische staat de controle over de kolonie overneemt. Ook de periode van de Eerste Wereldoorlog, en de daarbij horende Duitse inval in België, staat centraal.¹⁶³ De kunstenaar voelt zich minder aangetrokken tot de latere geschiedenis rond Lumumba en de Congocrisis omdat ze het gevoel heeft dat Congolese historici en Belgische antropologen zoals Bambi Ceuppens of Filip De Boeck al op een voldoende kritische manier het onderwerp behandelen. Bovendien mist ze vanwege haar verhuis naar België voldoende affiniteit met de Belgische politieke betrokkenheid bij Congo.¹⁶⁴ De nationale herkomst speelt hier dus een rol in de keuze voor een ouder, breder gekend verleden dat echter in België zelf voorwerp is van een “politics of forgetting.” Sven Augustijnen daarentegen zag zich als inwoner van Elsene in Brussel geconfronteerd met het Belgische koloniale verleden en de illegale oorsprong van de rijkdom van onze natie in de

¹⁶⁰ Verwoert, “The Practical Surrealism of Power. Talking some things into being and making other things vanish while you talk about something completely different”, 150.

¹⁶¹ Demos en Van Gelder, *In and Out of Brussels. Figuring postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els Opsomer*, 40.

¹⁶² Morris, *Postings: Drawings on the Past: Implicit Explicit Complicit*, 47-48. ; Wendy Morris, in gesprek met de auteur, 19 december 2014, Deerlijk.

¹⁶³ Van Reybrouck, *Congo. Een geschiedenis*, 111-112; 115-154.

¹⁶⁴ Wendy Morris, in gesprek met de auteur, 19 december 2014, Deerlijk.

vorm van talloze koloniale monumenten.¹⁶⁵ Zoals zal blijken uit de bespreking van de verschillende werken, behandelen zij de periode van het Belgische koloniale verleden nog voor dat haar kiemen zich nestelden in het hoofd van Leopold II tot en met de rechtstreekse gevolgen van de koloniale politiek in België vandaag.

Die onderwerpskeuze correspondeert dan ook met het gebruikte bronnenmateriaal van de kunstenaars. Wendy Morris ent zich enkel op vlijmscherpe critici zoals Adam Hochschild, Joseph Conrad, Sven Lindqvist of Bambi Ceuppens die onverbiddelijk zijn voor België als koloniale mogendheid en vooral voor Leopold II.¹⁶⁶ Augustijnen baseert zich opnieuw op een breed scala aan stemmen. Niet alleen kritische stemmen als die van Adam Hochschild of Ludo De Witte resoneren, maar ook Jean Stengers, Colette Braeckman, Jacques Brassinne, Émile Meurice of de leden van de parlementaire onderzoekscommissie krijgen een plek in Augustijnens oeuvre.¹⁶⁷ Zo gaat Augustijnen dus nooit rechtstreeks de confrontatie aan met het Belgische koloniale verleden, maar probeert hij via details en op het eerste zicht onbeduidende informatie toch datgene wat niet zichtbaar is of waarover men niet spreekt – de geesten – terug in het daglicht te plaatsen. De geesten van het verleden bezweren of uitdrijven, is volgens Augustijnen onmogelijk: een “revenant” – of geest in het Frans – komt immers altijd terug.¹⁶⁸ Wie dus rechtstreeks de confrontatie met de ongrijpbare geesten uit het verleden aangaat om ze te grijpen, komt bedrogen uit. Wat Augustijnen lijkt te doen, is de geesten echter terug een plaats geven in het debat. Zo kruipen de geesten – oftewel ‘the debris’ waarover Mbembe sprak – niet terug in de fles van het archief waar ze kunnen blijven spoken, maar dwingt de kunstenaar de toeschouwer er mee te leren leven.¹⁶⁹

2.2.1 Panorama

In 2005 vervaardigt Sven Augustijnen voor de krant “De Tijd” een extra bijlage van acht pagina’s, genaamd “Panorama”. Het uitgangspunt van de bijlage is een onderzoek naar de officieuze manier waarop het Europese Parlement haar definitieve vestiging in Brussel vond. Centraal staat het artikel “Het Europees parlement, een Gril der Goden?” dat een interview omvat van Thierry Demey met burggraaf Etienne Davignon, die zowel in de Belgische als

¹⁶⁵ Demos en Van Gelder, *In and Out of Brussels. Figuring postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els Opsomer*, 35.

¹⁶⁶ Morris, *Postings: Drawings on the Past: Implicit Explicit Complicit*, 31. ; Wendy Morris, in gesprek met de auteur, 19 december 2014, Deerlijk.

¹⁶⁷ Demos en Van Gelder, *In and Out of Brussels. Figuring postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els Opsomer*, 35.

¹⁶⁸ Demos en Van Gelder, *In and Out of Brussels. Figuring postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els Opsomer*, 39.

¹⁶⁹ Demos, *Sven Augustijnen’s Spectropoetics*, 26-27.

Europese economie en politiek verscheidene belangrijke functies bekleedde. [Afb.18] Voor hij zijn Belgische politieke carrière begon, vervulde hij net als Jacques Brassinne de la Buissière de functie van jonge diplomaat in het pas onafhankelijke Congo. Op latere leeftijd en na zijn politieke loopbaan, zetelde hij in de bestuursvergaderingen van de Generale Maatschappij van België, later Suez-Tractebel.¹⁷⁰ Het was tevens de Generale Maatschappij die het grootste zeggenschap had over de Union Minière de Haut-Katanga die ook na de onafhankelijkheid profiteerde van de rijke grondstoffen van het land.

“Congo bleef nog steeds voor een deel eigenaar, maar kreeg als minderheidsaandeelhouder veel minder macht en winst dan de grote Belgische trusts, zoals de Generale. Daardoor liep het niet alleen ettelijke miljoenen dollars mis, maar ook het vermogen om de industrie in dienst te stellen van het land,” schrijft Van Reybrouck. Maar even later meldt hij: “Dansend van onwetendheid begaf het land zich naar de afgrond van de onafhankelijkheid.”¹⁷¹

Waar Van Reybrouck in dit plaatje van economisch neokolonialisme geen specifieke Belgische actoren benoemt, haalt Ludo De Witte in zijn nieuwe uitgave van “De moord op Lumumba” uit 2011 scherp uit naar de rol van Etienne Davignon in die Congocrisis. Een telex van Davignon aan Wigny meldt bijvoorbeeld: “algemene desorganisatie in Leo (...) algemeen beeld: gebrek aan standvastigheid in actie, wat verklaart dat Lumumba nog niet onschadelijk is gemaakt. Primordiaal probleem schijnt dus te zijn Lumumba te verwijderen en eenheid van de Congolese leiders tegen hem te bereiken.” De Witte meent dat Davignons huidige bekleding van mandaten van Suez-Tractebel, Umicore, SN Brussels Airlines enzovoorts ervoor zorgde dat de onderzoekscommissie naar de moord op Lumumba hem van alle schuld vrijpleitte.

“Wie doet hem wat? Tot vandaag wordt zijn aandeel in de crisis vergoelijkt, weggemasseerd, verzwegen.”¹⁷²

Augustijnen verkent met zijn bijlage “Panorama” opnieuw de manier waarop ficties worden gecreëerd opdat de werkelijkheid van de macht zou kunnen worden gelegitimeerd.¹⁷³ Via een schijnbare medeplichtigheid van de interviewer en diens gewiekste vragen en bevestigingen, ontlokt deze aan Davignon een aantal reacties die zijn machtswellust, uiterste geloof in België, maar ook de zweem van corruptie en complottheorieën rond en vooral het aandeel van de

¹⁷⁰ Augustijnen, *Panorama: Extra bijlage bij De Tijd*, 1.

¹⁷¹ Van Reybrouck, *Congo. Een geschiedenis*, 134 ; 280.

¹⁷² De Witte, *De moord op Lumumba*, 14 ; 18 ; 27.

¹⁷³ Frits De Coninck, “Geesten bezweren”, 41.

Generale Maatschappij in de constructie van het Europese Parlement sterk doen vermoeden. Zinnen als “een weinig orthodoxe procedure”, “één van de vele tussenpersonen” of “U had vast geprivilegieerde relaties?” getuigen hiervan.¹⁷⁴ Wanneer het gesprek echter letterlijk naar Belgisch Congo verwijst, trekt Davignon zich terug en stopt het gesprek abrupt. Hierdoor blijft het onderwerp in het ijlle zweven en verkrijgt het eveneens een spookachtig, najagend gelaat.

Hoewel het interview centraal staat, concentreren de overige artikels zich meer op het Belgische koloniale verleden. Enkele andere artikels leggen de betrokkenheid van de Belgische regering in de Congocrisis en Belgisch Congo, maar ook in het binnenhalen van het Europees Parlement in Brussel bloot, zoals onder andere de mémoires van Paul-Henri Spaak of de briefcorrespondentie van Marc Eyskens.[Afb.19] Daarnaast staat in het midden van de bijlage een soort toeristische brochure centraal. [Afb.20] “Leopold II in het hart van Europa!” kopt de titel van wat een cynische, ironiserende toeristische brochure voor Brussel is die het doorleven van het koloniale erfgoed in de hoofdstad benadrukt. Augustijnen vertrekt hier vanuit zijn eigen leefomgeving, die zoals hij aangeeft het vertrekpunt is van zijn onderzoek naar Belgisch Congo.¹⁷⁵ Via enkele ‘highlights’ zoals het Congomonument in het Jubelpark, het Europees Parlement, het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika in Tervuren of de Troonplaats met zijn standbeelden van Leopold II, verbindt Augustijnen hier alle elementen.[Afb.21-23] Hij biedt de lezer een ‘panorama’ op de verschillende aspecten van een Belgische rijkdom die via corruptie en exploitatie werd verkregen. In “Panorama” omcirkelt Augustijnen dus opnieuw Belgisch koloniaal Congo, plaatst het in verschillende contexten en perspectieven om zo via verscheidene kanalen subtiel – en nooit frontaal – bepaalde elementen bloot te leggen. Tegelijkertijd verstuurde hij wel elk lid van het Europees Parlement een exemplaar van “Panorama”.¹⁷⁶

Het gaat in “Panorama” met andere woorden over een doorleven van de koloniale geschiedenis in een neokoloniaal heden. Net als bij Wendy Morris gaat het om onbewuste elementen uit het koloniale Congo die vandaag nog doorwerken in België. Zij zoekt naar de continuïteit van stereotype beeldvorming van de Congolese of Afrikaanse bevolking, afgebeeld als de ‘primitieve Ander’ in bijvoorbeeld hedendaagse consumptiewaren als

¹⁷⁴ Augustijnen, *Panorama: Extra bijlage bij De Tijd*, 1-3.

¹⁷⁵ Demos en Van Gelder, *In and Out of Brussels. Figuring postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els Opsomer*, 35-36.

¹⁷⁶ Francesco Manacorda, “Disbelief as a medium. Sven Augustijnen”, *Jan Mot*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, <http://janmot.com/text.php?id=7>.

chocolade of koffie. Augustijnen laat zijn personages, maar ook de vele ongenueanceerde monumenten en gebouwen in Brussel getuigen van de rijkdom die België op een niet-koosjere wijze verkreeg. Beide kunstenaars tonen dus hoe de hele Belgische publieke ruimte, of het nu in de consumptiegoederen of gebouwen en monumenten is, gedomineerd wordt door een nostalgie en zelfs heroïsering van dat koloniale verleden. Door scherp te stellen op die continuïteit doen beiden een poging om die nostalgie te ontmaskeren en zelfs, in het scherpste geval, te onttronen.

2.2.2 Cher Pourquoi Pas?

“Panorama” reflecteert tegelijk ook over het medium van de krant zelf en diens claims op ‘de waarheid’. Waarom hecht een lezer zoveel geloof aan de journalistiek van de kranten? Volgens Francesco Manacorda staat de structuur hier gelijk aan de boodschap en de nieuwskrant balanceert op een dunne lijn tussen de bekrachtiging en de garantie op de waarheid. De vraag naar de waarachtigheid van de krant kan volgens Augustijnen echter niet opgelost worden en vormt zo één van de onderliggende premissen van “Panorama”.¹⁷⁷ In 2007 staat diezelfde waarachtigheid van de pers en journalistiek ter discussie in “Cher Pourquoi Pas?”. Daarin onderzoekt Augustijnen via een interview in “A Prior #14” met journaliste en Congospecialiste Colette Braeckman en via magazinecovers en artikels van het Belgische tijdschrift “Pourquoi Pas?” de rol van journalist Pierre Davister in de verdwijning en dood van de Katangese president Moïse Tshombe.¹⁷⁸ [Afb.24]

Hoewel Sven Augustijnen in de inleiding op het interview beweert hoe hij poogt de rol van de journalistiek in de loop van de Belgische koloniale geschiedenis te onderzoeken, graaft het interview in “A Prior” vooral naar de methodes en ethische codes van de journalistiek in het algemeen. Dat gebeurt op drie verschillende niveaus.¹⁷⁹ Allereerst vertrekt “Cher Pourquoi Pas?” vanuit de hypothese dat journalist Pierre Davister een aandeel had in de verdwijning en dood van Moïse Tshombe. Zeker is dat hij geen neutrale houding aannam in zijn hoedanigheid van journalist. De tijdschriftencovers die “Cher Pourquoi Pas?” begeleiden, tonen via karikaturale tekeningen een standpunt tegen de inmenging van Patrice Lumumba en de Verenigde Naties, maar voor de Katangese afscheiding onder leiding van Moïse Tshombe. [Afb.25] Daarna keert Davister zijn kar en zit hij duidelijk in het kamp van dictator Mobutu.

¹⁷⁷ Manacorda, “Disbelief as a medium. Sven Augustijnen”.

¹⁷⁸ “Cher Pourquoi Pas?”, *Auguste Orts*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, <http://www.augusteorts.be/projects/46/Cher-Pourquoi-Pas>.

¹⁷⁹ Sven Augustijnen, “Cher Pourquoi Pas?”, *A Prior* 14 (2007): z.p.

Later werd bekend dat hij voor de Zaïrese geheime politie werkte in Europa en zijn steun aan Mobutu werd eerder ook duidelijk in de kop “Y-a-t-il un troisième homme?” die de staatsgreep van Mobutu al een week voordien aankondigde.¹⁸⁰ Op een tweede niveau echter peilt Augustijnen ook naar de houding van Colette Braeckman, journaliste voor de Belgische krant “Le Soir” en Congospecialist. In zijn artikel “Postcolonial Belgium” vermeldt Idesbald Goddeeris hoe positief Braeckman het Congolese establishment en zijn democratiseringsproces benadert. Bovendien bekritiseert ze het perspectief van de minister van Buitenlandse Zaken Karel De Gucht die scherp kritisch was voor de Belgische rol in Congo. Daarentegen vond ze zich in 2010 eerder in het standpunt van Louis Michel, de eerdere minister van Buitenlandse Zaken die Leopold II nog een visionair en een held noemde die geen kritiek verdient.¹⁸¹ Tegelijkertijd spreekt ze in “Cher Pourquoi Pas?” wel van Leopold II’s gruweldaden en diens nog voelbare invloed op Congo vandaag. Ze erkent dat journalist zijn in de voormalige kolonies haarzelf ook een spiegel over dit verleden voorhoudt. Op het derde en laatste niveau houdt Augustijnen eveneens zichzelf die spiegel voor, wanneer hij vraagt: “Geloof je dat je de mechanismen, de strategieën en de methodologieën van het systeem zelf moet gebruiken net om dat systeem van het continue liegen onderuit te halen en te ontmaskeren?” en “Zijn journalisten en documentairemakers niet altijd de eerste om de realiteit te manipuleren?”¹⁸² Het is opmerkelijk hoe Augustijnen deze vragen over zijn rol als kunstenaar eerder verwerkt *in* zijn kunstwerk, terwijl Wendy Morris deze vragen telkens in haar scriptie of “Postings” verwerkt of in extra notitieboekjes die ze bijhoudt. Ze is van plan om deze ook steeds meer te integreren in de tentoonstellingen en de expositie van haar animatiefilms, maar toch lijkt er meer een scheiding op te treden tussen inhoudelijke vragen over bijvoorbeeld het Belgische koloniale verleden enerzijds en haar artistieke betrokkenheid daarbij anderzijds.¹⁸³

Alleszins blijkt “Cher Pourquoi Pas?” eerder een onderzoek naar de eigen artistieke werkmethodes en voorwaarden dan een onderzoek naar de journalistiek in het Belgische koloniale verleden. Wanneer dit toch aan bod komt – zonder de essentie te vormen – focust Augustijnen opnieuw op de politieke en nu ook journalistieke corruptie, medeplichtigheid en complottheorieën in de woelige eerste onafhankelijkheidsjaren van Congo. In “Appelle-moi Pierre comme je t’appelle Joseph” uit 2014 dat in het kader van de tentoonstelling “Ravage”

¹⁸⁰ Augustijnen, “Cher Pourquoi Pas?”, z.p.

¹⁸¹ Goddeeris, “Postcolonial Belgium. The Memory of the Congo”, 5.

¹⁸² Augustijnen, “Cher Pourquoi Pas?”, z.p.

¹⁸³ Wendy Morris, in gesprek met de auteur, 19 december 2014, Deerlijk.

in Museum M in Leuven werd vervaardigd, keert Augustijnen terug naar de problematiek rond Pierre Davister en de Congocrisis. Het werk gaat echter meer in op het eerste monument voor Patrice Lumumba dat in mei 1961 werd opgericht in Stanleystad, maar in de dagen na de verovering van de stad in 1964 terug werd vernield.¹⁸⁴[Afb.26] Dit wordt in het derde hoofdstuk verder uitgebreid belicht.

2.2.3 Les Demoiselles de Bruxelles

Net zoals bij “Panorama” vormt Brussel wederom het uitgangspunt in het werk “Les Demoiselles de Bruxelles” uit 2008, dat een foto-installatie en een aantal teksten omvat die Leopold II, Marx en enkele Afrikaanse prostituees op de Avenue Louise via hun gedeelde geschiedenis in de Belgische hoofdstad samenbrengen.¹⁸⁵ In de tentoonstellingsruimte zijn het de foto’s die prominent aanwezig zijn: ze tonen de Afrikaanse prostituees in dikwijls provocatieve poses die ze zelf kozen. Elke foto wordt vergezeld van een andere foto die steeds een bestaand monument, interieur of gebouw toont dat afstamt uit de Belgische koloniale geschiedenis.[Afb.27-28] Bovendien refereert de naam van hun werkomgeving, de Avenue Louise, aan de grootmoeder van Leopold II en aldus ironiseert Augustijnen de toevallige samenkomst van de twee geschiedenissen. Wanneer de kunstenaar de Afrikaanse prostituees en de geschiedenis van Leopold II dan ook nog in juxtapositie plaatst met “Het Communistisch Manifest” dat door Karl Marx in Brussel werd geschreven, verdwijnt de ironie en maakt deze plaats voor het vermoeden dat de zaken meer met elkaar te maken hebben dan op het eerste zicht blijkt.¹⁸⁶

Een tweede element in de tentoonstellingsruimte bevindt zich in een soort leeshoek en verduidelijkt de mogelijke vermoedens die de foto’s insinueerden. Tussen de bananenbomen, lederen en rotan stoelen die verwijzen naar het exotisme – denk ook aan “Taste The World” van Morris – van de koloniale periode, vindt de toeschouwer een boek met een drietal teksten.¹⁸⁷[Afb.29.]De eerste tekst heet “Esquisse d’un Regard Psychologique sur Léopold II” door psychiater Émile Meurice en focust via een psycho-biografische interpretatie van Leopold II op diens karaktertrekken en de omstandigheden van diens leven. Een optelsom van een affectieloze jeugd, een liefdeloos huwelijk, het verlies van zijn zoon als troonopvolger,

¹⁸⁴ Sven Augustijnen, *Brussel, 9 november 2012 – 13 maart 2014*, tent. brochure *Ravage* (Leuven: Museum M, 2014.).

¹⁸⁵ Demos, *Sven Augustijnen’s Spectropoetics*, 7.

¹⁸⁶ Ook de kunstenaar Alfredo Jaar legde het verband tussen Marx’ *Communistisch Manifest* en het kolonialisme bloot in zijn “The Marx Lounge” (2011) voor Project 1975.[Afb.2]

¹⁸⁷ Cathleen Chaffee, “Les Demoiselles de Bruxelles: a philosophical brothel”, *Newspaper Jan Mot* 13, 65 (2009): 2.

maar ook een obsessievolle vaderlandsliefde zouden kunnen hebben geleid tot “le petit tyran” die Leopold II al als driejarige was en nooit is opgehouden te zijn.¹⁸⁸ Meurice schetst ook het beeld van Leopold als een reusachtige eter, die ’s ochtends gemakkelijk vijf à zes eieren verorberde terwijl hij ’s avonds soep, gevogelte, kalfsvlees en groenten wegwerkte.¹⁸⁹ In de tweede tekst “ Quelques extraits de ‘La Vie Cachée de Léopold II: Les Mémoires Interdites du Valet de Léopold II.’ ” onthult de oud-bediende Henri Bataille hoe zijn taak bestond uit het organiseren van de seksuele escapades van de koning. De drang om het ene jonge meisje na het andere te veroveren stemt moeiteloos overeen met zijn veroveringszucht in Centraal Afrika. Bataille noemt elke jonge minnares van de monarch dan ook *sa conquête*, zijn verovering.¹⁹⁰ De foto’s in de expositie van de Afrikaanse prostituees echoën dan ook deze veroveringsdrang. In de derde en laatste tekst brengt Sven Augustijnen de psychologische analyse van Leopold II samen met de geschiedkundige context van 1848 – wanneer Karl Marx in Brussel het Communistisch Manifest schrijft. Het zou wel eens kunnen, beweert de kunstenaar, dat het onstuitbare verlangen om een kolonie te bezitten samenhangt met de kans om zijn vaderland België een kolonie en rijkdom te schenken die hij niet via een zoon kon schenken, en zo alsnog zijn mannelijkheid te bewijzen. Tegelijkertijd groeide die hardnekkige vaderlandsliefde en het *au sérieux* nemen van zijn taak als koning nog meer door de ingegeven angst voor de republiek die hij opdeed tijdens de revolutiejaren in zijn jeugd.¹⁹¹

Bij momenten lijkt “Les Demoiselles de Bruxelles” dan ook haast een apologie voor het gruwelijk beleid van Leopold II, een apologie die door Meurice zelfs expliciet wordt geuit. De psychiater schrijft immers dat zonder de Belgen, “Congo misschien nog altijd een land van ondoordringbare wouden was.”¹⁹² Het beschavingsideaal speelt hier dus nog duidelijk een rol. Anderzijds schildert Augustijnen Leopolds magistrale honger naar spijzen, drank, vrouwen, bezit en geld en bekrachtigt zo het beeld dat ook Wendy Morris naar voren brengt van een consumerend kolonialisme. Maar anders dan in de subtiele kritiek van “Panorama”, creëert “Les Demoiselles de Bruxelles” in zijn geheel toch eerder een visie die we herkennen uit het werk van Van Reybrouck en consorten: een visie van schulderkenning, maar met een heroïsche ondertoon. Ondanks het feit dat “Les Demoiselles de Bruxelles” op kritisch vlak zeer veraf staat van Wendy Morris’ films, zijn er toch twee raakvlakken. Ten eerste bekijkt

¹⁸⁸ Emile Meurice, “Esquisse d’un regard psychologique sur Léopold II”, *Les Demoiselles de Bruxelles* (Brugge: Die Keure, 2008): 9-28.

¹⁸⁹ Meurice, “Esquisse d’un regard psychologique sur Léopold II”, 25.

¹⁹⁰ Henri Bataille, “Quelques extraits de ‘La Vie cachée de Léopold II – Les Mémoires interdites du Valet de Léopold II’ ”, *Les Demoiselles de Bruxelles* (Brugge: Die Keure, 2008): 40.

¹⁹¹ Sven Augustijnen, “Coïncidences de l’Histoire. Réflexions sur “Esquisse d’un regard psychologique sur Léopold II” par Emile Meurice”, *Les Demoiselles de Bruxelles* (Brugge: Die Keure, 2008): 49-69

¹⁹² Meurice, “Esquisse d’un regard psychologique sur Léopold II”, 28.

Augustijnen zeer subtiel een genderperspectief dat ook bij Morris terloops aan bod komt en in het laatste hoofdstuk nader wordt bekeken. Ten tweede gaan beide kunstenaars op zoek naar de toevalligheden in de geschiedenis en onderzoeken ze hoe deze toch misschien meer met elkaar te maken hebben dan op het eerste zicht lijkt. Zo legt Morris bijvoorbeeld via “corned beef” het verband tussen de Eerste Wereldoorlog en de Congolese kolonisatie en verbindt Augustijnen de seksuele escapades van Leopold II met de hedendaagse Afrikaanse prostituees via de Avenue Louise.

2.2.4 Spectres

De essayfilm “Spectres” uit 2011 vormt het culminatiepunt van Augustijnens voorgaande werken over de Belgische koloniale periode.¹⁹³ De film draait rond ridder Jacques Brassinne de la Buissière, die net als burggraaf Etienne Davignon in zijn jonge jaren als diplomaat diende in Belgisch Congo en als medewerker van het Bureau-conseil du Katanga nauw betrokken was bij de Congocrisis en Katangese secessie. Zoals aangehaald in het eerste hoofdstuk, schreef Brassinne de doctoraatscriptie waarin hij de Belgische schuld in de moord op Lumumba ontkent en via een betoog de verantwoordelijkheid legt bij de toenmalige Katangese autoriteiten, met een hoofdrol voor Moïse Tshombe.¹⁹⁴ In “Spectres” krijgt Brassinne de kans om zijn scriptie, die door Ludo De Witte in “De Moord op Lumumba” werd ontkracht, te verdedigen. Sven Augustijnen volgt Brassinne op de hielen met zijn camera in wat een obsessionele reconstructie van de ‘feiten’ blijkt. In Brassinnes gesprekken, foto- en archiefmateriaal schuilt immers een haast neurotische aandacht voor het detail en zucht naar volledigheid.¹⁹⁵ In de publicatie die bij “Spectres” hoort, vindt de lezer kaarten van het huis waar Lumumba voor zijn executie werd vastgehouden of foto’s van de boom waartegen hij is geëxecuteerd. Maar ook foto’s van Brassinnes eigen tijd in Belgisch Congo en Katanga en beelden van de politieke en economische rondetafels in Brussel in 1960 waar de onafhankelijkheid aan Congo werd toegewezen, zijn aanwezig.¹⁹⁶ [Afb.30-33] Karel Arnaut suggereert in een discussie over de film de beschrijving “palimpsest” die eerder al bij Wendy Morris aan bod kwam. Arnaut spreekt van het “doorgedreven palimpsest, een poging om die geschiedenis in zijn geheel en tot in het kleinste detail te overschrijven”, verwijzend

¹⁹³ Augustijnen, *Les Demoiselles de Bruxelles* (Brugge: Die Keure, 2008): 6.

¹⁹⁴ De Witte, *De moord op Lumumba*, 37-40. Kort na de Congolese onafhankelijkheid in juni 1960, scheurde de rijke regio Katanga zich af. De Witte beweert in zijn boek dat de Belgen hiervoor medeverantwoordelijk waren. In Katanga bevonden zich immers de rijkste grondstoffen. Tevens stond de leider van de secessie Moïse Tshombe op goede voet met de Belgen.

¹⁹⁵ Karel Arnaut, “Spectres” (Debat KVS op 8 mei 2011).

¹⁹⁶ Augustijnen, *Spectres*, 201-483.

naar Brassinne.¹⁹⁷ Bij Morris echter verwijst dat palimpsest naar haar houtskoolanimatietechniek, die zoals eerder beschreven geen conflict, maar wel een hernieuwing en heractualisering van de geschiedenis inhoudt. Bij “Spectres” echter is het de hoofdrolspeler Brassinne die zoals Arnaut het beschrijft *zijn* geschiedenis wil weergeven en rechtvaardigen. In Raoul Pecks “La Mort du Prophète” is daarentegen nog een jonge Brassinne te zien die de notie van objectiviteit ontkrachtigt.[Afb.34] Het conflict – dat bij Morris ontbreekt – komt in de film eveneens aan bod. Augustijnen contrasteert de beelden immers met een zelf geschreven tekst die grotendeels gebaseerd is op De Wittes “De Moord op Lumumba” alsook op de resultaten van de onderzoekscommissie naar de dood van Lumumba.¹⁹⁸ Ook in de bijbehorende publicatie biedt Augustijnen een “spectrum” aan stemmen: Ludo De Witte pleit voor een mogelijke memorial site voor Lumumba. Terwijl Arnoud d’Aspremont-Lynden opnieuw de Belgische schuld witwast, beklemtoont Pauline Imbach net de Belgische historische verantwoordelijkheid. En Emmanuel Gerard haalt herinneringen op aan zijn tijd als lid van de onderzoekscommissie naar de moord op Lumumba.¹⁹⁹

De film start met een bezoek van Brassinne en zijn echtgenote aan de residentie van Arnoud d’Aspremont-Lynden, de zoon van Harold d’Aspremont-Lynden die de bewuste telex over de “definitieve eliminatie van Lumumba” verzond en aan wie Brassinne zijn doctoraatscriptie opdroeg.²⁰⁰ De ambiguïteit waarin “Spectres” baadt, wordt duidelijk in de eerste scène. Brassinne en d’Aspremont-Lynden counteren een open brief van het collectief “Mémoires Coloniales” waarin dat collectief Harold d’Aspremont-Lynden schuldig acht aan de moord op Lumumba. Arnoud verdedigt zijn vader door te wijzen op de ‘politieke’ en niet ‘fysieke’ eliminatie van Lumumba, het grote tijdsverschil tussen het verzenden van de bewuste telex op 6 oktober 1960 en de moord op 17 januari 1961 en tot slot door te beweren dat ‘men’ simpelweg niet zijn politieke tegenstanders vermoordt.²⁰¹ “Ca ne se fait pas,” concluderen Brassinne en d’Aspremont-Lynden. Opnieuw is de camera de criticaster. Terwijl de twee vrienden hun betoog doen, zoomt Augustijnen in op de handgebaren, de rashond en de geruite

¹⁹⁷ Karel Arnaut, “Spectres” (Debat KVS op 8 mei 2011).

¹⁹⁸ Demos en Van Gelder, *In and Out of Brussels. Figuring postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els Opsomer*, 52.

¹⁹⁹ Augustijnen, *Spectres*. Augustijnen zelf echter ontkent het conflict, omdat hij Brassinne zo uitgebreid aan het woord laat. Wie als toeschouwer de tekst aandachtig kan volgen, merkt een discrepantie tussen het discours van Brassinne en de geschreven tekst. Demos en Van Gelder, *In and Out of Brussels. Figuring postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els Opsomer*, 38.

²⁰⁰ De Witte, *De moord op Lumumba*, 81.

²⁰¹ Dit merkt d’Aspremont-Lynden ook op in zijn open brief aan “Le Soir”, die eveneens in de publicaties *Spectres* is opgenomen. Arnoud d’Aspremont-Lynden, “Patrice Lumumba: Belgium did not plot his assassination”, 122-126.

sokken van d'Aspremont-Lynden.[Afb.35] Wanneer Arnoud begint over een zo mogelijk nog zwaarder bewijs, een telex van 16 januari 1961 over de transfer van Lumumba naar Katanga, draait de camera zich om naar de Belgische vlag die in de tuin wappert: de vaderlandsliefde maakt blind, lijkt Augustijnen te suggereren. De atmosfeer baadt dankzij het camerawerk, de setting en de muziek van Bach in een Franstalig, belgicistisch, elitair, royalistisch sfeertje, zoals Karel Arnaut het aangeeft.²⁰² Het is de complexe politieke situatie in België, de breuklijnen tussen links en rechts, tussen Nederlands- en Franstaligen, die hier voelbaar is.²⁰³ Hoewel Morris ook appelleert aan de “politics of forgetting”, gaat zij voorbij aan die complexe situatie. Toch benadert ook Augustijnen de breuklijnen tussen Vlamingen en Walen slechts oppervlakkig. De Belgische dynastie en aristocratie komt – net als bij Morris – wel aan bod. Ook de scènes waarin Brassinne samen met Marie Tshombe het graf van haar vader Moïse in Etterbeek bezoekt of zijn aanwezigheid bij de herdenkingsmis van koning Boudewijn in bijzijn van ondertussen wijlen koningin Fabiola, onthullen zijn overtuigde dienstbaarheid aan het Belgisch koningshuis, maar ook aan de Katangese secessie.²⁰⁴ Het moment van de eucharistie in de herdenkingsmis kan herinneren aan de wederzijdse mythes van kannibalisme die Morris behandelt en vormt ook een mogelijke enkele verwijzing naar de rol en medeplichtigheid van de Katholieke Kerk met de natie in de gehele kolonisatie. Toch is dit slechts een verwaarloosbaar en vaag vermoeden van verwijzing en opnieuw is het opvallend hoe afwezig die thematiek ook bij Augustijnen is.

In het centrum staat echter het ongrijpbare: de geesten van het koloniale verleden die de Belgische staat – gepersonifieerd door Brassinne – blijven naspoken. T.J. Demos spreekt terecht van een “mise-en-scène van het spookachtige” met locaties als het kerkhof in Etterbeek, de executiesite van Lumumba, de kerkcrypte en de tuin in Kinshasa met de gevallen beelden van Stanley en Leopold II.²⁰⁵ De essentie van Brassinnes lot en van de film wordt goed gevat in het citaat uit Milan Kundera’s “De ondraaglijke lichtheid van het bestaan”:

“Als een graf bedekt is met een grafsteen, kan de dode er nooit meer uit. Maar de dode kan er toch niet uit! Maakt het dan enig verschil of die bedekt is met aarde of met een steen? Het

²⁰² Karel Arnaut, “Spectres” (Debat KVS op 8 mei 2011).

²⁰³ Van den Braembussche, “The Silence of Belgium: Taboo and Trauma in Belgian Memory”, 1.

²⁰⁴ Toch noemen velen Brassinne in de discussies rond “Spectres” ook een echte “Katangaleux”, die wrok koestert omdat hij er niet mocht of kon blijven onder Mobutu en na de onafhankelijkheid. Demos en Van Gelder, *In and Out of Brussels. Figuring postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els Opsomer*, 38. ; François Ryckmans, “Spectres” (Debat KVS op 8 mei 2011).

²⁰⁵ Demos, *Sven Augustijnen's Spectropoetics*, 11.

maakt wel een verschil: als een graf versperd is met een steen, wil dat zeggen dat we de dode niet meer terug willen. Een zware steen zegt tegen de dode: Blijf waar je bent!”²⁰⁶

Noch Patrice Lumumba, noch zijn medegevangenen Mpolo en Okito kregen een grafsteen. Hun vermoorde lichamen werden daarentegen opgelost in zuur door Gerard Soete en diens broer.²⁰⁷ Brassinnes onophoudelijke onderzoek naar de executieplek, de bewuste kogelgaten in de boom en de reconstructie van de moord kan dan ook verklaard worden door een gebrek aan rustplaats voor Lumumba. In zekere zin keert Brassinne steeds terug naar de plek van executie om te zien of het wel echt heeft plaatsgevonden, om te zien of Lumumba ‘nog steeds dood is’. In het derde hoofdstuk staat ook het belang van dergelijke monumenten en begraafplaatsen voorop.

De eindscène van “Spectres” resoneert het moment van de moord op 17 januari 1961 waarbij De Witte ook de koplampen van de auto’s beschrijft.²⁰⁸ Nu echter beschijnen de koplampen de betrokken Brassinne uit wiens lichaamstaal een enorme angst en onzekerheid blijkt, ondanks zijn blijvend aanhalen en citeren van zijn versie van de feiten.[Afb.36] Ook Luc Tuymans verbeeldt in “Reconstruction” uit 2000 de bewuste executie met de koplampen en de grote boom. De beginscène van Raoul Pecks “Lumumba” uit 2000 toont de auto’s die in de duistere nacht enkel met de koplampen de executie belichten. Zowel Tuymans’ “Reconstruction” , Pecks “Lumumba” of Augustijnens “Spectres” pogen een manier te zoeken om die overgang van een Belgische droom in Congo naar een postkoloniale nachtmerrie te onderzoeken. [Afb.37-38]

Via lichaamstaal, beweging en manipulatie van de camera, alsook de muziek van Bach maakt Augustijnen dus Brassinnes dubieuze en medeplichtige rol kenbaar.²⁰⁹ Zo scandeert het koor van de Johannespassie “Kreuzigen, kreuzigen!” wanneer Brassinne zich op bezoek bij de weduwe en familie van Lumumba in het hol van de leeuw begeeft.²¹⁰ Zijn blindheid en overtuiging blijken wanneer hij tegenover weduwe Pauline Lumumba cynisch opmerkt dat “C’est vrai que Patrice n’a pas respecté le protocol.” Wanneer hij zijn versie van de geschiedenis in zijn boek over de vijftig laatste dagen van Lumumba als cadeau aan “mama”

²⁰⁶ Milan Kundera, *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan*, nieuwe uitg. (Amsterdam: Ambo Anthos, 2012): 146.

²⁰⁷ De Witte, *De moord op Lumumba*, 283-287.

²⁰⁸ De Witte, *De moord op Lumumba*, 253.

²⁰⁹ Vanderbeeken, “Documentaire als realiteit. Over *Spectres* van Sven Augustijnen”, 135.

²¹⁰ De Johannespassie van Bach houdt een verwijzing in naar ‘De Jood’ en ‘Satan’, zoals respectievelijk Moïse Tshombe en Patrice Lumumba in de Belgische codetaal te boek stonden. Demos en Van Gelder, *In and Out of Brussels. Figuring postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els Opsomer*, 48. ; De Witte, *De moord op Lumumba*, 192.

Lumumba presenteert, merkt dochter Juliana Lumumba fijntjes op: “Immortalisez votre signature.” Het zijn de overwinnaars die de geschiedenis schrijven, impliceert ze. Maar wanneer de jongste zoon van Lumumba die als twee druppels water op zijn vader lijkt, de kamer binnenkomt, moet ook Brassinne beseffen dat *the debris* waarover Mbembe spreekt ook in fysieke vorm kan voorkomen. De zoon van Lumumba is een levend bewijs van diens bestaan. Hoe hard Brassinne dus ook probeert om alsnog een steen op het graf van de Congolese ex-president te plaatsen, toch zullen Lumumba’s sporen altijd blijven voortleven. Wie het verleden zo verbeterd probeert te begraven, zal de fantomen alleen maar over zich krijgen.²¹¹

III. De ontmaskering van het Belgische koloniale verleden: vijf punten van kritiek

Tijdens het onderzoek naar en de inhoudelijke analyse van de kunstwerken van Morris en Augustijnen omtrent Belgisch Congo, kristalliseerden zich langzaam een vijftal punten van kritiek uit. Het zijn mogelijke punten van kritiek, maar soms stippen de kunstenaars het thema enkel aan. Al deze punten zijn nauw aan elkaar verwant, maar leggen telkens de klemtoon net iets anders. Zo houdt het eerste punt van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika in Tervuren ook een zeker verband met het tweede punt van de theatraliteit van de koloniale orde, maar zijn ook de monumenten, de ruïne en het object als herinneringswijzen een vorm van theatraliteit. Tegelijkertijd betekenen die uitingen van beeldvorming van de (post)koloniale orde ook een zekere consumptie van het Afrikaanse continent en de Congolese natie, alsook de manier waarop de notie van gender tenslotte speelt in dit hele verhaal. Opnieuw staan de benaderingswijzen van Wendy Morris en Sven Augustijnen centraal: hoe bekritisieren zij rechtstreeks of onrechtstreeks de Belgische manier van omgaan met dat koloniale verleden en dat verleden zelf? Hier en daar bevat dit hoofdstuk ook een opstap naar het oeuvre van andere kunstenaars die zich met eenzelfde thematiek bezig houden. Zij tonen aan dat de bezigheden van Morris en Augustijnen geen uitzondering vormen, maar dat daarentegen het kolonialisme een geliefd thema van de hedendaagse kunsten blijkt en ook in een Belgische context leeft.

²¹¹ Mbembe, “The Power of the Archive and its Limits”, 23-24.

3.1 Het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika in Tervuren

In 1990 presenteert filmmaker Raoul Peck zijn documentaire “Lumumba: La Mort du Prophète”. Door antropoloog Filip De Boeck werd de film ook vergeleken met Sven Augustijns “Spectres” wegens een voelbare dichotomie van afwezigheid en aanwezigheid, in beide films belichaamd door de vermoorde Patrice Lumumba. In “Spectres” is de stem van Lumumba afwezig, terwijl in “La Mort du Prophète” zijn stem gerijmd wordt met beelden uit Brussel. Peck verkreeg immers van Mobutu geen toestemming om te filmen in het toenmalige Zaïre.²¹² Peck is de eerste kunstenaar die het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika in Tervuren op een kritische manier betreft in zijn werk. Hij filmt het door Leopold II opgerichte museum in een dynamische sequentie, waarbij hij een aantal keer halt houdt bij verschillende exposities in de ruimte. In de “Afrika”-sectie van het KMMA vangt de lens vooral de nadruk van het museum op bevroren, “dode” subjecten van natuurhistorie en een indruk dat de Afrikaanse geschiedenis wordt geassocieerd met natuur, eerder dan met sociologie, politiek of cultuur. Een voorbeeld is de manier waarop Peck inzoomt op het standbeeld van een Afrikaanse man, dat door het museum wordt gepresenteerd met veel aandacht voor fysiologische elementen die de etnische en vooral raciale verschillen beklemtonen en een 19^{de}-eeuws denkbeeld over de zwarte ‘inferioriteit’ in de verf zet.²¹³ De kritiek van Raoul Peck sluit aan bij vele scherpe uithalen naar de representatiemethodiek van het KMMA. Zo schrijft Adam Hochschild in 1998 hoe het museum geen haar is veranderd ten opzichte van haar vroegere functie als koloniale propaganda.²¹⁴ In 2003 vermeldt Jean Muteba Rahier hoe de beelden in de permanente expositie zowel symptomen als steun voor racisme zijn en hoe een imperialistisch en racistisch wereldbeeld nog steeds een rol speelt.²¹⁵ Stéphanie Planche en Véronique Bragard beweren nog in 2010 hoe het museum een podium is voor ‘gefossiliseerde’ representaties, geërfd van de propaganda uit de koloniale periode.²¹⁶ Dit doet denken aan Luc Tuymans “Diorama” uit 2001, waarin een neushoorn stoffig achter glas getuigt van het ‘eigen anachronisme’ van het museum.²¹⁷ [Afb.39] Het KMMA blijft Afrika

²¹² Demos en Van Gelder, *In and Out of Brussels. Figuring postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijns, Renzo Martens and Els Opsomer*, 44.

²¹³ Burlin Barr, “Raoul Peck’s ‘Lumumba’ and ‘Lumumba: La Mort du Prophète’: On Cultural Amnesia and Historical Erasure”, 91-95.

²¹⁴ Hochschild, *King Leopold’s Ghost*, 292-293.

²¹⁵ Jean Muteba Rahier, “The Ghost of Leopold II: The Belgian Royal Museum of Central Africa and Its Dusty Colonialist Exhibition”, *Research in African Literatures* 34, 1 (2003): 61.

²¹⁶ Bragard en Planche, “Museum practices and the Belgian colonial past: questioning the memories of an ambivalent metropole”, 55.

²¹⁷ Philippe Pirotte, “Mwana Kitoko. Beautiful White Man”, *Mwana Kitoko. Beautiful White Man* (Gent: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 2001): 112.

voorstellen als een exotisch continent dat geciviliseerd werd door avontuurlijke kolonisten en de Belgische koloniale helden werden dan ook geëerd in een galerij “In Memoriam”.²¹⁸

Rahier maakt in zijn tekst ook vermelding van de zogenaamde “Aniota”, een zwarte man inclusief een luipaardenvel die een andere, onschuldige Afrikaanse man aanvalt.²¹⁹ [Afb.40] Dit motief is ook terug te vinden in Morris’ “Bully Beef”, waarin zoals vermeld de “Leopard Man” symbool staat voor de ‘barbaarse en primitieve Congolees’ die door de Belgen moet geciviliseerd worden. [Afb.15] Het belangrijkste uitgangspunt voor Wendy Morris alsook de oorsprong van haar interesse in het Belgische koloniale verleden is dan ook het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika.²²⁰ Haar scriptie “Both Temple and Tomb” is gewijd aan het museum en in het tweede deel “Re-Turning the Shadows” verklaart de kunstenares hoe ze het instituut in Tervuren tracht te counteren. Morris schrijft:

“*Re-Turning the Shadows* is a call for the museum to acknowledge its shadow. This involves not only the inclusive processes of admitting the lost, marginalized, or vilified Other, but as importantly, the questioning of the museum’s own role in the perpetuation of those elisions. The museum needs to acknowledge and enact a loss of some part of itself.”²²¹

Door een *re-animatie* van de geëxposeerde objecten en beelden, die via een vernislaagje van objectieve, rationele wetenschap en humanitaire idealen hun ‘legitimatie’ aan het museum verlenen, tracht Morris een nieuw verhaal te brengen dat de donkere zijde van de opoffering van de Congolese bevolking voor de Belgische rijkdom niet schuwt.²²² Tegenover gevestigde stereotype beelden van de ‘inferieure Ander’ en Afrika als een ‘anachronistische’ plek die het museum versterkt, plaats Morris meervoudige subjectiviteit en een gelaagde, multitemporele tijd.²²³ De omgekeerde strategie die de kunstenares gebruikt door de objecten van het museum te transformeren, wordt duidelijk in het voorbeeld van de ‘backstratcher’ of ruggenkrabber, een plastieken voorwerp dat meestal niet als waardevol wordt gezien, maar wel als een dagelijks gebruiksobject. Door het te presenteren op zo’n manier dat het mysterieus en ‘anders’ lijkt, wordt het object een curiositeit. Zo imiteert en parodieert Morris de museale

²¹⁸ Bragard en Planche, “Museum practices and the Belgian colonial past: questioning the memories of an ambivalent metropole”, 55-56.

²¹⁹ Rahier, “The Ghost of Leopold II: The Belgian Royal Museum of Central Africa and Its Dusty Colonialist Exhibition”, 60.

²²⁰ Wendy Morris, in gesprek met de auteur, 19 december 2014, Deerlijk.

²²¹ Morris, “Both temple and tomb. Difference, desire and death in the sculptures of the Royal Museum of Central Africa”, 128

²²² Morris, “Both temple and tomb. Difference, desire and death in the sculptures of the Royal Museum of Central Africa”, 87 -89

²²³ Morris, “Both temple and tomb. Difference, desire and death in the sculptures of the Royal Museum of Central Africa”, 89; 103.

praktijken die de dagelijkse gebruiksobjecten van de Congolese bevolking zo presenteert dat ze loskomen van hun sociale, culturele of huishoudelijk gebruik en ze plots exotische curiosa worden.²²⁴ De kritiek van Wendy Morris op het museums gebrek aan context van de tentoongestelde objecten en de kritiekloze houding van bijvoorbeeld de galadiners van het Koningshuis op het domein van Tervuren is dus subtiel, maar scherp. Deze kwam tot zijn volle recht tijdens de presentatie van “A Royal Hunger” in het Paleis van de Kolonies op het terrein van Tervuren tijdens de conferentie “Phantom Europe”, in de aanwezigheid van de directeur, de curatoren en personeel van het museum en tal van onderzoekers. Achteraf beschuldigde de directeur de organisatoren ervan misbruik te hebben gemaakt van de gastvrijheid van het museum. Morris zag deze screening van “A Royal Hunger” dan ook als één van de weinige keren waarin het hele kritische potentieel van de film tot uiting kwam.²²⁵

In tegenstelling tot Wendy Morris behandelt Sven Augustijnen het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika niet expliciet. Eenmaal duikt in de ‘toeristische’ rubriek rond Leopold II een kleine vermelding van het museum op, dat aangeduid staat als één van de bezienswaardigheden omtrent Leopold II.[Afb.41] Cynisch vermeldt Augustijnen de tentoonstelling “Het Geheugen van Congo: De koloniale tijd” in 2005, die algemeen te boek staat als de expo die, aldus Augustijnen: ‘het koloniale verleden niet de rug toekeert, maar de relaties tussen beide landen heropent.’²²⁶ Tegelijk werd de expo stevig bekritiseerd omdat ze deel zou uitmaken van toenmalig minister Louis Michels plan om de banden met Congo terug strakker aan te halen.²²⁷ De kunstenaar merkt dan ook enorm ironiserend en parodiërend op: “Doel ervan is het koloniaal verleden te reactualiseren. In zowel België als Kongo heerst namelijk een overtrokken, karikaturaal waanbeeld dat de kolonisatie herleidt tot een handvol ontsparingen tijdens enige luttele jaren bewind van Leopold II; bijvoorbeeld affaires over afgehakte handen van zwarte werkweigeraars op de rubberplantages.”²²⁸ In deze minieme en kritische, parodiërende bijdrage over het KMMA schuilt dan ook een counteren van een nostalgische, heroïserende positie.

De verwaarloosbare aandacht van Augustijnen aan het museum valt deels te interpreteren vanuit de tijdsspanne die zijn oeuvre rond Belgisch Congo omvat. In de periode dat Morris

²²⁴ Morris, “Both temple and tomb. Difference, desire and death in the sculptures of the Royal Museum of Central Africa”, 105-106.

²²⁵ Morris, “Both temple and tomb. Difference, desire and death in the sculptures of the Royal Museum of Central Africa”, 124-125.

²²⁶ Augustijnen, *Panorama: Extra bijlage bij De Tijd*, 5.

²²⁷ Goddeeris, “Congomania in Academia: recent historical research on the Belgian colonial past”, 54.

²²⁸ Augustijnen, *Panorama: Extra bijlage bij De Tijd*, 5.

immers extensief met het Belgische koloniale verleden en het KMMA werkte, namelijk van 2002 tot 2007, was er nog veel minder sprake van een kritische benadering of plannen voor renovatie. Pas in 2010 zette de expo “Indépendance! 50 ans d’indépendance racontés par des Congolais” door curator en antropologe Bambi Ceuppens een werkelijke kentering in en gaf de Congolezen zelf een stem in het debat.²²⁹ In 2011 werkten twee Congolese kunstenaars, Sammy Baloji en Patrick Mudekereza, aan “Congo Far West: Arts, Sciences and Collections”, die eveneens de koloniale periode herbekeek vanuit een Congolees standpunt en een idee van een ‘herschrijving’ van de geschiedenis. Door het combineren van oude documenten met foto’s van de hedendaagse situatie in Congo of door het schrijven van nieuwe poëzie en tekst bij de oude foto’s, creëren de twee kunstenaars eveneens een soort palimpsest, dat de continuïteit, de dialoog én het conflict tussen heden en verleden onderzoekt.²³⁰ [Afb.42]

Bambi Ceuppens is medeverantwoordelijk voor de renovatie van het museum vanaf 2013 tot en met 2017. Zij wijst ook op de grote discrepantie die er leefde tussen de verschillende en vernieuwende wetenschappelijke activiteiten achter de schermen ten opzichte van de starre, koloniale vormgeving van de permanente collectie.²³¹ Het nieuwe museum moet ook die vooruitstrevendheid tonen in de nieuwe presentatie van de permanente collectie, waar historische en contemporaine diaspora’s centraal zullen staan.²³² Boven alles zal het nieuwe museum een ‘contactzone’ worden, een sociale zone waar culturen elkaar ontmoeten, maar ook worstelen met elkaar.²³³ Om niet te vervallen in een nieuwe paternalistische visie, heeft niemand – noch curatoren, noch een gemeenschap – het alleenrecht op contextualisering van de collectie of de narratieven van de geschiedenis: pluralisme is het enige antwoord, waarbij verschillende doelpublieken en onderhandeling alleen het programma bepalen.²³⁴ Soms is de kunst echter de realiteit voor. In “Het museum van de natie: van kolonialisme tot globalisering” stellen kunstenaar Herman Asselberghs en cultuurfilosoof Dieter Lesage al in 1999 een catalogus voor een alternatief nieuw museum voor. In die fictieve voorstelling zitten ook elementen van de contactzone: “[...] en de bar serveert Africola en andere typisch Afrikaanse

²²⁹ Véronique Bragard, “Indépendance! The Belgo-Congolese Dispute in the Tervuren Museum”, 103-104.

²³⁰ Sammy Baloji en Patrick Mudekereza, *Congo Far West: arts, sciences et collections*, tent. cat. Tervuren, Musée Royale de l’Afrique Centrale (Tervuren: KMMA, 2011), 114-115.

²³¹ Bambi Ceuppens, “From Colonial Subjects/Objects to Citizens: The Royal Museum for Central Africa as Contact Zone”, *Advancing Museum Practices*, (Turijn: Allemandi &C., 2014): 88-89.

²³² Ceuppens, “From Colonial Subjects/Objects to Citizens: The Royal Museum for Central Africa as Contact Zone”, 91.

²³³ Ceuppens, “From Colonial Subjects/Objects to Citizens: The Royal Museum for Central Africa as Contact Zone”, 92.

²³⁴ Ceuppens, “From Colonial Subjects/Objects to Citizens: The Royal Museum for Central Africa as Contact Zone”, 92-93.

drankjes. In de zomer wordt het terras aan de tuinkant de geliefkoosde ontmoetingsplaats van jonge autochtone zwarte en blanke Brusselaars.”²³⁵

3.2 De theatraliteit van de koloniale maatschappij

Het KMMA voerde dus, tot haar sluiting voor renovatie, in haar permanente collectie een nog heroïserend en nostalgisch beeld op van de Belgische kolonisatie. Het museum was echter slechts één van de vele domeinen in de Belgische samenleving dat begaan was met de beeldvorming en vooral uiterlijkheden van de koloniale maatschappij. Bambi Ceuppens wijst dan ook op een sterk theateraal element van de kolonisatie. De Congolezen die tijdens het Belgische bewind in België werden toegelaten, waren op enkele uitzonderingen na steeds overgebracht om er te komen ‘figureren’ als inboorling op verschillende werelddoelstellingen. ²³⁶ Het museum vond dan ook haar oorsprong in de werelddoelstelling Brussel-Tervuren in 1897, waarvoor door Leopold II het eerste doelstellingsgebouw werd ingericht. ²³⁷ Zo’n koloniale doelstellingen en Werelddoelstellingen stelden inderdaad behalve voorwerpen en goederen ook mensen uit de kolonies doeltoon. Deze zogenaamde ‘inheemse dorpen’ werden vanaf 1878 een blijvend onderdeel op de werelddoelstellingen en in 1897 waren er bijvoorbeeld twee ‘pygmeëen’ en 27 ‘Mayombe’ als typevoorbeelden van ‘rassen’ of ‘stammen’ te zien. Via het veinzen en dus opvoeren van stammentwisten of het spelen op tamtam, bevestigden de Belgische ‘regisseurs’ via dit koloniale theater de gevestigde stereotype beelden van ‘wildheid en beschaving’.²³⁸

In 2012 presenteerde de Zuid-Afrikaanse kunstenaar Brett Bailey voor het eerst zijn “Exhibit B” op het Brusselse Kunstenfestivaldesarts. “Exhibit B” is het tweede deel van drie zogenaamde menselijke installaties. Via verschillende *tableaux vivants* met zwarte Afrikaanse acteurs uit de “diaspora” -communes in Brussel en Berlijn, appelleert Bailey opnieuw aan de menselijke zoo in de vroegere Werelddoelstellingen.[Afb.43] Verschillende types of karakters, waaronder bijvoorbeeld de Zuid-Afrikaanse Khoi vrouw Saartjie Baarman, worden door Bailey opnieuw doeltoongesteld om op die manier een sfeer van schaamte, schuld en

²³⁵ Herman Asselberghs en Dieter Lesage, *Het Museum van de Natie: van kolonialisme tot globalisering* (Brussel: Gevaert, 1999): 17.

²³⁶ Ceuppens, “Een Congolese kolonie in Brussel”, 240.

²³⁷ Maarten Couttenier, *Congo doeltoongesteld. Een geschiedenis van de Belgische antropologie en het museum van Tervuren. (1882-1925)* (Leuven: Acco, 2005): 9.

²³⁸ Ceuppens en Arnaud, *Leopolds Congo: dromen en nachtmerries*, 32-33.

rouw op te roepen.²³⁹ Chokri Ben Chikha en Karel Arnaut tonen zich echter kritisch voor de opstelling van Bailey en beweren hoe het evoqueren van de ervaring van de menselijke zoo voor de hedendaagse toeschouwer eerder het effect van de menselijke zoo reproduceert dan bekritiseert. Bovendien vinden de auteurs de expliciete morele bedoeling van het werk voorbijgaan aan de complexiteit van deze theatrale manifestaties door terug te vallen op een dichotomie van ‘goed’ en ‘kwaad’ en slachtoffer en daders.²⁴⁰ Dit doet erg denken aan het standpunt van Van Reybrouck, maar Chikha en Arnaut proberen eerder aan te tonen hoe Bailey opnieuw een discours van inferioriteit – nu ten opzichte van de daders – voedt in plaats van een kritische reflectie op te roepen.

De propaganda tijdens de koloniale jaren voor Belgisch Congo nam dus in de vorm van het museum van Tervuren, maar ook door de wereldtentoonstellingen, het onderwijs, de koloniale cinema en de monumenten een spectaculair karakter aan.²⁴¹ Net als iedere andere ideologie, voert het kolonialisme een idee op, zonder dat de burger beseft dat het vaak om een soort opvoering of theater gaat. Alleen de Belgische helden van de kolonie – niet de slachtoffers – worden ook vandaag nog herdacht. Alleen de koloniale monumenten – geen countermemorials – domineren de Belgische publieke ruimte. En zelfs de koloniale propagandafilm “Bwana Kitoko” werd zoals vermeld in 2010 nog door de VRT uitgezonden, zonder enige contextvoorziening. Hoewel het KMMA dus momenteel wordt herdacht en gerenoveerd, leeft de ‘propaganda’ voor de koloniale gedachte in zekere zin vandaag nog voort en voert haar constructie, haar imperialistisch verhaal nog op. Een rechtstreekse reden waarom Morris besloot het Belgische koloniale verleden te counteren, vloeide voort uit het feit dat haar zoon in het vierde leerjaar leerde dat “Leopold II in Congo zoveel goeds deed.”²⁴² In het onderwijs werd of wordt dus door sommige leerkrachten nog dit oude koloniale discours opgevoerd. Ook de traditie rond Zwarte Piet en de discussie daaromtrent is volgens Morris een getuigenis van ons onverwerkt koloniaal verleden.²⁴³ Voor Augustijnen getuigt vooral het decor van de koloniale monumenten over de illegale oorsprong van de Belgische rijkdom. Beide kunstenaars zagen zich dus geconfronteerd met die doorlopende ‘(neo)koloniale opvoering’. Vreemd genoeg lijken beide kunstenaars gebruik te maken van

²³⁹ “Es geht um Trauer und Scham: Brett Bailey im Gespräch mit Susanne Burkhardt”, *Deutschlandradio Kultur*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, http://www.deutschlandradiokultur.de/es-geht-um-trauer-und-um-scham.954.de.html?dram:article_id=222479.

²⁴⁰ Chokri Ben Chikha en Karel Arnaut, “Staging/caging ‘otherness’ in the postcolony: spectres of the human zoo”, 671-678.

²⁴¹ Matthew G. Stanard noemt dit de vijf domeinen waarin propaganda voor de kolonie plaatsvond. Matthew G. Stanard, “Introduction”, *Selling the Congo. A History of European Pro-empire Propaganda and the Making of Belgian Imperialism* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2012): 4.

²⁴² Baeten, “Het gewicht van Afrika in Europa, dat wil ik tonen...”, 35.

²⁴³ Wendy Morris, in gesprek met de auteur, 19 december 2014, Deerlijk.

een soort counteropvoering, een theaterstuk dat het koloniale programma niet evoqueert, maar net ontmaskert. Bij Morris impliceert het metamorfoseachtig karakter van de houtskoolanimaties, met het letterlijke nalaten van sporen, een constante transformatie en heractualisering van de geschiedenis. De kunstenaar spreekt ook van “theatres of objects” waarin de objecten terug tot leven komen, *ge-re-animeerd* worden om de geschiedenis te herspelen. Ze geeft ook zelf aan hoe ze die objecten makkelijk kan manipuleren en animeren.²⁴⁴ In “(Vervlogen) Congolese herinneringen aan het koloniale tijdperk” beschrijven Bogumil Jewsiewicki en Dibwe dia Mwembu hoe de geschiedenis een narratief is, maar “de herinnering vooral performatief: zij roept op wat afwezig was, roept een moment uit het verleden voor de geest dat gisteren nog onmogelijk te ‘her-in-neren’ was en dat misschien morgen alweer vergeten is.”²⁴⁵ Ook Augustijnen opteert voor een heropvoering van de geschiedenis en zijn documentaires worden dan ook vaak als ‘performative documentaries’ beschreven. Jan Verwoert bespreekt hoe de theatraliteit van het discours, van het praten zelf het vermoeden opwekt dat het discours niet meer dan een soort ‘zelfreferentieel woordspel’ of ‘slechts praatjes’ betekent.²⁴⁶ Op die manier kan Augustijnen het koloniale discours en het opvoeren van een nostalgische narratief over dat verleden niet counteren, maar wel onthullen of ontmaskeren. Maar waar Morris via haar animatietechniek de objecten of actoren uit het verleden of neokoloniale heden regisseert, evoqueert Augustijnen via zijn camera, interviews in tijdschriften of foto’s het dubbelzinnige discours dat zijn ex-koloniale personages opvoeren en hij *laat* hen dit heropvoeren. Beide kunstenaars trachten dus via een heropvoering van die geschiedenis – ook al gebeurt dit via verschillende strategieën – te onthullen hoe de oude opvoering van het koloniale gedachtegoed nog steeds plaatsvindt in enkele openbare domeinen.

3.3 Monumenten, ruïnes en objecten als herinnering

Niet alleen het KMMA kreeg veel kritiek te verduren omwille van haar starre en nostalgische beeld over het Belgische koloniale verleden. Vanaf de jaren tachtig kende het Westen een kentering in haar benadering van monumenten en memorials, waarbij de nadruk kwam te liggen op een pluralistische herinneringscultuur. Soms scheen dat pluralisme zelfs arbitrair, iets dat doet denken aan de benadering van Augustijnen. Bovendien gingen de nieuwe

²⁴⁴ Wendy Morris, in gesprek met de auteur, 19 december 2014, Deerlijk.

²⁴⁵ Bogumil Jewsiewicki en Dibwe dia Mwembu, “(Vervlogen) Congolese herinneringen aan het koloniale tijdperk.”, *Het geheugen van Congo. De koloniale tijd*, tent. cat. Tervuren, Koninklijk Museum voor Midden-Afrika (Gent: Snoeck, 2005): 205.

²⁴⁶ Verwoert, “The Practical Surrealism of Power. Talking some things into being and making other things vanish while you talk about something completely different”, 151.

monumenten de negatieve, duistere episodes van de nationale geschiedenis niet uit de weg.²⁴⁷ België kende die kentering echter niet: de koloniale propagandamonumenten staan nog altijd het Belgische koloniale gedachtegoed te verdedigen in de publieke ruimte.²⁴⁸ Hun aanwezigheid is dan ook vaak voorwerp van protest en activisme. Zo zaagde het collectief *De Stoete Ostendenoare* in 2004 een hand af van de Afrikaanse vrouwelijke figuur bij het bronzen standbeeld van Leopold II in Oostende of overgoot schrijver Théophile de Giraud in 2008 het ruitersstandbeeld van Leopold II op het Brusselse Troonplein met rode verf, verwijzend naar het rode bloed van de vergeten Congolese slachtoffers. Wanneer de activisten de stad een compromis voorlegden, bijvoorbeeld een nieuw, alternatief standbeeld of een contextualisering van het oude, stuitten ze resoluut op een weigering.²⁴⁹ Volgens professor Goddeeris vormt de instandhouding van deze monumenten dan ook een symptoom van de nieuwe, minder kritische narratief vanaf 2010.²⁵⁰ De kritiek van activisten als Théophile de Giraud of critici als Goddeeris of Arnaut wordt geëchood in twee werken van Sven Augustijnen. Allereerst in “Panorama”, waarin hij via deze verschillende starre koloniale monumenten cynisch een nieuw toeristisch programma voorstelt. Hij duidt onder meer het standbeeld op de Troonplaats, de triomfboog bij het Jubelpark, een beeldengroep met Leopold II op de Warandeburg en het Congomonument in het Jubelpark aan als ‘bezienswaardigheden’.²⁵¹ [Afb.21-23] Net zoals Morris transformeert Augustijnen de al te ‘normale’ monumenten tot een soort curiosa. Ook Asselberghs en Lesage zagen eerder al in het museum van Tervuren een omkering van de feiten: “Velen die Tervuren hebben bezocht, verlaten het museum met de indruk dat ‘de blanken’ toch maar een ‘vreemd volk’ zijn.”²⁵² Ook in “Les Demoiselles de Bruxelles” plaatst Augustijnen de vele Brusselse koloniale propagandamonumenten naast de Afrikaanse prostituees. De kunstenaar trekt zo de lijn door van blanke, mannelijke superioriteit en lust ten opzichte van zwart, vrouwelijk Afrik van eind 19^{de} eeuw onder Leopold II tot een hedendaags België. De kunstenaar Sarah Vanagt speelt in “Little Figures” uit 2003 eveneens met de standbeelden van Koning Albert I, zijn vrouw koningin Elizabeth en Godfried van Bouillon die te vinden zijn op de Brusselse kunstberg. Via de stemmen van drie geïmmigreerde kinderen die de geschiedenis zelf opnieuw vertellen

²⁴⁷ Frank van Vree, “The Art of commemoration & the politics of memory”, *Open 7: (No)Memory* (2004): 27.

²⁴⁸ Stanard, “Introduction”, 1-2.

²⁴⁹ Arnaut, “The ‘Manifestation for the Re-annexation of Belgium to Congo: Reconfiguring (Post)Colonial Space”, 131 ; Joachim Ben Yakoub en Gia Abrassart, “Tijd voor de dekolonisatie van België”, *rekto:verso* 62 (2014): 23-24.

²⁵⁰ Goddeeris, “Postcolonial Belgium. The Memory of the Congo”, 1.

²⁵¹ Augustijnen, *Panorama: Extra bijlage bij De Tijd*, 4-5.

²⁵² Asselberghs en Lesage, *Het Museum van de Natie: van kolonialisme tot globalisering*, 16.

en ook uitvinden, geeft Vanagt de narratief van de geschiedenis terug aan degenen die nooit de kans hadden ze vertellen.²⁵³[Afb.44]

In de bij de essayfilm behorende publicatie “Spectres” neemt Augustijnen een artikel van Ludo De Witte op, waarin die pleit voor een memorial site voor de vermoorde president Lumumba op de plaats van executie. Op initiatief van Kinshasa en met de steun van Brussel, zouden de omstandigheden van Lumumba’s dood eindelijk kenbaar worden voor een huidige en toekomstige generatie en zou een einde komen aan de stille overeenkomst tussen Congolese en Belgische elites om Lumumba en het gedachtegoed waarvoor hij stond uit het collectieve geheugen te wissen.²⁵⁴ Toch is de oprichting van zo’n memorial of nieuw monument allesbehalve evident. Frank van Vree merkt op hoe monumenten ook politieke instrumenten zijn die bepaalde representaties van de geschiedenis steunen of in de verf zetten.²⁵⁵ Kunstenaar Victor Burgin spreekt zelfs van een ‘totalitair’ regime wanneer de officiële herinnering die in de geschiedenisboeken te lezen valt enkel wordt bevestigd via monumenten in de straat. De zogenaamde monumenten of *lieux de mémoire*, zoals beschreven door Pierre Nora, verschaffen geen alternatieve geschiedenis, aangezien ze enkel in conventionele, overeengekomen termen over de geschiedenis kunnen spreken.²⁵⁶ Nora beschrijft hoe deze *lieux de mémoire* een spontane herinnering ontkennen en ontstaan vanuit de idee dat we archieven moeten creëren, herdenkingsvieringen moeten houden, lofredes moeten uitspreken omdat deze herinnering niet meer spontaan voorkomen.²⁵⁷ In andere woorden: het monument is verbonden aan een officiële geschiedenis, maar niet aan de herinnering.

Victor Burgin vraag zich in “Monument and Melancholia” of de ruïne niet het officiële monument en de *lieux de mémoire* kan vervangen. Hij denkt hierbij niet zozeer aan een ruïne als een gevestigd, officieel monument zoals bijvoorbeeld het Colosseum, maar aan *non-lieux de mémoire* of een ‘monument of melancholia’. In vergelijking met een ‘monument of mourning’ zoals het Colosseum, een officieel en erkend monument, kent een ruïne als niet-erkend monument, als ‘monument of melancholia’ geen vaststaand verhaal. De documentatie is niet compleet, het is niet zeker wat er te bewijzen valt. Veel is vergeten. De ruïne kan

²⁵³ “Little Figures”, *Argos*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, <http://www.argosarts.org/work.jsp?workid=e4baa07c73a143d785b00d5cab4b17af>.

²⁵⁴ Ludo De Witte, “A memorial site for Lumumba?”, *Spectres* (Brussel: ASP, 2011): 144; 152-154.

²⁵⁵ Frank van Vree, “The Art of commemoration & the politics of memory”, 16.

²⁵⁶ Burgin, “Monument and Melancholia (2008)”, 325.

²⁵⁷ Pierre Nora, “From: Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*”, *Theories of memory: a reader* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007): 149.

effectief zijn wanneer ze nog te ‘voltooien’ valt in het hoofd van de toeschouwer of degene die herinnert.²⁵⁸ Op die manier sluit de ruïne veel dichter aan bij het karakter van de herinnering, die volgens Pierre Nora altijd in permanente evolutie is en voorwerp van een dialectiek van herinneren en vergeten.²⁵⁹

Ook Augustijnen appelleert in zekere zin aan de ruïne als een ‘monument of melancholia’. In “Spectres” bekijken Brassinne en zijn echtgenote letterlijk het gevallen monument van Henri Morton Stanley dat zo de spijt over het voorbije verleden in Belgisch Congo belichaamt, de onttroning van een modelkolonie. [Afb.45] Tegelijk biedt het als ruïne de vrijheid om zelf een eigen, unieke herinnering te construeren – iets dat Brassinne dan ook onophoudelijk poogt in “Spectres” om op die manier van de geschiedenis, van de feiten los te komen. Op een meer figuurlijk niveau functioneert “Spectres” eveneens als het verhaal van een afbrokkelende koloniale zienswijze, die zelf steeds meer een ruïne wordt. De vijftigjarige Congolese onafhankelijkheid in 2010 met zijn nieuwe Belgische narratief over het verleden die de fouten erkent, maar nog baadt in nostalgie, bewijst hoe deze ruïne van het verleden ook een voorwerp van nieuwe, samengestelde herinneringen kan zijn. Of nogmaals zoals Bambi Ceuppens het beweert: “het geheugen, zij het individueel of collectief, registreert herinneringen niet eenvoudigweg, maar (her)creëert ze voortdurend.”²⁶⁰ Interessant in verband hiermee is het onderzoek van Augustijnen naar het in 1964 door westerse troepen vernietigde monument voor Lumumba in Stanleyville of Kisangani in “Appelle-moi Pierre comme je t’appelle Joseph” uit 2014.²⁶¹ In zekere zin weerspiegelt de vernietiging van het monument ook de moord op de Congolese ex-president. Door dit iconoclasme trachtten de westerse mogendheden niet gewoon het standbeeld te vernietigen, maar werkelijk het beeld, de visie, de mentaliteit van Lumumba van de kaart te vegen. Als Panafrikanist vormde Lumumba immers een bedreiging voor de westerse wereldheersing.²⁶² Door het monument te vernietigen echter, wordt er plaats gemaakt voor de ruïne. Het vernietigde archief schrijft volgens Achille Mbembe ook het geheugen, de herinnering in een dubbel register in. Enerzijds maakt dat vernietigde archief plaats voor de fantasie en anderzijds overleeft het als een demon, een geest die de staat blijft naspoken omdat het geen objectieve substantie bezit.

²⁵⁸ Burgin, “Monument and Melancholia (2008)”, 323-325.

²⁵⁹ Nora, “From: Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*”, 146.

²⁶⁰ Ceuppens, *Onze Congo? Congolezen over de kolonisatie*, 69.

²⁶¹ Sven Augustijnen, *Brussel, 9 november 2012 – 13 maart 2014*, tent. brochure *Ravage* (Leuven: Museum M, 2014.).

²⁶² Het Panafrikanisme vond natiestaten – zoals bijvoorbeeld Belgisch Congo – een constructie, opgelegd door de kolonisatoren. Vandaar dat er één sterk Afrika als continent moest komen, dat kan mee wedijveren met andere grootmachten in de wereld. Dit betekende voor vele Europese en Westerse mogendheden een enorme dreiging en het zou één van de redenen kunnen zijn waarom Lumumba door Belgische bevelen om het leven kwam.

Zo wordt ook het vernietigde monument een geest, “un spectre”.²⁶³ Zolang Brassinne niet de echte archivalische feiten – zoals gereconstrueerd door De Witte – erkent, blijf hij ‘bezeten’ door een ‘archive fever’, door het verleden.²⁶⁴ Zolang de koloniale monumenten ongeschonden de publieke ruimte blijven domineren, en aldus trachten het vernietigde archief te vervangen, spoken in België de geesten van de koloniale tijden en blijft het land aldus onderworpen aan een ‘hauntology’.²⁶⁵

Mbembe vermeldt dus het belang van een ‘substantie’ en ook Burgin beschrijft dat we ‘de indruk van een ‘uitstraling van een verleden realiteit’ ook in de dingen kunnen terugvinden.’ Bovendien toont Marcel Proust dat het verleden ‘onmiskkenbaar aanwezig is in een materieel object.’²⁶⁶ Het is deze benadering van het object als voorwerp van herinnering die bij Wendy Morris meer naar voren komt. In haar “Postings” beschrijft de kunstenaar hoe de ‘objecten die overgebleven zijn van een vroegere tijd, ontwricht van hun originele of intentionele gebruik’ haar interesseren ‘als vehikels om de sporen van het verleden in het heden te onderzoeken.’²⁶⁷ Haar visie correspondeert erg met de idee van de socioloog Maurice Halbwachs, die het collectieve geheugen eveneens aan de tastbare dingen en ruimtelijke omgeving van een groep koppelt.²⁶⁸ Bovendien getuigen ze ook van een groepsmentaliteit. “[...]meubilair, versieringen, foto’s, gebruiksvoorwerpen en prullaria ‘circuleren’ ook in de groep: ze zijn het onderwerp van evaluaties en vergelijkingen, voorzien inzichten in nieuwe wegen van mode en smaak, en roepen voor ons oudere gewoontes en sociale verdelingen op.” Bovendien verandert de groep en het collectieve geheugen tegelijkertijd met de fysieke omgeving, aldus Halbwachs.²⁶⁹ Wat Morris aanklaagt is dus net de *continuïteit* van objecten met stereotype beeldvorming als bijvoorbeeld de al vermelde “Matadi”-koekjes van Delacre of de Senegalese tirailleur op de verpakking van de “Banania”-chocoladepoeder, die dus een verder leven van de koloniale blik impliceren. Als counterstrategie doet Morris de objecten in haar animatiefilms wél transformeren. Ze ontkoppelt de objecten dus van hun ingebeelde ‘onveranderlijkheid’ en maakt hun – net als de ruïne – tot voorwerp om nieuwe, alternatieve

²⁶³ Mbembe, “The Power of the Archive and its Limits”, 24.

²⁶⁴ Demos en Van Gelder, *In and Out of Brussels. Figuring postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els Opsomer*, 48.

²⁶⁵ De term ‘hauntology’ verwijst in de filosofie van Jacques Derrida naar de ambigue manier waarop een ‘geest’ zowel is als niet is en hoe die ambigue staat zorgt voor een najagen of ‘naspoken’ door het verleden, bijvoorbeeld een staat door zijn nationale verleden.

²⁶⁶ Burgin, “Monument and Melancholia (2008)”, 320; 326.

²⁶⁷ Morris, *Postings: Drawings on the Past: Implicit Explicit Complicit*, 47.

²⁶⁸ Morris beweert echter dat ze nooit van Halbwachs gehoord had. Ze ziet haar objecten eerder als metaforen, zoals in een gedicht. Toch erkent ze de gelijkenis met Halbwachs, die objecten ziet als sporen van het verleden in het heden.

²⁶⁹ Maurice Halbwachs, “Space and the Collective Memory//1925”, *Memory. Documents of Contemporary Art* (Londen: Whitechapel Gallery and the MIT Press, 2012): 47-49.

manieren van herinneren te evoqueren. Morris en Augustijnen pogen dus allebei om via reflectie over de al bestaande manieren van herinneren nieuwe wegen van alternatieve herinneringswijzen te verkennen.

3.4 Huishoudelijke, koninklijke en politieke macht en consumptie.

De objecten in Morris' houtskooltekeningen en – animatiefilms vormen niet alleen een alternatieve kijk op de herinnering, maar becommentariëren vooral het kolonialisme als een vorm van consumptie. De metaforen van kannibalistische consumptie die ze in haar oeuvre verwerkt, worden op drie niveaus nader bekeken: op het niveau van de natiestaat, op het institutioneel niveau – waarmee ze doelt op het KMMA – en tenslotte op het huishoudelijk niveau, in de huiskamer van de doorsnee Belg.²⁷⁰ Vooral dat laatste niveau is prominent aanwezig. Zowel “A Royal Hunger”, “Taste The World” als in “Bully Beef” bevatten scènes rondom een eettafel, waarop talrijke producten staan uitgesteld met een beeldende referentie naar het kolonialisme. Hoewel haar tekeningen voornamelijk vertrekken vanuit de kolonialistische beeldtaal op de verpakkingen tijdens het Belgische koloniale regime, refereert Morris ook regelmatig aan hedendaagse huishoudproducten die getuigen van ‘vastgeroeste manieren van kijken’ en ‘oude koloniale rituelen van de verbeelding’.²⁷¹ Zo zijn er bijvoorbeeld de ‘Afrika’-koekjes van het merk Bahlsen en ‘Matadi’-koekjes van Delacre, telkens voorzien van pure chocolade. Tegelijk verkopen de tuincentra van Aveve ‘Negerkop’, een donkere soort rode kool, en ‘Negerzaad’, een donkere soort vogelvoer. Een poetsmiddel van het merk “Ca Va Seul” heet nog steeds “Negrita” en draagt als slogan ‘zwart op de oude wijze’, dat duidelijk een nostalgische reflectie bevat waaruit de spijt over het verlies van Belgisch Congo mag blijken.²⁷² Net zoals de monumenten en het museum in Tervuren dus getuigen van een onveranderde mentaliteit – wat het KMMA betreft toch tot een tiental jaar geleden – tonen volgens Morris dus ook de alledaagse gebruiksvoorwerpen hoe een nostalgische en heroïsche ondertoon nog altijd het verhaal over de Belgische kolonie kenmerkt. Dat wordt bekrachtigd in de stelling van Goddeeris over de nieuwe, geünificeerde Belgische narratief vanaf 2010. De vroegere versies van het “Negrita”-poetsmiddel toonde het glimmende gezicht van een zwarte, lachende man, verwijzend naar het glanzend poetsmiddel,

²⁷⁰ Morris, “Both temple and tomb. Difference, desire and death in the sculptures of the Royal Museum of Central Africa”, 113.

²⁷¹ Wendy Morris, “De kolonie als consumptiegoed”, *Congo in België. Koloniale cultuur in de metropool* (Leuven: Universitaire Pers, 2009): 192.

²⁷² Morris, “De kolonie als consumptiegoed”, 191; 186.

maar ook naar de zwarte man als knecht.²⁷³ Dit motief komt eveneens naar voren bij het Franse merk van chocoladepoeder “Banania” met een afbeelding van een Senegalese Tirailleur die Morris ook in “Taste The World” afbeeldt. [Afb.10] Ook de Frans-Algerijnse kunstenaar Kader Attia verwerkt in zijn oeuvre het “tirailleur”-motief van “Banania”, maar onderzoekt eveneens de betekenis van het object, meer bepaald het exotische fetisjobject dat ook Morris aan de kaak stelt. Zo is in de installatie “The Continuity of the Debt” uit 2013 onder andere een reeks van oude doosjes van het merk te zien, bekroond met een kleine buste van een ex-koloniaal, die samen een fetisjistische totem vormen. [Afb.46] Nauw aansluitend bij de kritiek van Okwui Enwezor in diens “Postcolonial Constellation” bevraagt Attia eveneens de representatiewijze van anonieme en als primitivistisch afgedane Afrikaanse kunst – door zelf verschillende beelden uit onder andere Dakar haast achteloos en anoniem op verschillende rekken tentoon te stellen. [Afb.47] Tegelijk reflecteert Attia over de gefixeerde, vastgeroeste reflectie van de Europese toeschouwer ten opzichte van de vervreemde Afrikaanse ‘Ander’.²⁷⁴

Op het niveau van de natiestaat beeldt Morris vooral Leopold II figuurlijk af als een kannibalistische koning. Volgens de kunstenaar ‘consumeerde’ hij onnoemelijk veel Afrikaanse lichamen in zijn hebzucht naar rubber en rijkdom. Wanneer Leopold in “A Royal Hunger” naar vlees vraagt – zoals we weten uit *Les Demoiselles de Bruxelles* van Augustijnen had hij werkelijk een enorme appetijt – bieden zijn officieren hem menselijke lichaamsdelen aan.²⁷⁵ Het koningshuis en de aristocratie functioneren dus evengoed als consumenten, maar ook als consumerende instanties. In Raoul Peck’s “Lumumba: La mort du prophète” dwaalt de camera door een receptie, een aristocratisch galafeestje. De afwezigheid van de regisseur in Congo, maar de aanwezigheid in Brussel kan eveneens een verwijzing zijn naar het consumerend aspect van de kolonie. Terwijl het geld in Brussel immers rijkelijk vloeit, kreunt de Democratische Republiek Congo onder de financiële krapte. [Afb.48] Ook Morris verwijst in “Both Temple and Tomb” naar deze chique gala diners in het museum van Tervuren, geattendeerd door prinsen, barons, graven en ambassadeurs.²⁷⁶ [Afb.14]

²⁷³ Morris, “De kolonie als consumptiegoed”, 185. Denk ook aan de afbeelding van Zwarte Piet, besproken in het eerste hoofdstuk en de beschrijving van de *sourire Congolaise* die vandaag nog moet beklemtonen hoe ‘goed de Congolezen het ondanks alles hebben’, zoals beschreven door professor Goddeeris.

²⁷⁴ Mark Prince, “Kader Attia”, *Frieze Magazine DE*: z.p., laatste toegang 26 mei 2015, <http://frieze-magazin.de/archiv/kritik/kader-attia/?lang=en>.

²⁷⁵ Morris, “Both temple and tomb. Difference, desire and death in the sculptures of the Royal Museum of Central Africa”, 113.

²⁷⁶ Morris, “Both temple and tomb. Difference, desire and death in the sculptures of the Royal Museum of Central Africa”, 127.

Het is op dit meer figuurlijke niveau van politieke consumptie, macht en rijkdom dat Augustijnen zich eveneens vaak begeeft. In “Les Demoiselles de Bruxelles” verwijst hij weliswaar nog letterlijk naar de schransende Leopold II. Maar “Panorama” en vooral “Spectres” tonen twee tot de aristocratie behorende figuren – ridder Brassinne en burggraaf Davignon – die de idee van een adellijke stand die zich verrijkt heeft met Congolees eigendom versterken.²⁷⁷ De openingsscène van “Spectres” start zo op het gigantische domein van het kasteel waarin de familie d’Aspremont-Lynden huist. Terwijl het echtpaar d’Aspremont-Lynden en het echtpaar Brassinne erkennen hoe de geschiedenis toch wel haar donkere bladzijden kent, nippen ze van een aperitief in een rijkelijk decor. [Afb.49] Karel Arnaut wijst op de identificatie van het personage Jacques Brassinne met ‘iets Franstalig, belgicistisch, elitistisch, royalistisch’.²⁷⁸ Bambi Ceuppens vindt dit aspect van de film problematisch. De manier waarop de francofone hoge bourgeoisie en aristocratie door Augustijnen wordt voorgesteld bekritiseert niet, maar versterkt net de idee alsof ‘het nog steeds 1960 is’ en de gebeurtenissen met Lumumba nog niet voorbij zijn. Ceuppens benadrukt hoe machteloos deze rijke laag van de bevolking echter is geworden en hoe ze de politieke en economische macht die ze hadden in de jaren zestig hebben moeten inleveren.²⁷⁹ T.J. Demos daarentegen benadrukt hoe bijvoorbeeld in de scène in de crypte van de Notre Dame van Laken de twee graven van Leopold II en Boudewijn I naast elkaar liggen en zo een zeker idee van een grote geschiedenis die nog steeds weegt op het heden voorstelt.²⁸⁰ Hoewel het verleden in de hoofden van de actoren in “Spectres” dus nog misschien 1960 – of in Brassinnes geval 17 januari 1961 – lijkt, wil de film de tijd niet stilzetten, maar het doorwegen van het verleden in het heden bekijken.²⁸¹ “Panorama” uit 2005 verbindt eveneens de hedendaagse rijkdommen in Brussel met de exploitatie en consumptie van Congo tijdens de koloniale jaren.²⁸² Zoals eerder vermeld, verschaft de blik die Augustijnen de lezer van de bijlage biedt een ‘panorama’ op de rijkdom en eigendom die België zich op illegale wijze, via exploitatie in Congo, eigen maakte.

De werkelijke houding van het vorstenhuis liet zich onder andere voelen bij de expositie van Luc Tuymans’ “Mwana Kitoko” in het Belgische paviljoen van de Biënnale van Venetië in 2000. Door de plaatsing van de expo in een soort natiepaleis – het paviljoen – verkrijgt elk

²⁷⁷ Augustijnen, *Spectres*.; Augustijnen, *Panorama: Extra bijlage bij De Tijd*.

²⁷⁸ Karel Arnaut, “Spectres”(Debat KVS op 8 mei 2011).

²⁷⁹ Demos en Van Gelder, *In and Out of Brussels. Figuring postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els Opsomer*, 50.

²⁸⁰ Demos, *Sven Augustijnen’s Spectropoetics*, 3.

²⁸¹ Op 17 januari 1961 werd Patrice Lumumba geëxecuteerd.

²⁸² Augustijnen, *Panorama: Extra bijlage bij De Tijd*, 4-5.

werk op de Biënnale een politieke context, aldus Tuymans. Door zijn tentoonstelling was het ook inhoudelijk ingevuld met een politieke geladenheid, zegt de kunstenaar. Het paleis reageerde volgens Tuymans op de inhoud door expliciet niet naar de expositie te gaan kijken. Bovendien sprak koningin Fabiola de kunstenaar aan op het feit dat Tuymans haar echtgenoot, wijlen koning Boudewijn, afbeeldt in een nogal compromitterende historische context. Tuymans schilderde Boudewijn namelijk in zijn wit uniform tijdens een rondreis die bedoeld was als ‘hart onder de riem voor de Belgische koloniale orde’.²⁸³ [Afb.50] Hoewel er geen twijfel bestaat dat het werk van Tuymans, in de woorden van Madeleine Grynsztejn ‘onze relatieve amnesie rond belangrijke gebeurtenissen oproept’, blijf het echter de vraag of het oeuvre rond Belgisch Congo ook ‘een beschaamd kijken’ impliceert.²⁸⁴ In de discussie rond “Spectres” noemt Tuymans immers Lumumba als politicus geen machtsfiguur en beweert hij dat “Belgen eigenlijk alleen maar realisten zijn, gezien hun eigen geschiedenis.” Die beweringen stroken met een – al dan niet bewuste – nostalgische ondertoon die Van Reybroucks “Congo” inhoudt en Tuymans noemt het boek dan ook een aanrader.²⁸⁵

Ondanks die zo aan de geünificeerde houding gekoppelde denkwijze van Tuymans, raakt hij – in tegenstelling tot Morris of Augustijnen – wel kort aan één van de andere machtspijlers uit de kolonie: de katholieke kerk. In “The Mission” uit 2000 schildert Tuymans een militair aandoend en imposant gebouw, vergezeld van een groot kruis. [Afb.51] Zoals Philippe Pirotte beschrijft, verbeeldt de schilder het gebouw als een ‘toevoeging, opgedrongen aan een bestaande fysieke ruimte, maar tegelijkertijd een bescherming tegen de hitte, de nacht, de natuur’ en ‘genereert een beklemming die de waanzin oproept van de beschavingsfunctionarissen in Joseph Conrads “Outpost of Progress.”²⁸⁶ De katholieke missiepost wordt zo zelf een exotisch gegeven in de Congo Vrijstaat. Dit wil echter niet zeggen dat het katholieke verhaal losstond van de Congolese samenleving. Het brengen van beschaving en het christianiseren van het Afrikaanse continent was zelfs één van de voornaamste redenen dat Leopold II – samen met de garantie van de vrijhandel – groen licht kreeg van andere Europese mogendheden om de Congo Vrijstaat op te richten.²⁸⁷ Op den duur werden de missieposten dan ook enorme boerderijen, met schrijnwerkerijen, hospitalen en

²⁸³ Luc Tuymans, “Spectres” (Debat KVS op 8 mei 2011). ; Pirotte “Mwana Kitoko – Beautiful White Man”, 86. ; Hans Rudolf Reust, “In the Dark Regions of the World//2000”, *Memory. Documents of Contemporary Art* (Londen: Whitechapel Gallery en the MIT Press, 2012): 199.

²⁸⁴ Dorothy Spears, “Putting the Wrongs of History in Paint”, *The New York Times*, 3 februari 2010, z.p., laatste toegang 26 mei 2015, <http://www.nytimes.com/2010/02/07/arts/design/07tuymans.html>.

²⁸⁵ Luc Tuymans, “Spectres” (Debat KVS op 8 mei 2011).

²⁸⁶ Pirotte, “Mwana Kitoko – Beautiful White Man”, 96.

²⁸⁷ Hochschild, *King Leopold’s Ghost*, 86.

zelfs een enkele drukpers.²⁸⁸ Op die manier werden het een soort op zichzelf staande dorpen, met als volgelingen en bekeerlingen vaak bevrijde of vrijgekochte kindsclaven.²⁸⁹ De verwevenheid van staat en kerk in de kolonie uitte zich door bijvoorbeeld het verzekeren van voedsel door de overheid voor de missieposten, maar ook het leveren van soldaten voor de Force Publique door die missieposten.²⁹⁰ In “After Years of Walking” uit 2003 toont kunstenaar Sarah Vanagt hoe de Belgische paters ook op de kolonie van Rwanda, dat eveneens lang onder Belgisch bewind heeft bestaan, hun stempel wilden drukken. Via de propagandafilm “Fils d’Imana” of “Zonen van God” wilden de Belgische paters opnieuw het katholieke en Belgische beschavingsideaal promoten, een film waarin ook het fictieve rassenonderscheid tussen de Hutu’s en de Tutsi’ wordt beklemtoond. [Afb.52] Maar vanwege het instabiele politieke klimaat van 1959 tijdens een aantal Afrikaanse onafhankelijkheidsbewegingen, besloten de paters de film niet uit te zenden. Vanagt viste de film uit op het Belgische archief en besloot hem te tonen op verschillende locaties en voor bevolkingslagen in Rwanda, waar na de genocide van 1994 de Rwandese geschiedenis uit het schoolcurriculum werd geschrapt.²⁹¹ Op die manier onderzoekt Vanagt niet alleen de rol van de geschiedenis als een morele les, maar ook de manier waarop de katholieke kerk zo cruciaal was in het opleggen van een beeldvorming, een ‘beschavingsideaal’ bij de Rwandese, maar ongetwijfeld ook bij de Congolese gekoloniseerden. De afwezigheid van het thema van de missionarissen bij Morris en Augustijnen is dan ook opvallend. Buiten een enkele verwijzing naar een kruisbeeld bij Morris of de herdenkingsmis van koning Boudewijn, speelt de katholieke kerk amper een rol in het oeuvre van beide kunstenaars rond Belgisch Congo. Morris verwijst weliswaar wel naar de christelijke eucharistie als een metafoer van consumptie die ze spiegelt aan geruchten over kannibalisme door de Congolezen. In haar latere film “Heir to the Evangelical Revival” uit 2013 staan de Protestantse missionarissen in de 19^{de} eeuw naar Zuid-Afrika wel centraal.²⁹² Maar wat Congo betreft, is de afwezigheid van de cruciale christelijke rol in de kolonie dus zeer frappant.²⁹³

Maar misschien is het ontbreken van de Belgische politieke breuklijnen als thematiek in werken rond het Belgische koloniale verleden nog markanter. Augustijnen evoqueert

²⁸⁸ Van Reybrouck, *Congo. Een geschiedenis*, 88.

²⁸⁹ Van Reybrouck, *Congo. Een geschiedenis*, 86.

²⁹⁰ Van Reybrouck, *Congo. Een geschiedenis*, 87. De Force Publique was het koloniale leger met plaatselijke soldaten onder Belgisch bevel.

²⁹¹ “After Years of Walking”, *Balthasar: z.p.*, laatste toegang 26 mei 2015, <http://balthasar.be/work/item/after-years-of-walking>.

²⁹² Morris, *Postings: Drawings on the Past: Implicit Explicit Complicit*, 274.

²⁹³ Ook vandaag werkt dat christelijke geloof nog sterk door in het hedendaagse Congo. Zie bijvoorbeeld: De Boeck, *Kinshasa: Tales of the invisible city*.

weliswaar de idee van een Franstalige aristocratie die nog steeds teert op het koloniale gedachte- en erfgoed en bevraagt de afkomst van de Belgische welvaart. Toch speelt ook hij niet expliciet in op de communautaire breuklijn tussen de Waalse en Vlaamse gemeenschap die het koloniale dispuut overschaduwet. Antoon van den Braembussche geeft aan hoe de politieke identiteit van België altijd in de maak geweest is en nog steeds wordt gemaakt in een continue aanpassing aan de belangen, de noodzaken van het moment. Daartegenover staat dat het Belgische historische bewustzijn wordt gehinderd door deze vele interne scheidingen en vooral door de oppositie tussen een unitaire en een separatistische “politics of memory”.²⁹⁴ Véronique Bragard en Stéphanie Planche wijzen op het mechanisme van lang vergeten aspecten van het koloniale verleden die een risico inhouden voor de nationale cohesie en vragen stellen als ‘wie waren we?’ en ‘wie zijn we?’. Aangezien die laatste vraag in België per definitie al problematisch blijkt en de nationale cohesie uiterst fragiel is, wordt dat verhaal over het koloniale verleden in Congo steeds opnieuw aangepast, verdraaid of ontkend.²⁹⁵ Een tiental jaar geleden hadden beide gemeenschappen nog een verschillende manier om met de koloniale geschiedenis te benaderen. Maar professor Goddeeris geeft aan hoe Vlaamse en Waalse Belgen aanzienlijk naar elkaar zijn toegegroeid en hoe ze vanaf 2010 min of meer op dezelfde golflengte zitten: ze erkennen Belgische fouten, maar plaatsen ze in een milderend internationaal perspectief en voorzien enkele tegenargumenten die de harde kritiek op het Belgische regime in Congo pareren en vooral benadrukken dat men ook ‘goede dingen heeft gedaan.’²⁹⁶ De Belgische vlag die in Augustijnens “Spectres” wappert in de tuin van d’Aspremont-Lynden, maar ook Pecks “Lumumba: La Mort du Prophète” of Tuymans’ schilderij “Léopoldville” alluderen misschien op een moeilijke en fragiele Belgische identiteit, maar de nationale, politieke barsten in die identiteit staan niet expliciet op het programma van de kunstenaars. [Afb.53-54] Zowel Morris als Augustijnen klagen in zekere zin de Belgische “politics of forgetting” aan, maar laten één van de voorname redenen van die politiek amper aan bod.

3.5 Gender en kolonialisme

De metaforen van consumptie en bezit uit het voorgaande hebben ook betrekking op een ander domein, namelijk het genderdomein. In 2003 schrijft Bambi Ceuppens “Onze Congo? Congolezen over de kolonisatie”. De uitdrukking “Onze Congo” vindt haar gelijke in

²⁹⁴ Van den Braembussche, “The Silence of Belgium: Taboo and Trauma in Belgian Memory”, 4-5.

²⁹⁵ Bragard en Planche, “Museum practices and the Belgian colonial past: questioning the memories of an ambivalent metropole”, 60.

²⁹⁶ Goddeeris, “Postcolonial Belgium: The Memory of the Congo”, 6.

Vlaamse uitdrukkingen als “ons mannen”, verwijzend naar de eigen kinderen, of “die van ons”, verwijzend naar de echtgenote. Ceuppens beargumenteert hier hoe die ‘onze’ niet alleen een band van affectie, maar voornamelijk een bezitsverhouding impliceert. Wie spreekt van “onze Congo” construeert dus een ongelijke machtsrelatie tussen Belg en Congolees, maar tracht ze tegelijkertijd te verbergen door de affectieve connotatie. Belangrijk hierbij is dat het Belgische koloniale beleid al tijdens het koloniale bewind paternalistisch werd genoemd.²⁹⁷ De koloniale onderneming was immers dikwijls au fond een mannelijke aangelegenheid. De Europese vrouwen werden niet in staat geacht het leven in de tropen aan te kunnen en dus waren er in 1900 bijvoorbeeld slechts 82 blanke vrouwen, voornamelijk nonnen, tegenover 1100 mannen als missionarissen, koloniale ambtenaren enzovoort.²⁹⁸ Hoewel seksuele relaties tussen Europese vrouwen en Afrikaanse mannen absoluut een taboe vormde in de kolonie, werden seksuele relaties tussen Europese mannen en Afrikaanse vrouwen geduld.²⁹⁹ Van Reybrouck beweert hier hoe men vond dat “al te lange seksuele deprivatie de werklust en de levenskracht van de blanke man geen goed deed” en er dus “een grote tolerantie bestond tegenover vormen van concubinaat met een inheemse vrouw.”³⁰⁰ Maar daarnaast gold de kolonisatie ook in zekere zin als een seksuele verovering: de seksuele dominantie van de blanke man en diens bezit van het lichaam van de Afrikaanse vrouw stonden symbool voor de macht van de Belgen over de Congolezen. Men sprak ook wel van “une prise de possession” of “une conquête du mâle.”³⁰¹ Irvin Schick spreekt zelfs van ‘xenotopia’ als term voor de seksualisering van overzeese gebieden, waarbij de vrouwen die deze streken bewoonden symbool stonden voor de Europese exploitatie van die regio’s. Ook termen als de “maagdelijke” gebieden of de geografische “penetratie” van overzeese kolonies dragen duidelijk deze seksuele connotatie, en dan vooral de mannelijke dominantie van de kolonisatie, in zich.³⁰²

Deze genderverhouding komt ook gedeeltelijk aan bod in het werk van Sven Augustijnen. De kunstenaar vertelt hoe “Spectres” wordt gekenmerkt door verschillende patriarchale relaties. Zo is er de vader-zoonrelatie tussen Harold en Arnout d’Aspremont-Lynden, wijlen koning Boudewijn als vader van de natie, maar ook Jacques Brassinne die een vader of grootvader lijkt voor de kunstenaar zelf. De vrouwen die aan het woord komen in de essayfilm zijn

²⁹⁷ Ceuppens, *Onze Congo? Congolezen over de kolonisatie*, 23-33.

²⁹⁸ Van Reybrouck, *Congo. Een geschiedenis*, 81-82. ; Raymond Corbey, *Wildheid en beschaving: de Europese verbeelding van Afrika* (Baarn: Ambo, 1989): 23.

²⁹⁹ Ceuppens, “Een Congolese kolonie in Brussel”, 237-238.

³⁰⁰ Van Reybrouck, *Congo. Een geschiedenis*, 80.

³⁰¹ Ceuppens, “Een Congolese kolonie in Brussel”, 238.

³⁰² Ceuppens en Arnaut, *Leopolds Congo: dromen en nachtmerries*, 37.

dikwijls Congolees: Marie Tshombe, Juliana Lumumba of Pauline Lumumba.³⁰³ De prominente stem die Augustijnen weglegt voor de blanke, mannelijke ex-kolonialen en het amper aan bod laten komen van de vrouwelijke Congolese stem, resoneert de machtsverhouding tussen man en vrouw, tussen Belg en Congolees in de koloniale periode. Het is echter vooral in “Les Demoiselles de Bruxelles” dat Augustijnen de genderthematiek uitspeelt. Allereerst in de psychologische schets van Leopold II door Émile Meurice die praat over de seksuele fantasieën van de vorst, die hij haast Freudiaans koppelt aan het ontbreken van een moederlijke affectie.³⁰⁴ In het bijzonder rapporteren de getuigenissen van Henri Bataille over de verborgen seksuele lusten van de monarch, waarbij de auteur een beeld schetst van een soort veroveringsdrang. Bataille spreekt dan ook dikwijls van een “conquête”, zoals de kolonialen in Congo ook de seksuele relatie tussen een Europese man en een Afrikaanse vrouw aanduiden.³⁰⁵ Als Augustijnen de toevalligheden van de geschiedenis onderzoekt, blijkt dan ook de parallel tussen het ontbreken van affectie in het seksuele én familiale leven van Leopold enerzijds en het ontbreken van affectie in de zogenaamde ‘vaderlijke’ houding van de Belgische kolonialen ten opzichte van hun Congolese ‘zonen’.³⁰⁶

De foto’s uit de installatie van “Les Demoiselles de Bruxelles”, met de verschillende Afrikaanse prostituees, vormen in eerste instantie een verwijzing naar die toevalligheid in de geschiedenis. De prostituees poseren immers op de Louizalaan, vernoemd naar Leopolds moeder, wiens affectie voor haar zoon ontoereikend was volgens Émile Meurice. De monarch zocht, aldus de psychoanalyticus, hierdoor zijn toevlucht bij talloze andere vrouwen.³⁰⁷ Augustijnen spiegelt ironisch Leopolds escapades in de foto’s van het hedendaagse Brussel en de Louizalaan, waar mannen eveneens hun toevlucht zoeken bij vrouwen die dikwijls afkomstig zijn uit de Belgische ex-kolonie.³⁰⁸ Het naadloos overvloeien van een koloniale onderneming naar een neokoloniale situatie vandaag vindt in “Les Demoiselles de Bruxelles” echter niet alleen op inhoudelijk, maar ook op een vormelijk en technisch niveau plaats. Het gaat fundamenteel om het medium waarmee Augustijnen hier werkt: de fotografie.

Allereerst verwijst Susan Sontag in haar fameuze essay “On Photography” naar de manier waarop fotografie een roofzuchtigheid inhoudt door de gefotografeerde subjecten te

³⁰³ Demos en Van Gelder, *In and Out of Brussels. Figuring postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els Opsomer*, 52.

³⁰⁴ Meurice, “Esquisse d’un regard psychologique sur Léopold II”, 24.

³⁰⁵ Bataille, “Quelques extraits de ‘La Vie cachée de Léopold II – Les Mémoires interdites du Valet de Léopold II’ ”, 40.

³⁰⁶ De propaganda sprak vaak over ‘een liefhebbende vader met zijn kinderen’ als het over de koloniale opdracht ging. Corbey, *Wildheid en beschaving: de Europese verbeelding van Afrika*, 13.

³⁰⁷ Meurice, “Esquisse d’un regard psychologique sur Léopold II”, 24.

³⁰⁸ Chaffee, “Les Demoiselles de Bruxelles: a philosophical brothel”, 2.

transformeren naar symbolisch bezitbare objecten. Op die manier werkte ook de koloniale fotografie. Door de Congolezen te fotograferen, kregen de Belgen een zekere macht over de ‘Ander’.³⁰⁹ Via de constructie van de ‘Ander’ door die fotografie, verkregen de kolonisten macht over de beeldvorming van de gekoloniseerden. In “Wildheid en beschaving. De Europese verbeelding van Afrika” beschrijft Raymond Corbey ‘het koloniale naakt’: het gaat om talloze ansichtkaarten met “erotisch getinte portretten van jonge, halfnaakte Afrikaanse vrouwen.” Vooral in de Franse en Belgische kolonies blijkt het koloniale naakt een geliefd thema voor ansichtkaarten, terwijl Duitse, Engelse of Portugese kolonies het onderwerp liever vermeden. Naar alle waarschijnlijkheid heeft dit te maken met verschillende nationale houdingen ten opzichte van seksualiteit en erotiek, alsook andere belevingen van christelijkheid. Corbey benadrukt hoe het gaat om constructies. Ten eerste zijn er verschillende standaardopstellingen- en poses te onderscheiden in de categorie van ‘het koloniale naakt.’ Vervolgens toont de manier waarop de mannelijke fotografen de vrouwen in beeld brachten dat men een bepaald beeld van de ‘welwillige’, ‘beschikbare’ Afrikaanse vrouw wilde creëren. De fotografen brachten meestal de borsten van de modellen in focus, instrueerden ze om bevallige poses aan te nemen met de handen achter het hoofd gevouwen of met één hand in de nek en de andere op de heup. Het is Corbey die beweert:

“Het gaat hier om een non-verbaal idioom dat seksuele beschikbaarheid uitdrukt en dat ook door prostituées gehanteerd wordt.”³¹⁰

Deze zin legt de link bloot met de foto’s van Sven Augustijnen, die de hedendaagse Afrikaanse prostituees op de Louizalaan eveneens in uitdagende posities fotografeert. [Afb.27, 28] Eén verschil is wel dat Augustijnen de vrouwen hun eigen poses heeft laten kiezen.³¹¹ Ze construeren aldus zelf dat beeld van een seksuele beschikbaarheid. De vraag is in welke mate ze ook zelf kozen voor het beroep van prostituee: spiegelen de economische verhoudingen vandaag nog altijd een blanke, Europese, mannelijke dominantie ten opzichte van een zwarte, Afrikaanse, vrouwelijke ‘onderdanigheid’ in een neokoloniale samenleving? Een ander verschil is dat Augustijnen – net als in “Spectres” – achter de camera staat en zich dus evenzeer schuldig maakt aan een zekere ‘roofzuchtigheid’, althans in de visie van Sontag. Een aantal overgebleven foto’s die uit de koloniale periode dateren, tonen uitzonderlijk ook de fotograaf of een ‘koloniale figuur’, zodat de kijker niet alleen meegetrokken wordt in de koloniale, veroverende blik, maar ook in de afwendende blik van de Afrikaanse vrouw. Zo

³⁰⁹ Ceuppens en Arnaut, *Leopolds Congo: dromen en nachtmerries*, 14.

³¹⁰ Corbey, *Wildheid en beschaving: de Europese verbeelding van Afrika*, 23-25.

³¹¹ Chaffée, “Les Demoiselles de Bruxelles: a philosophical brothel”, 2

ziet de toeschouwer niet langer affectie of lust, maar vooral de intimidatie van de koloniale man ten opzichte van de gekoloniseerde vrouw.³¹² Het feit dat de toenmalige koloniaal zich in die positie voor de camera durfde te vertonen en Augustijnen zich blijft verschuilen achter de camera, wijst misschien ook op de meer verborgen vorm van neokolonialisme vandaag. Een andere reden hiervoor is misschien het langzaam verdwijnen van de ‘wie doet me wat’-attitude van de koloniale die heeft moeten plaatsruimen voor een nieuw fenomeen: schaamte.

Het is niet zeker of de verwijzing naar de geconstrueerde ansichtkaarten door Augustijnen expliciet werd voorzien. Wendy Morris echter verwerkt een ansichtkaart die op de cover van Raymond Corbey’s boek staat afgebeeld. [Afb.55] De kunstenaar tekent in “A Royal Hunger” de prent van de Afrikaanse vrouw in een grootboek, waar eveneens een lijst met verschillende soorten wapens die Congo pacificeerden en een lijst met Liebigs voedselproducten die als rantsoen voor de Europese ontdekkingsreiziger dienden, op te vinden is.³¹³ [Afb.56] Aldus verwijst Morris hier ook naar de parallellen tussen het consumeren van de kolonie via letterlijke huishoudproducten, de exploitatie van Congo zelf en het bezit en uitbuiting van de – alleszins in de ogen van de Europese koloniaal – beschikbare Afrikaanse vrouw.

Het ultieme voorbeeld van deze seksualisering, maar vooral objectivering van het Afrikaanse vrouwenlichaam is ongetwijfeld dat van de Zuid-Afrikaanse Khoikhoivrouw Saartjie of Sara Baartman. Ze was lid van de zogenaamde Khoi of ‘Hottentotten’, nomadische veehouders in Zuid-Afrika die bovendien sterk verwant waren aan de Bosjesmannen. Kenmerken van de vrouwen waren zeer uitgesproken billen, alsook – zo ging de legende – opmerkelijke seksuele organen. In 1810 namen koloniale haar mee naar Europa om haar daar gedurende vijf jaar tentoon te stellen in een kooi, op exposities in onder meer Londen en Parijs. Na haar dood in 1815 dissecteerde Georges Cuvier, een gerenommeerde wetenschapper, haar lichaam en hervormde haar in een gipsen afgietsel als de “Hottentot Venus”, zodat ze voor altijd het symbool werd van een Westerse fantasie over vrouwen, ras en seksualiteit.³¹⁴ [Afb.57] Pas in 2002 werd ze eindelijk gerepatriëerd naar Zuid-Afrika en kon haar lichaam worden begraven.³¹⁵ Baartman is intussen een iconisch figuur geworden. Zo verscheen ze eerder al in verschillende films, waaronder Abdellatif Kechiche’s “Vénus noire” in 2010, maar ook in de

³¹² Ceuppens en Arnaut, *Leopolds Congo: dromen en nachtmerries*, 39.

³¹³ Morris, “De kolonie als consumptiegoed”, 192.

³¹⁴ Corbey, *Wildheid en beschaving: de Europese verbeelding van Afrika*, 148-149. ; Clifton Crais en Pamela Scully, *Sara Baartman and the Hottentot Venus. A Ghost Story and a Biography* (Princeton: Princeton University Press, 2009): 1-2.

³¹⁵ Crais en Scully, *Sara Baartman and the Hottentot Venus. A Ghost Story and a Biography*, 163-169.

“Exhibit B” van Brett Bailey.³¹⁶ [Afb.58] In “Taste The World” zinspeelt Morris tussen de lijnen ook op het verhaal van Saartjie Baartman. Allereerst verwijst de kunstenaar naar de noties van affectie en exploitatie die haar naam bevat. Saartjie als diminutief van Sara houdt een connotatie van affectie in, Baartman verwijst dan weer naar het ‘Barbaarse, ongeciviliseerde’ aspect dat de kolonialen haar toekenden. Saartjie Baartman betekent dus in zekere zin de wilde slavin.³¹⁷ Op haar beurt tekent Morris mannen met baarden in een jurk. Zo impliceert ze de ‘baardvrouw’, een freak die in vroegere circussen als attractie werd voorgesteld. Op gelijke wijze werd ook Baartman voorgesteld als een exotische attractie.[Afb.59] In het gedeelte “The Homecoming “ in “Taste The World” reist de rijke toerist terug naar diens vertrouwde omgeving, waar de tijd ‘normaal’ verloopt en waar hij kan berichten over de bevestigde beelden van Afrika als anachronistisch continent. Tegelijk transformeert het graf van Baartman in een houten palet met wiertjes waarop een ‘opgezette’, geketende Baartman – zoals de Luipaardman in het KMMA – te zien is. De film dateert van 2005 en dus twee jaar nadat Baartman wel degelijk werd begraven, maar Morris impliceert dat de stereotype beelden en Westerse fantasieën over vrouwen, ras en seksualiteit blijven doorleven. Op die manier vindt Baartman geen rust en blijft ze, net als Patrice Lumumba, het Europese continent najagen.

Conclusie: een *her-denking* van de Belgische koloniale geschiedenis

Een geschiedenis eindigt niet zomaar. Hoewel sommige erfstukken van het Belgische verleden in Congo een wel heel stoffige vertoning van het koloniale spel opvoeren, hebben de ideeën en de ideologie erachter niet zo heel veel van hun glans verloren. Zij vormen het decor, de rekvisieten en het podium voor een nieuwe narratief vanaf 2010 die de fouten uit het donkere Belgische verleden erkent, maar die de heroïsering van en de nostalgie naar dat koloniale verleden niet schuwt. De kunstenaars Wendy Morris en Sven Augustijnen delen de ambitie om de continuïteit van deze nostalgische en heroïserende ideeën – en dus een zekere Belgische “politics of forgetting” – te ontbloten, te ontmaskeren in verschillende domeinen van de samenleving.

In het wegtrekken van het theaterdoek, in het doen vallen van de maskers van het koloniale theater, vertonen de werken van Morris en Augustijnen soms opvallende gelijkenissen. Allereerst blijkt de toegepaste techniek telkens een instrument om de inhoud kracht bij te

³¹⁶ De Groof, “Spectres”. ; Ben Chikha en Arnaut, “Staging/caging ‘otherness’ in the postcolony: spectres of the human zoo”, 672-674.

³¹⁷ Crais en Scully, *Sara Baartman and the Hottento Venus. A Ghost Story and a Biography*, 9.

zetten, en dan vooral de nadruk te leggen op die continuïteit van elementen uit het koloniale verleden in het heden. Zo dient de houtskoolanimatietechniek van Morris met haar sporen achterlatende zwarte houtskoolvegen en haar transformerende objecten om de heractualisering en het continue hercreëren van de koloniale herinnering te ondersteunen. Bij Augustijnen zijn het diens ‘performative documentaries’ die de oude actoren van Belgisch Congo opnieuw hun versie van de geschiedenis laten opvoeren. Terwijl een figuur als Brassinne theateraal zijn onschuld blijft benadrukken, focust de camera echter op de elementen die zijn schuld of medeplichtigheid kunnen bewijzen. Regelmatig vindt het woord “palimpsest” zijn weg naar de omschrijvingen van het werk van beide kunstenaars, waarbij bij Morris en Augustijnen respectievelijk een hernieuwing van de geschiedenis en een overschrijving van de geschiedenis wordt bedoeld. Het nuanceverschil is van belang. Morris beoogt geen conflict, geen verdoezeling van de oude feiten, maar impliceert hoe de herinnering aan de geschiedenis zich telkens in gewijzigde vorm voordoet. Bij Augustijnen echter trachten de hoofdpersonages, de oude figuren uit het koloniale verleden hun versie van de feiten op te dringen aan al wie luisteren wil. Daarbij treedt wel een conflicteren van verschillende visies, verschillende reconstructies van de geschiedenis, op.

Vervolgens uit zich dan ook op het tweede, inhoudelijke vlak hoe Augustijnen en Morris een soort ‘counteropvoering’ doen. In Morris’ animatiefilms plaatst de kunstenaar de verschillende objecten – hetzij hedendaagse consumptiewaren met koloniale referenties, hetzij objecten uit het KMMA – in een nieuwe context. Ze laat ze zo een nieuw ‘theater’ opvoeren dat een tegenstem wil bieden aan de huidige – of toch tot de sluiting geldende – opvoering in het KMMA, in de consumptiewaren of in de publieke ruimte, maar ook de vroegere opvoering in bijvoorbeeld de Wereldtentoonstellingen of de ‘freakshows’ met Saartje Baartman. Ze noemt haar films dan ook “theatres of objects”. Een belangrijk element is een ironiserende omkering van de feiten. Zo presenteert ze dagelijkse voorwerpen uit onze Westerse samenleving als exotische curiosa, zoals het KMMA dat vroeger deed met voorwerpen uit Congo. Via een *re-animatie*, een nieuwe opvoering van de geëxposeerde objecten en beelden, probeert Wendy Morris dus te wijzen op de echte opvoering die vandaag nog altijd doorgaat en aldus meer getuigt van een neo- dan van een postkolonialisme. In zekere zin parodieert ze dan ook de gangbare representatiewijzen van het gekoloniseerde Congo en het contemporaine Afrika als primitivistisch en keert ze haar blik naar het Westen om te zien hoe ook daar vreemde mythen, vreemde gebruiken leven en hoe dat eigenlijk niet zozeer verschilt van de Congolese of Afrikaanse gewoonten. Ook Sven Augustijnen werkt

dikwijls via een ironiserende strategie. Via een soort hyperbool of ultieme overdrijving, laat Augustijnen zich ‘meeslepen’ in het koloniale en neokoloniale standpunt. In “Panorama” toont hij een toeristische brochure die enkel de plekken toont met monumenten voor Leopold II, het project in Congo of de huidige rijkdom van de Europese Unie: door een overdreven aanbidding voor deze monumenten, evoqueert Augustijnen net een zekere schaamte over het onderwerp. Tegelijk laat hij de oude koloniale garde zelf hun aandeel in de moord op Lumumba of de Congocrisis tot in het absurde toe ontkennen, waardoor de schuld net duidelijker naar voor komt.

Ten derde en ten laatste delen Morris en Augustijnen ook een fascinatie voor enkele toevalligheden in de geschiedenis. Door echter de aandacht te vestigen op wat eerst een samenloop van omstandigheden lijkt, ontlokken de beide kunstenaars echter telkens het gevoel dat er meer aan de hand is. De “bully beef” uit de Eerste Wereldoorlog – waarbij België als eeuwig slachtoffer wordt herdacht – verbindt Morris met de Congolese mythe dat de afgekapte handen onder Leopold II ook tot ingeblikt vlees verwerkt werden. Augustijnen brengt dan weer de seksuele escapades via een psychoanalytische publicatie in verband met Leopolds jeugd, maar ook met zijn latere veroveringsdrang in Centraal Afrika. Aldus trachten Augustijnen en Morris via een ondersteunende techniek, via een heropvoering of ‘countertheater’ en via het toeval in de geschiedenis, te *wijzen* op de doorwerking van dat verleden in een heden dat de impact van die geschiedenis niet meer lijkt te beseffen.

Ondanks die gedeelde strategie om het koloniale verleden en neokoloniale heden te ontmaskeren, verschillen de kunstenaars op een aantal vlakken toch ook sterk in aanpak. Wendy Morris’ oeuvre over het Belgische verleden in Congo speelt zich heel specifiek af onder het rubberregime, het gruwelbeleid van Leopold II in de Congo Vrijstaat tot en met het einde van de Eerste Wereldoorlog in 1918. Augustijnen daarentegen percipieert de Belgische koloniale periode nog vóór de geboorte van Leopold II, met een koninklijke familiegeschiedenis van waanzin en psychoses en een angst voor het marxistische proletariaat die de kiemen voor Leopolds veroveringsdrang zouden kunnen betekenen, tot en met de rijkelijke gevolgen van het kolonialisme vandaag in Brussel. Die onderwerpskeuze lijkt niet helemaal los te staan van de kritische omgang met het onderwerp. Morris richt haar pijlen rechtstreeks en frontaal op de huidige omgang – of precies de ontbrekende omgang – met de gewelddadige praktijken van Leopold in Congo in de 19^{de} eeuw. Haar animatiehoutschooltekeningen winden er geen doekjes om en beelden ongecensureerd afgekapte handen, de exploitatie van ivoor of de evolutie van het geweer in functie van het

kolonialisme af. Augustijnens ‘spectrum’ aan verschillende aspecten van het Belgisch kolonialisme – van journalistieke praktijken tot en met het koloniale naakt op de Belgische postkaarten – stelt zich veel ambiguër en onduidelijker ten opzichte van het onderwerp op. Hoewel hij de medeplichtigheid van zijn hoofdpersonages laat onthullen door de opvoering van hun eigen discours, impliceert geen enkel werk van hem een expliciete veroordeling. De kunstenaar omcirkelt het onderwerp om vanuit de periferie de centrale thematiek kritisch te bevragen. De kritiek – en zeker de schuldvraag – is dus niet afwezig, maar lijkt eerder gerelateerd aan een wil om te begrijpen dan aan een wil om uitdrukkelijk te bekritisieren. Ook uit de gebruikte bronnen van beide kunstenaars spreekt dit onderscheid: Morris steunt op sterk kritische boeken als die van Adam Hochschild, Bambi Ceuppens of Sven Lindqvist, terwijl Augustijnen ook stemmen als die van Brassinne, Davignon, maar ook Ludo De Witte of Colette Braeckman aan het woord laat. Bovendien plaatst Augustijnen zijn eigen positie tegenover het onderwerp eerder *in* zijn kunstwerken zelf, terwijl Morris eerder de neiging heeft om in aparte notitieboekjes over die positie te reflecteren.

De vergelijking van deze verhandeling van de gedeelde of verschillende werkwijzen, ambities of posities van Wendy Morris en Sven Augustijnen of de andere vermelde kunstenaars onthult vooral hoe divers de verschillende visies op deze complexe thematiek van het Belgische kolonialisme kunnen zijn. De herinnering schommelt dikwijls tussen een collectief geheugen en een individuele versie van de feiten, waardoor er een waaier, een spectrum aan herinneringen aan het Belgisch kolonialisme bestaat – bepaald door parameters van nationaliteit, gender, opvoeding, klasse, ideologie enzovoorts. Op dat gebied verschilt de Belgische context dus niet van Bambi Ceuppens’ beschrijving van het Congolese ‘nationale’ of collectieve geheugen – dat eigenlijk niet echt bestaat. In België echter bestaat er wél een functionerend overheidsapparaat en een archiefwezen, die via de verschillende domeinen die herinnering gedeeltelijk mee helpen bepalen. Ondanks de individuele visies van de verscheidene kunstenaars, vormt die individualiteit geen excuus om te mogen vergeten. Integendeel, de heropvoeringen, de nieuwe enscenering, de re-animatie van Morris en Augustijnen proberen de geest terug uit de fles te halen. Niet om het verleden een rustplaats te geven, maar om – zoals Victor Burgins ruïne – het debat levend te houden. De steeds terugkerende geesten van Lumumba of Saartjie Baartman of de miljoenen slachtoffers onder Leopold II, deze *revenants* moeten volgens Augustijnen en Morris ons terug ‘naspoken’, al betekent dit vooral een wijzen op de gebeurde feiten. Door een continue herdenken, maar

vooral her-denken van de geschiedenis en van de herinneringen, kan het Belgische koloniale verleden een plaats krijgen in de openbare sfeer en de nationale geschiedenis.

Dat Morris en Augustijnen niet de enige zijn die de problematiek van het Belgische kolonialisme schetsen in hun oeuvre, mag blijken uit het Belgisch paviljoen op de 56^{ste} Biënnale van Venetië –met curator Okwui Enwezor – die startte terwijl deze verhandeling haar eindfase inging. Voor dat paviljoen, dat trouwens in de 19^{de} eeuw in opdracht Leopold II zelf werd geconstrueerd, bedachten de Belgische kunstenaar Vincent Meessen en de van oorsprong Griekse, maar in Brussel werkende curator Katerina Gregos een alternatief tentoonstellingsconcept. Meessen werd weliswaar geselecteerd om een kunstproject voor het paviljoen te bedenken, maar hij kwam samen met Gregos over de brug met een thematische groepstentoonstelling met tien kunstenaars uit verschillende continenten, waaronder bijvoorbeeld Sammy Baloji, Mathieu Kleyebe Abonnenc en Elisabetta Benassi. Op die manier halen Meessen en Gregos het concept van een ‘nationale vertegenwoordiging’ onderuit en laten zo verschillende stemmen hun licht schijnen op de (post)koloniale situatie. Die reikt in de tentoonstelling “Personne et les autres” trouwens verder dan alleen het Belgische verhaal in Congo, maar “bekritiseert en analyseert de koloniale moderniteit en daagt de officiële geschiedenissen uit, focust op de blinde vlekken en beschrijft opnieuw wat tot dusver afwezig was, werd gewist of werd gemarginaliseerd.”³¹⁸ Maar ook op een veel kleinschaliger niveau zijn jonge kunstenaars met de thematiek bezig. Op het Leuvense kunstenfestival Ithaka had kunstenaar Margot De Clerck dit jaar bijvoorbeeld het “Bureau voor onderzoek naar monumenten voor Leopold II in de openbare ruimte” opgericht . Ook op de vorige editie van Ithaka stond kunstenaar Rob Jacobs’ “Zonder titel” in het teken van het collectief geheugen “als gevolg van meervoudige ingrepen in de openbare ruimte en op openbare monumenten”, met in het bijzonder aandacht voor het bronzen standbeeld van koning Leopold II in Oostende.³¹⁹

Uit deze voorbeelden – alsook uit de voorbeelden van de in de verhandeling genoemde kunstenaars als Tuymans, Vanagt of Asselberghs – mag blijken hoe de beeldende kunsten zich stilaan meer en meer voor het (post)koloniale verhaal en Belgisch Congo interesseren. Vanuit de overgeleverde erfstukken van dat koloniale regime in de openbare sfeer stellen kunstenaars vragen over de legitimiteit van de Belgische rijkdom, de manier waarop België

³¹⁸ “Vincent Meessen en gastkunstenaars. *Personne et les autres*”, *Belgian Pavilion 56^{ste} Internationale Kunsttentoonstelling – La Biennale di Venezia*: z.p., laatste toegang 27 mei 2015, <http://www.belgianpavilion.be/nl>.

³¹⁹ “Margot De Clerck – Open bureau voor het onderzoek naar monumenten rond Leopold II in de openbare ruimte”, *Ithaka 23*, tent. cat., 46-49. ; “Rob Jacobs – Zonder titel”, *Ithaka 22*, tent. cat., 20-21.

omgaat met haar geschiedenis of waarop een nog doorwerkend exotisme en superieure blik op het Afrikaanse continent leeft. Opvallend is hoe hierbij telkens de vijf verschillende besproken pijlers uit het derde hoofdstuk – het KMMA, de theatraliteit van de kolonie, de koloniale monumenten, de letterlijke en figuurlijke consumptie van de kolonie of het genderaspect – op één of andere manier aan bod komen. Natuurlijk beperkt de thematiek zich niet enkel tot deze vijf aspecten, maar het zijn een aantal frequent terugkerende elementen die zich merkbaar manifesteren. Tegelijk worden de politieke breuklijnen in België – die in veel literatuur vaak aan bod komen als de reden bij uitstek voor de “politics of forgetting” – maar ook de rol van de Katholieke Kerk en de missionarissen in Belgisch Congo duidelijk weinig belicht. Het zou interessant zijn om op te volgen of deze twee elementen in de toekomstige of nieuwe kunstwerken over het Belgische kolonialisme zullen opduiken of dat ze eerder oppervlakkig blijven.

Deze verhandeling wil dan ook vooral eindigen met een pleidooi of uitnodiging voor verder onderzoek naar de verhouding tussen de hedendaagse beeldende kunsten en de herinnering aan Belgisch Congo. De periode van de koloniale moderniteit is immers onlosmakelijk verbonden met een huidig idee van globalisering. Een project als “Project 1975” in Nederland zet dat verband sterk in de verf en toont aan dat we, om met een multiculturele of superdiverse samenleving te kunnen omgaan, ook achterom moeten kunnen kijken om de geesten van het verleden een plaats te geven in dat debat.³²⁰ Wie met andere woorden de uitingen van die geglobaliseerde mentaliteit in de hedendaagse kunsten wil onderzoeken, kan nooit helemaal onder het (post)koloniale vraagstuk uit. Tegelijkertijd moet het verleden natuurlijk wel gekend zijn om er vragen over te kunnen stellen en verbanden met de contemporaine situatie vandaag te kunnen leggen. Het is hier dat hedendaagse kunstenaars als Wendy Morris en Sven Augustijnen dan ook hun bijdrage leveren en wijzen op dat Belgische verleden in Congo. Of zoals Wendy Morris het verwoordt:

“I think if you’re an artist and you make a work and it’s about a certain subject, that it draws attention to the subject. [...] Maybe it just sensitises people that there *is* an issue here, that there is a history here and we’re not remembering it.”³²¹

Vetrekend vanuit het oeuvre van Morris en Augustijnen, blijkt dan ook een tweevoudige doelstelling van de kunstenaars, die in de Nederlandse taal vervat zit in één woord: herdenking. Enerzijds vormt hun werk een aanwijzing naar dat verleden en herdenkt het zo

³²⁰ Bouwhuis en Winking, *Project 1975: contemporary art and the postcolonial unconscious*.

³²¹ Wendy Morris, in gesprek met de auteur, 19 december 2014, Deerlijk.

dat verleden, maar anderzijds her-denkt het ook dat verleden. Via een analyse van de vijf domeinen uit het derde hoofdstuk, gaan beide kunstenaars op zoek naar nieuwe manieren om met het verleden om te gaan, her-denken zij de verschillende standpunten, de verschillende gebeurtenissen en uiten via hun houtskoolanimatiefilms, hun foto's of hun films nieuwe interpretaties van Belgisch Congo. Die interpretaties zijn geen imperatieven: we moeten als individu en als collectief niet absoluut op één manier met dat verleden leren omgaan, maar trachten zoveel mogelijk aspecten van dat verleden te bekijken, te bespreken, te herdenken en her-denken en dat over landsgrenzen en continenten heen . Sven Lindqvists “courage”, moed ontbreekt niet langer dankzij de beeldende kunsten, de antropologie of de stem van de postkoloniale Congolese migranten.³²² De geesten van Lumumba, Saartjie Baarman of de miljoenen doden tijdens de Congo Vrijstaat hoeven zo niet terug in de fles. Ze veroveren langzaam terug hun rechtmatige plek in de publieke herinnering.

³²² Goddeeris, “Postcolonial Belgium. The Memory of the Congo”, 16.

Lijst van afbeeldingen

Afb.1

Luc Tuymans, *Lumumba*, 2000. Olieverf op doek, 62,2 x 45,7 cm. New York, MoMA, inv. nr. 6.2002.

“The Collection”, *MoMa*: z.p., laatste toegang 27 mei 2015,
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=82832.

Afb. 2

Alfredo Jaar, *The Marx Lounge*, 2011. Installatie/ onderzoeksbureau, Amsterdam, SMBA.

“The Marx Lounge”, *SMBA The Marx Lounge*: z.p., laatste toegang 27 mei 2015,
<http://www.smba.nl/static/en/exhibitions/the-marx-lounge/the-marx-lounge-in-smba.jpg>.

Afb. 3

Alice Harris, *Nsala of Wala looks at the severed hand and foot of his five-year-old daughter, Boali, a victim of the Anglo-Belgian India Rubber Company militia*, 1904. Foto, afm. onbekend, Anti-Slavery International.

Adam Hochschild, *King Leopold's Ghost*, nieuwe uitg. (Londen: Macmillan,2012) afb. 19.

Afb. 4

André Cauvin, *Bwana Kitoko*, 1955. Film, kleur, 35 mm, 80’.

“Bwana Kitoko”, *Congo in Harlem*: z.p., laatste toegang 27 mei 2015,
<http://www.congoinharlem.org/bwana-kitoko/>.

Afb.5

Petra Bauer en Annette Krauss, *Read the Masks. Tradition is not given*, 2008-2009. Project tussen protestmars en performance tijdens expositie *Be(com)ing Dutch*, Eindhoven, Van Abbemuseum.

“In 2008”, *Jaarverslag Van Abbemuseum*: foto door Peter Cockx, z.p., laatste toegang 27 mei 2015, <http://expo.argosarts.org/artist.jsp?artistid=81ea5ba8ce4d4bc3bfea1dbc174d9282>.

Afb.6

Sunny Bergman, *Zwart als roet*, 2014. Documentaire, kleur, 60'.

“Documentaire Zwart als Roet”, *Humanity House*: z.p., laatste toegang 27 mei 2015,
<http://www.humanityhouse.org/agenda/zo-zwart-als-roet/>.

Afb. 7

Pippa Skotness, *Miscast: Negotiating Khoisan History and Material Culture*, 1996. Installatie, Kaapstad, National Gallery.

“Art and Society in Africa”, *Koofers*: z.p., laatste toegang 27 mei 2015,
<https://www.koofers.com/flashcards/arth-final-3/review> .

Afb. 8 tot en met afb. 9

Wendy Morris, *A Royal Hunger*, 2003. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 6'. Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.

Wendy Morris, e-mail naar de auteur, 20 februari 2015.

Afb. 10

Wendy Morris, *After the Meal. Taste The World*, 2005. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 4'20", Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.

Wendy Morris, e-mail naar de auteur, 20 februari 2015.

Afb.11

Wendy Morris, *Three on a Match. Bully Beef*, 2007. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 6', Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.

Wendy Morris, e-mail naar de auteur, 20 februari 2015.

Afb.12

Wendy Morris, *Trench Art. Bully Beef*, 2007. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 6', Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.

Wendy Morris, e-mail naar de auteur, 20 februari 2015.

Afb. 13

Wendy Morris, *Rumour. Bully Beef*, 2007. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 6', Brussel,

ARGOS Centre for Art and Media.

Sequentie uit *Bully Beef*, Remastered 2014. Copyright Vertigo Productions.

Afb. 14

Wendy Morris, *Banquet at Tervuren. Bully Beef*, 2007. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 6', Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.

Sequentie uit *Bully Beef*, Remastered 2014. Copyright Vertigo Productions.

Afb. 15

Wendy Morris, *Leopard man. Bully Beef*, 2007. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 6', Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.

Fragment uit *Bully Beef*, Remastered 2014. Copyright Vertigo Productions.

Afb. 16

Wendy Morris, *Trenches/Congo Free State. Bully Beef*, 2007. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 6', Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.

Fragmenten uit *Bully Beef*, Remastered 2014. Copyright Vertigo Productions.

Afb. 17

Wendy Morris, *Progress in the Colonies. A Technological Account*, 2007.

Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 6', Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.

Wendy Morris, e-mail naar de auteur, 20 februari 2015.

Afb. 18 tot en met Afb. 23

Sven Augustijnen, *Panorama*, 2005. Extra bijlage in de krant "De Tijd", 8 pagina's, Antwerpen, De Tijd/Antwerpen Projections/Extra City.

Eigen foto-opnames van de auteur, 2015.

Afb. 24 tot en met Afb. 25

Sven Augustijnen, *Cher Pourquoi Pas?*, 2007. Interview Colette Braeckman en reproducties magazinecovers in "A Prior #14".

Eigen foto-opnames van de auteur, 2015.

Afb. 26

Sven Augustijnen, *Appelle-moi Pierre comme je t'appelle Joseph*, 2014. Diaprojecties, teksten en vitrine met publicaties, Leuven, Museum M.

“Artist talk: Sven Augustijnen over Ravage”, *Museum M*: foto Dirk Pauwels, z.p., laatste toegang 27 mei 2015, <http://www.mleuven.be/agenda/sven-augustijnen.jsp>.

Afb. 27

Sven Augustijnen, *Les Demoiselles de Bruxelles*, 2008. Installatie, foto's en publicatie, Brussel, Jan Mot Galerij.

“Les Demoiselles de Bruxelles”, *Jan Mot*: z.p., laatste toegang maart 2015, http://www.janmot.com/sven_augustijnen/06.html.

Afb. 28

Sven Augustijnen, *Les Demoiselles de Bruxelles*, 2008. Installatie, foto's en publicatie, Brussel, Jan Mot Galerij.

“From the series ‘Les Demoiselles de Bruxelles’ by Sven Augustijnen”, *VVORK*: z.p., laatste toegang 27 mei 2015, <http://www.vvork.com/?m=201101&paged=3>.

Afb.29

Sven Augustijnen, *Installatiezicht Les Demoiselles de Bruxelles*, 2008. Installatie, foto's en publicatie, Brussel, Jan Mot Galerij.

“Sven Augustijnen”, *Jan Mot*: z.p., laatste toegang 27 mei 2015, http://janmot.com/sven_augustijnen/index.php.

Afb. 30 tot en met Afb. 33

Sven Augustijnen, *Spectres*, 2011. Publicatie met foto's uit het archief van Jacques Brassinne de la Buissière. Sven Augustijnen, *Spectres* (Brussel: ASP, 2011).

Afb. 34

Raoul Peck, *Lumumba: La Mort du Prophète*, 1990. Film, zwart-wit/kleur, 16mm, 69'.
Fragment uit *Lumumba: La Mort du Prophète*.

Afb. 35

Sven Augustijnen, *Spectres*, 2011. Film, 16:9, kleur, 104', Brussel, Jan Mot Galerij.
T.J. Demos en Hilde Van Gelder, *In and Out of Brussels. Figuring Postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els Opsomer* (Leuven: Leuven University Press, 2012): afb.5.

Afb. 36

Sven Augustijnen, *Spectres*, 2011. Film, 16:9, kleur, 104', Brussel, Jan Mot Galerij.

“Sven Augustijnen: Spectres at WIELS Contemporary Art Center, Brussels”, *Mousse Magazine*: z.p., laatste toegang 27 mei 2015, <http://moussemagazine.it/sven-augustijnen-spectres-at-wiels-contemporary-art-center-brussels/>.

Afb. 37

Luc Tuymans, *Reconstruction*, 2000. Olieverf op doek, 113,5 x 124cm, Berlijn, Friedrich Christian Flick Collection.

“Luc Tuymans”, *Friedrich Christian Flick Collection*: z.p., laatste toegang 27 mei 2015, <http://www.fc flick-collection.com/kuenstler-werke?artistid=237>.

Afb. 38

Raoul Peck, *Lumumba*, 2000. Film, 35mm, kleur, 115’.

Fragment uit *Lumumba*.

Afb. 39

Luc Tuymans, *Diorama*, 2001. Olieverf op doek, 301 x 285 cm, Antwerpen/New York, Zeno X Gallery Antwerpen/David Zwirner Gallery New York.

Robert Storr, Philippe Pirotte en Jan Hoet, *Mwana Kitoko - Beautiful White Man* (Gent: S.M.A.K., 2001), afb.104 .

Afb. 40

Auteur onbekend, *Aniota*, s.a.

Jean Muteba Rahier, “ The Ghost of Leopold II: The Belgian Royal Museum of Central Africa and Its Dusty Colonialist Exhibition”, *Research in African Literatures* 34, 1 (2003), afb. 5.

Afb. 41

Sven Augustijnen, *Panorama*, 2005. Extra bijlage in de krant “De Tijd”, 8 pagina’s, Antwerpen, De Tijd/Antwerpen Projections/Extra City.

Eigen foto-opnames van de auteur, 2015

Afb. 42

Sammy Baloji, *Portrait #2: Femme Urua sur fond d’aquarelle de Dardenne*, 2011. Digitale foto op Hahnemule papier, New York/New Jersey, Axis Gallery.

“Strategies of the Surface”, *Earth Matters: Land as Material and Metaphor in the Arts of Africa*: z.p., laatste toegang 27 mei 2015,

<http://africa.si.edu/exhibits/earthmatters/surface.html>.

Afb. 43

Brett Bailey, *Exhibit B*, 2012. Installatie/performance.

“Edinburgh Festival 2014: Exhibit B, Playfair Library Hall, review: 'confrontational'”,

Telegraph: Laura Barnett, z.p., laatste toegang 27 mei 2015,

<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/edinburgh-festival/11024307/Edinburgh-Festival-2014-Exhibit-B-Playfair-Library-Hall-review-confrontational.html>.

Afb. 44

Sarah Vanagt, *Little Figures*, 2003. Film, zwart-wit en kleur, 35mm, 15'47", Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.

“Little Figures”, *ARGOS*: z.p., laatste toegang 27 mei 2015,

<http://www.argosarts.org/work.jsp?workid=e4baa07c73a143d785b00d5cab4b17af>.

Afb. 45

Sven Augustijnen, *Spectres*, 2011. Film, 16:9, kleur, 104', Brussel, Jan Mot Galerij.

“WIELS Contemporary Art Centre, Brussels”, *e-flux*: z.p., laatste toegang 27 mei 2015,

<http://www.e-flux.com/announcements/sven-augustijnens-spectres/>.

Afb. 46

Kader Attia, *The Continuity of the Debt*, 2013. Installatie.

“The Continuity of the Debt”, *Kader Attia*: z.p., laatste toegang 27 mei 2015,

<http://kaderattia.de/the-continuity-of-the-debt-die-fortsetzung-der-schuld-kw-2013/>.

Afb. 47

Kader Attia, *The Repair's Cosmogony*, 2013. Installatie.

“The Repair's Cosmogony”, *Kader Attia*: z.p., laatste toegang 27 mei 2015,

<http://kaderattia.de/the-repairs-cosmogony-kw-berlin-2013/>.

Afb. 48

Raoul Peck, *Lumumba: La Mort du Prophète*, 1990. Film, zwart-wit/kleur, 16mm, 69'.

Fragment uit *Lumumba: La Mort du Prophète*.

Afb. 49

Sven Augustijnen, *Spectres*, 2011. Film, 16:9, kleur, 104', Brussel, Jan Mot Galerij.

“Spectres de Sven Augustijnen – Bande Annonce”, *Youtube*: z.p., laatste toegang 28 mei 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=2ivHP8N90Qk>.

Afb. 50

Luc Tuymans, *Mwana Kitoko*, 2000. Olieverf op doek, 208 x 90 cm, Gent, S.M.A.K.

“Mwana Kitoko 2000”, *S.M.A.K.*: z.p., laatste toegang 28 mei 2015,

http://smak.be/collectie_kunstenaar.php?kunstwerk_id=872&l=t&kunstenaar_id=158.

Afb. 51

Luc Tuymans, *The Mission*, 2000. Olieverf op doek, 84 x 130 cm, Philadelphia, Clayton Press & Gregory Linn.

Robert Storr, Philippe Pirotte en Jan Hoet, *Mwana Kitoko - Beautiful White Man* (Gent: S.M.A.K., 2001), afb. 98.

Afb. 52

Sarah Vanagt, *After Years of Walking*, 2003. Film, kleur, 36', Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.

“After Years of Walking”, *Balthasar*: z.p., laatste toegang 28 mei 2015,

<http://balthasar.be/work/item/after-years-of-walking>.

Afb. 53

Sven Augustijnen, *Spectres*, 2011. Film, 16:9, kleur, 104', Brussel, Jan Mot Galerij.

“Sven Augustijnen Spectres”, *Free DVD with In and Out of Brussels. Figuring Postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els Opsomer*, samengesteld door T.J. Demos en Hilde Van Gelder (Brussel/Knokke: Auguste Orts/Willame Stichting, 2012), DVD.

Afb. 54

Luc Tuymans, *Leopoldville*, 2000. Olieverf op doek, 55 x 84 cm, New York, Collection of John McEnroe.

Robert Storr, Philippe Pirotte en Jan Hoet, *Mwana Kitoko - Beautiful White Man* (Gent: S.M.A.K., 2001), afb. 97.

Afb. 55

Edmond Fortier, *Femme “Ouolof”*, ca.1900-1910. Ansichtkaart, 9 x 13 cm, Collection Fortier.

Raymond Corbey, *Wildheid en beschaving: de Europese verbeelding van Afrika* (Baarn: Ambo, 1989), afb. 42.

Afb. 56

Wendy Morris, *A Royal Hunger*, 2003. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 6'. Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.

Wendy Morris, e-mail naar de auteur, 20 februari 2015.

Afb. 57

Auteur onbekend, *Saartjee the Hotentot Venus*, 1810. Met de hand ingekleurde ets, 355 x 240 mm, Londen, The British Museum, inv.nr. J, 2.36.

“Saartjee the Hotentot Venus”, *British Museum*: z.p., laatste toegang 28 mei 2015,

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1490165&partId=1&people=108609&peoA=108609-1-7&page=1.

Afb. 58

Abdellatif Kechiche, *Vénus noire*, 2010. Film, 1.85:1, kleur, 35mm, 159'.

“Vénus noire”, *IMDb*: z.p., laatste toegang 28 mei 2015,

<http://www.imdb.com/title/tt1401643/>.

Afb. 59

Wendy Morris, *Taste The World*, 2005. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 4'20", Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.

“Wendy Morris”, *ARGOS*: z.p., laatste toegang 28 mei 2015,

<http://expo.argosarts.org/artist.jsp?artistid=81ea5ba8ce4d4bc3bfea1dbc174d9282>.

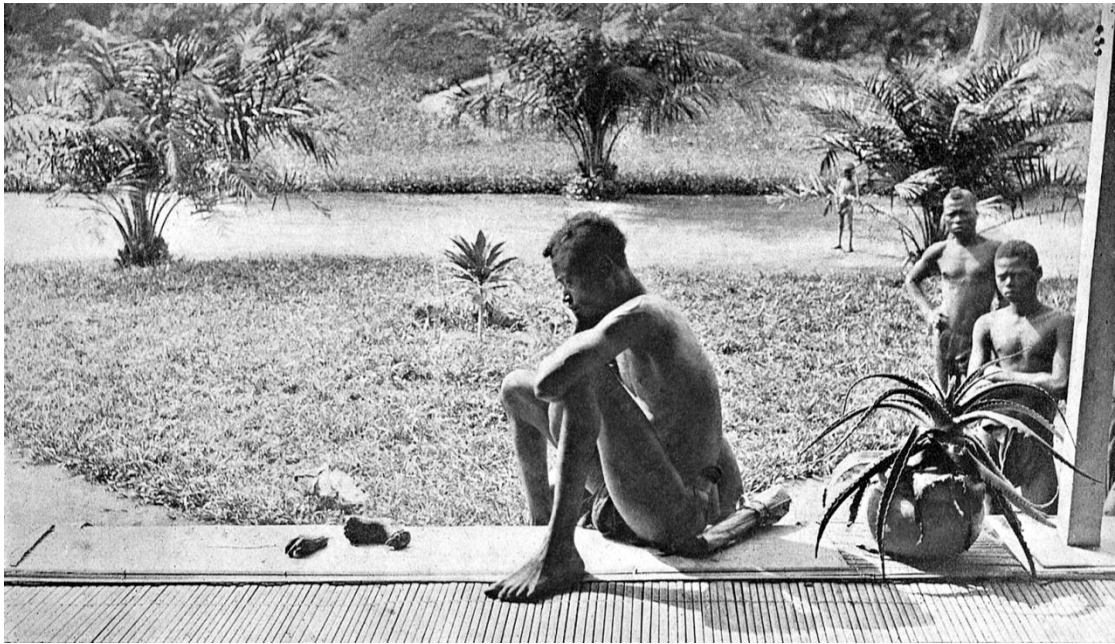
Afbeeldingen



Afb.1. Luc Tuymans, *Lumumba*, 2000. Olieverf op doek, 62,2 x 45,7 cm. New York, MoMA, inv. nr. 6.2002.



Afb. 2. Alfredo Jaar, *The Marx Lounge*, 2011. Installatie/ onderzoeksbureau, Amsterdam, SMBA.



Afb. 3 Alice Harris, *Nsala of Wala looks at the severed hand and foot of his five-year-old daughter, Boali, a victim of the Anglo-Belgian India Rubber Company militia, 1904.* Foto, afm. onbekend, Anti-Slavery International.



Afb. 4. André Cauvin, *Bwana Kitoko*, 1955. Film, kleur, 35 mm, 80'.



Afb.5 . Petra Bauer en Annette Krauss, *Read the Masks. Tradition is not given*, 2008-2009. Project tussen protestmars en performance tijdens expositie *Be(com)ing Dutch*, Eindhoven, Van Abbemuseum.



Afb. 6. Sunny Bergman, *Zwart als roet*, 2014. Documentaire, kleur, 60'.



Afb. 7. Pippa Skotness, *Miscast: Negotiating Khoisan History and Material Culture*, 1996. Installatie, Kaapstad, National Gallery.



Afb. 8. Wendy Morris, *A Royal Hunger*, 2003. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 6'. Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.



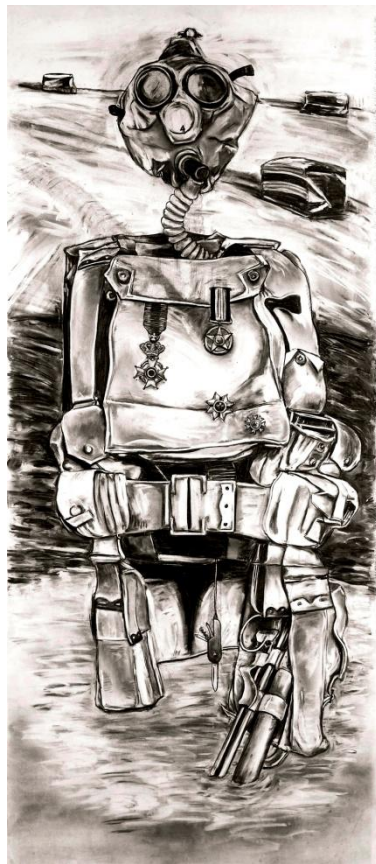
Afb. 9. Wendy Morris, *A Royal Hunger*, 2003. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 6'. Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.



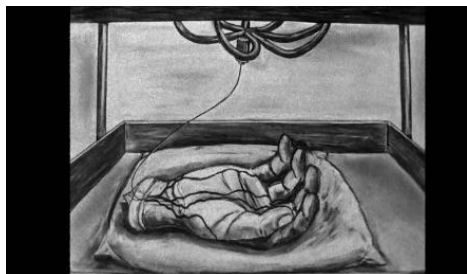
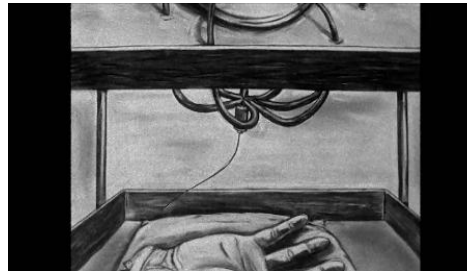
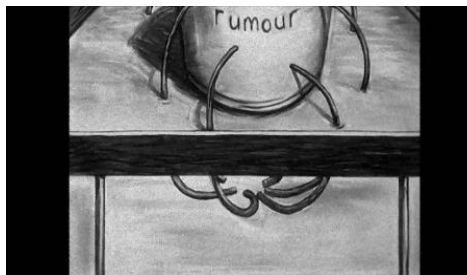
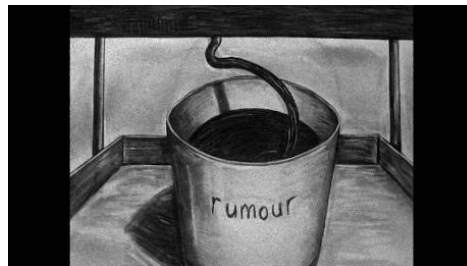
Afb. 10. Wendy Morris, *After the Meal. Taste The World*, 2005. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 4'20". Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.



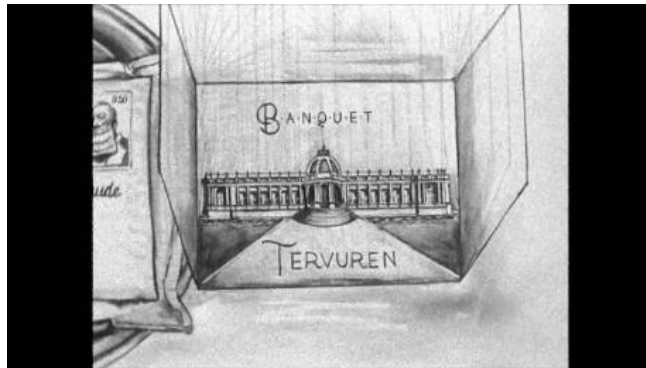
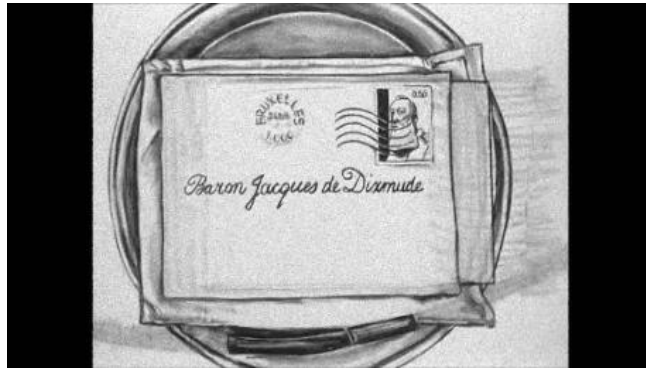
Afb. 11. Wendy Morris, *Three on a Match. Bully Beef*, 2007. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 6', Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.



Afb. 12. Wendy Morris, *Trench Art. Bully Beef*, 2007. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 6', Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.



Afb. 13. Wendy Morris, *Rumour. Bully Beef*, 2007. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 6', Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.



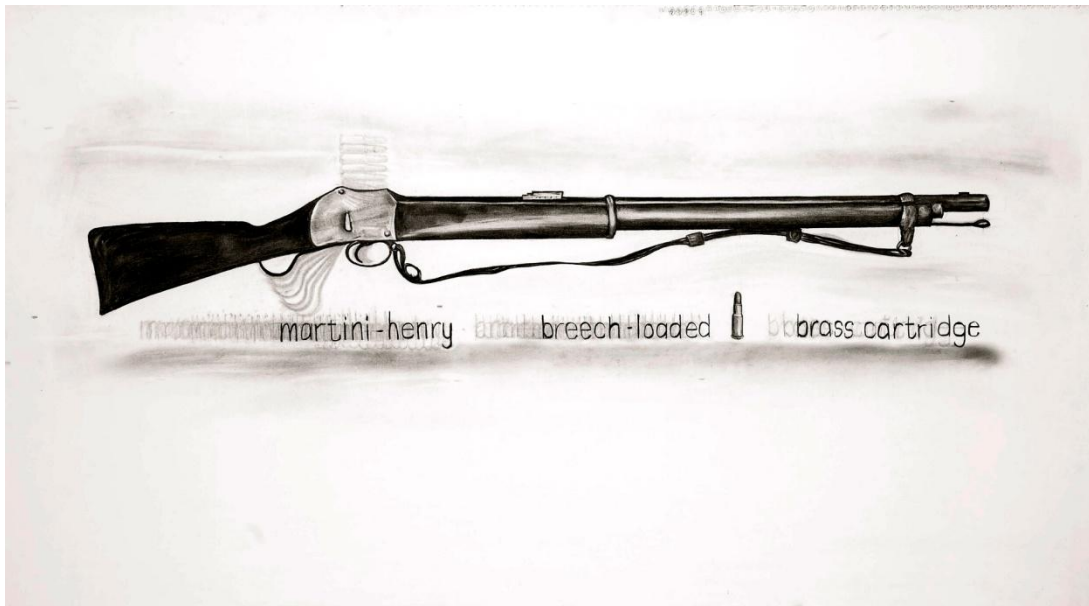
Afb. 14. Wendy Morris, *Banquet at Tervuren*. *Bully Beef*, 2007. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 6', Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.



Afb. 15. Wendy Morris, *Leopard man*. *Bully Beef*, 2007. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 6', Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.



Afb' en. 16. Wendy Morris, *Trenches/Congo Free State. Bully Beef*, 2007. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 6', Brussel, ARGOS Centre for Art and Media



Afb. 17. Wendy Morris, *Progress in the Colonies. A Technological Account*, 2007. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 6', Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.



Afb. 18. Sven Augustijnen, *Panorama*, 2005. Extra bijlage in de krant "De Tijd", 8 pagina's, Antwerpen, De Tijd/Antwerpen Projections/Extra City.



Afb. 19. Sven Augustijnen, *Panorama*, 2005. Extra bijlage in de krant "De Tijd", 8 pagina's, Antwerpen, De Tijd/Antwerpen Projections/Extra City.



Afb. 20. Sven Augustijnen, *Panorama*, 2005. Extra bijlage in de krant "De Tijd", 8 pagina's, Antwerpen, De Tijd/Antwerpen Projections/Extra City.



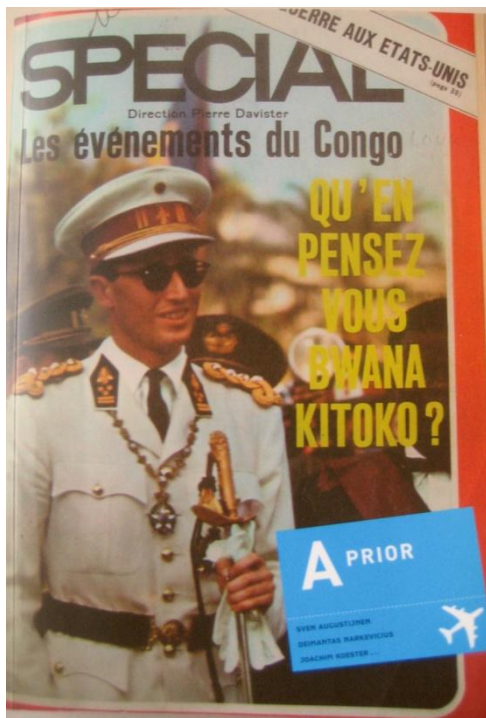
Afb. 21. Sven Augustijnen, *Panorama*, 2005. Extra bijlage in de krant "De Tijd", 8 pagina's, Antwerpen, De Tijd/Antwerpen Projections/Extra City.



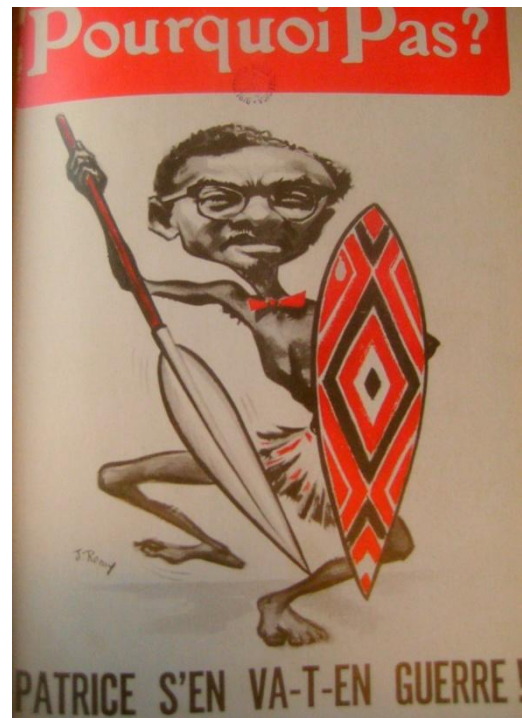
Afb. 22. Sven Augustijnen, *Panorama*, 2005. Extra bijlage in de krant "De Tijd", 8 pagina's, Antwerpen, De Tijd/Antwerpen Projections/Extra City.



Afb. 23. Sven Augustijnen, *Panorama*, 2005. Extra bijlage in de krant "De Tijd", 8 pagina's, Antwerpen, De Tijd/Antwerpen Projections/Extra City.



Afb. 24. Sven Augustijnen, *Cher Pourquoi Pas?*, 2007. Interview Colette Braeckman en reproducties magazinecovers in "A Prior #14".



Afb. 25. Sven Augustijnen, *Cher Pourquoi Pas?*, 2007. Interview Colette Braeckman en reproducties magazinecovers in "A Prior #14".



Afb. 26. Sven Augustijnen, *Appelle-moi Pierre comme je t'appelle Joseph*, 2014. Diaprojecties, teksten en vitrine met publicaties, Leuven, Museum M.



Afb. 27. Sven Augustijnen, *Les Demoiselles de Bruxelles*, 2008. Installatie, foto's en publicatie, Brussel, Jan Mot Galerij.



Afb. 28. Sven Augustijnen, *Les Demoiselles de Bruxelles*, 2008. Installatie, foto's en publicatie, Brussel, Jan Mot Galerij.



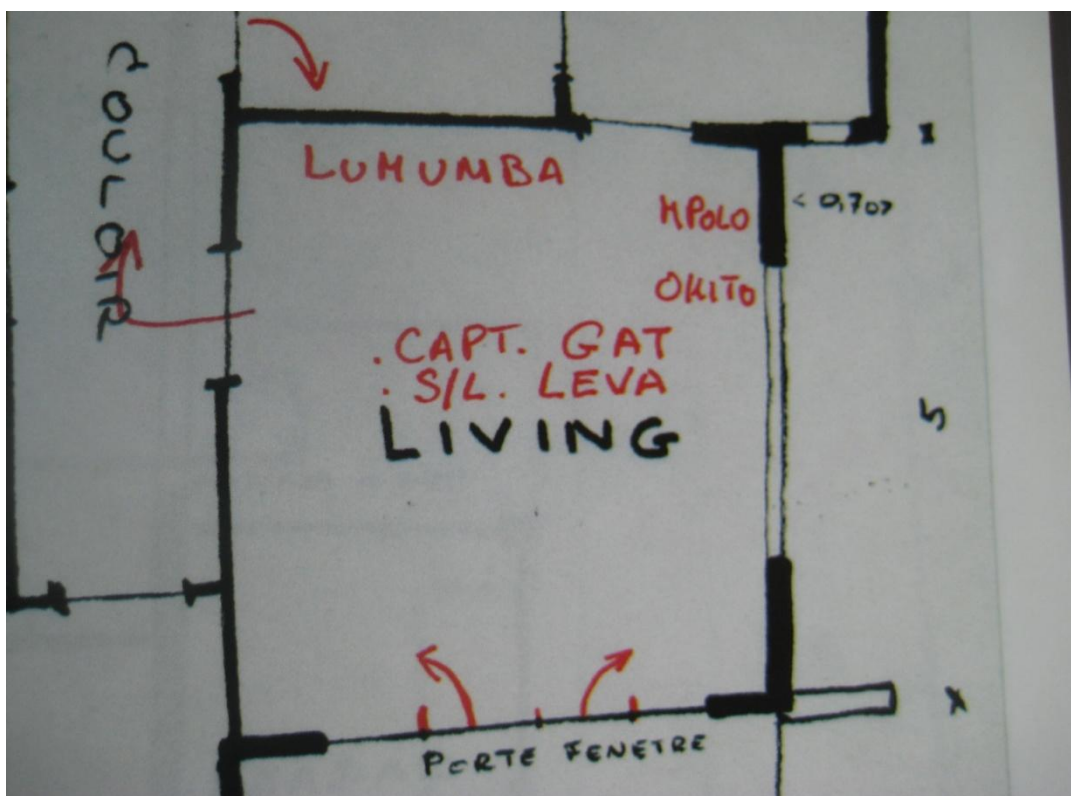
Afb. 29. Sven Augustijnen, *Installatiezicht Les Demoiselles de Bruxelles*, 2008. Installatie, foto's en publicatie, Brussel, Jan Mot Galerij.



Afb. 30. Sven Augustijnen, *Spectres*, 2011. Publicatie met foto's uit het archief van Jacques Brassinne de la Buisnière.



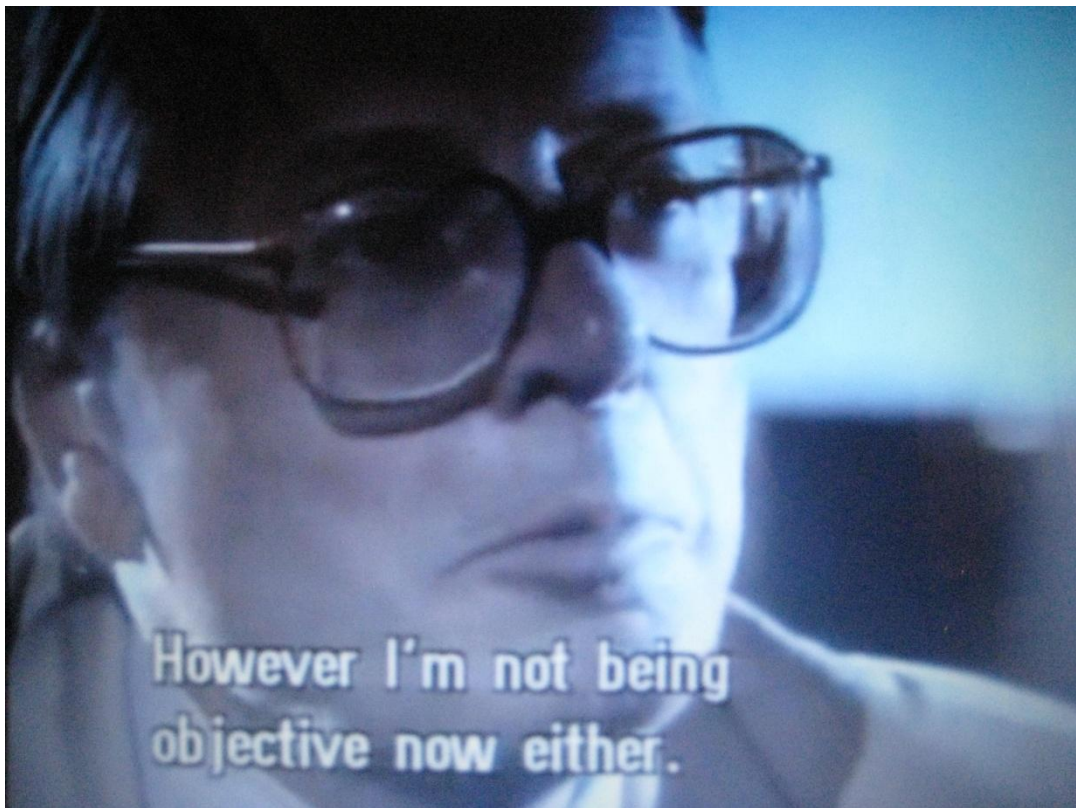
Afb. 31. Sven Augustijnen, *Spectres*, 2011. Publicatie met foto's uit het archief van Jacques Brassinne de la Buissière.



Afb. 32. Sven Augustijnen, *Spectres*, 2011. Publicatie met foto's uit het archief van Jacques Brassinne de la Buissière.



Afb. 33. Sven Augustijnen, *Spectres*, 2011. Publicatie met foto's uit het archief van Jacques Brassinne de la Buissière.



Afb. 34. Raoul Peck, *Lumumba: La Mort du Prophète*, 1990. Film, zwart-wit/kleur, 16mm, 69'.



Afb. 35. Sven Augustijnen, *Spectres*, 2011. Film, 16:9, kleur, 104', Brussel, Jan Mot Galerij.



Afb. 36. Sven Augustijnen, *Spectres*, 2011. Film, 16:9, kleur, 104', Brussel, Jan Mot Galerij.



Afb. 37. Luc Tuymans, *Reconstruction*, 2000. Olieverf op doek, 113,5 x 124cm, Berlijn, Friedrich Christian Flick Collection.



Afb. 38. Raoul Peck, *Lumumba*, 2000. Film, 35mm, kleur, 115'.



Afb. 39. Luc Tuymans, *Diorama*, 2001. Olieverf op doek, 301 x 285 cm, Antwerpen/New York, Zeno X Gallery Antwerpen/David Zwirner Gallery New York.



Afb. 40. Auteur onbekend, *Aniota*, s.a.



Afb. 41. Sven Augustijnen, *Panorama*, 2005. Extra bijlage in de krant “De Tijd”, 8 pagina’s, Antwerpen, De Tijd/Antwerpen Projections/Extra City.



Afb. 42. Sammy Baloji, *Portrait #2: Femme Urua sur fond d'aquarelle de Dardenne*, 2011. Digitale foto op Hahnemule papier, New York/New Jersey, Axis Gallery.



Afb. 43. Brett Bailey, *Exhibit B*, 2012. Installatie/performance.



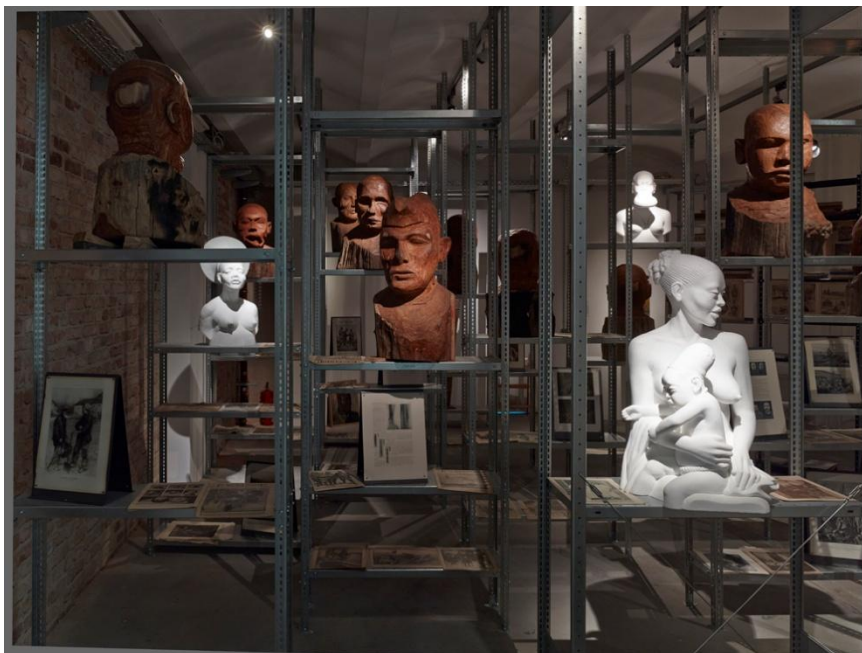
Afb. 44. Sarah Vanagt, *Little Figures*, 2003. Film, zwart-wit en kleur, 35mm, 15'47", Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.



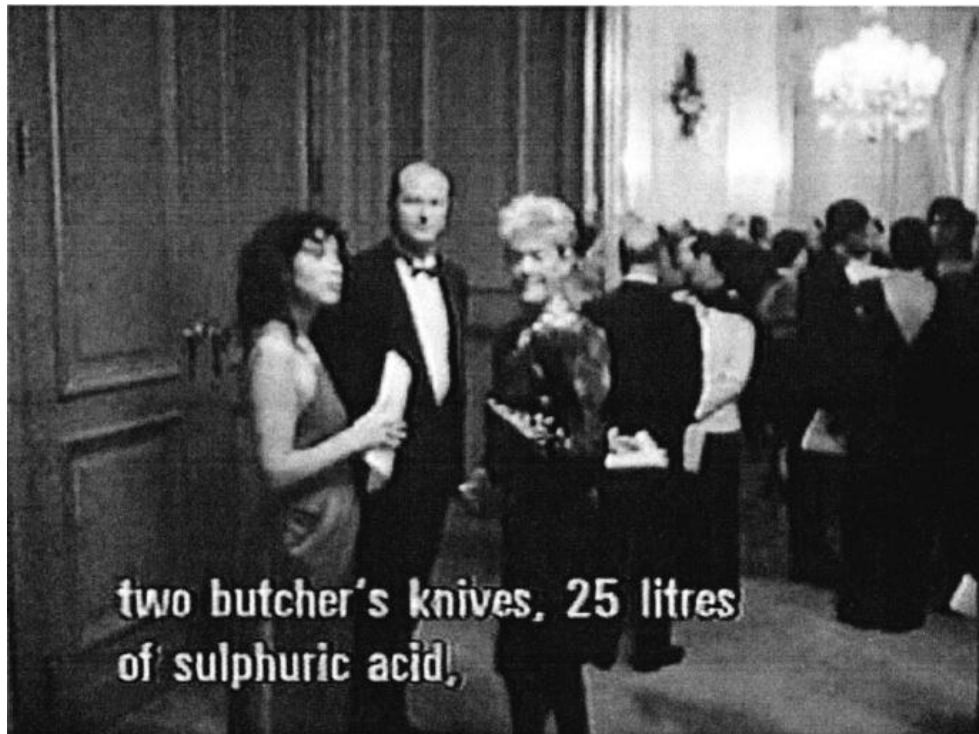
Afb. 45. Sven Augustijnen, *Spectres*, 2011. Film, 16:9, kleur, 104', Brussel, Jan Mot Galerij.



Afb. 46. Kader Attia, *The Continuity of the Debt*, 2013. Installatie.



Afb. 47. Kader Attia, *The Repair's Cosmogony*, 2013. Installatie.



Afb. 48. Raoul Peck, *Lumumba: La Mort du Prophète*, 1990. Film, zwart-wit/kleur, 16mm, 69'.



Afb. 49. Sven Augustijnen, *Spectres*, 2011. Film, 16:9, kleur, 104', Brussel, Jan Mot Galerij.



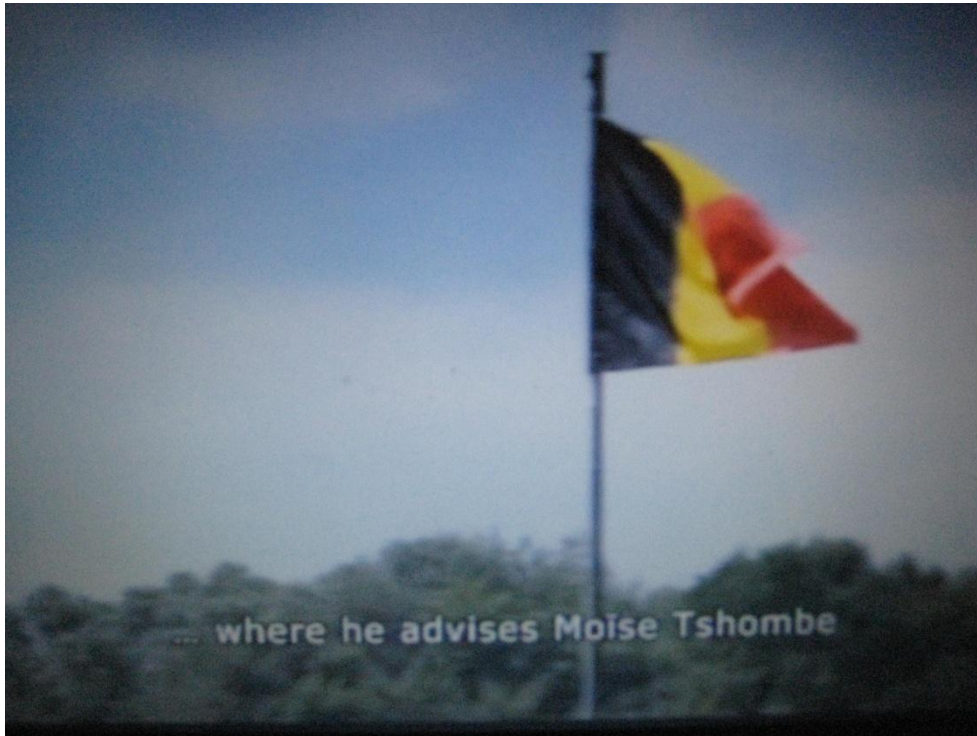
Afb. 50. Luc Tuymans, *Mwana Kitoko*, 2000. Olieverf op doek, 208 x 90 cm, Gent, S.M.A.K.



Afb. 51. Luc Tuymans, *The Mission*, 2000. Olieverf op doek, 84 x 130 cm, Philadelphia, Clayton Press & Gregory Linn.



Afb. 52. Sarah Vanagt, *After Years of Walking*, 2003. Film, kleur, 36', Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.



Afb. 53. Sven Augustijnen, *Spectres*, 2011. Film, 16:9, kleur, 104', Brussel, Jan Mot Galerij.



Afb. 54. Luc Tuymans, *Leopoldville*, 2000. Olieverf op doek, 55 x 84 cm, New York, Collection of John McEnroe.



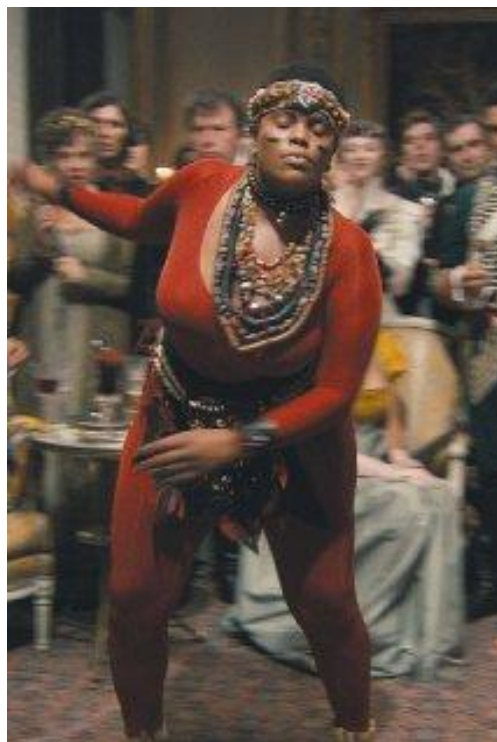
Afb. 55. Edmond Fortier, *Femme "Ouolof"*, ca.1900-1910. Ansichtkaart, 9 x 13 cm, Collection Fortier.



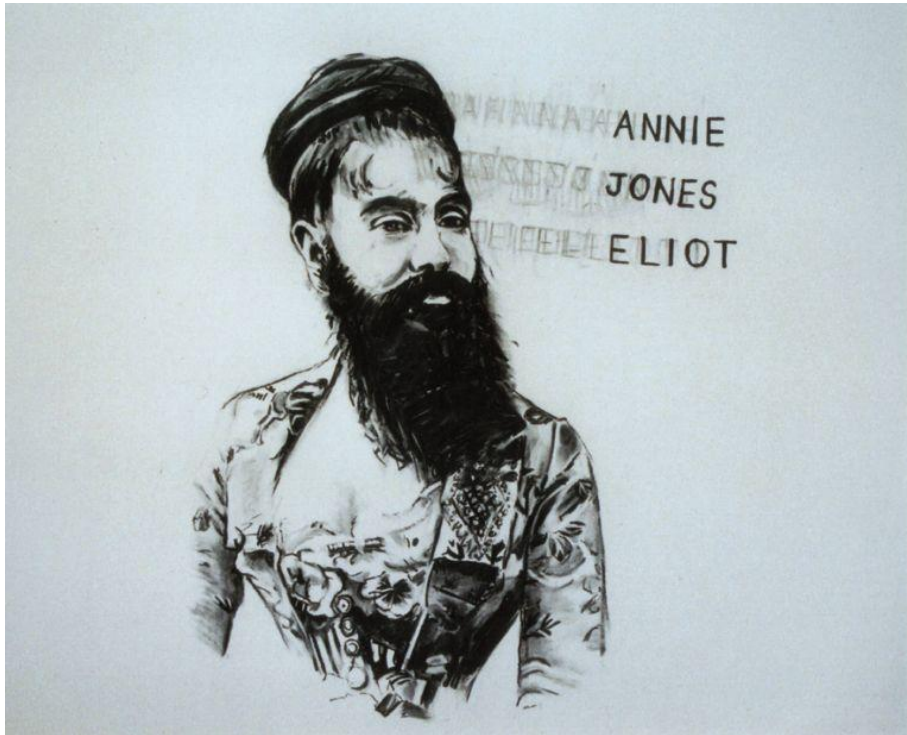
Afb. 56. Wendy Morris, *A Royal Hunger*, 2003. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 6'. Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.



Afb. 57. Auteur onbekend, *Saartjee the Hotentot Venus*, 1810. Met de hand ingekleurde ets, 355 x 240 mm, Londen, The British Museum, inv.nr. J, 2.36.



Afb. 58. Abdellatif Kechiche, *Vénus noire*, 2010. Film, 1.85:1, kleur, 35mm, 159'.



Afb. 59. Wendy Morris, *Taste The World*, 2005. Houtskoolanimatiefilm, 16mm, 4'20",
Brussel, ARGOS Centre for Art and Media.

Samenvatting

In zijn artikel “Postcolonial Belgium. The Memory of the Congo”, meldt professor Idesbald Goddeeris: “Het moet niet terugkeren naar een continue vingerwijzing, maar kunstenaars kunnen helpen in het op een andere manier omgaan met het koloniaal verleden.” Deze thesis tracht te onderzoeken hoe kunstenaars in een Belgische context dan precies omgaan met dat Belgische koloniale verleden in Congo. Via een vergelijkende studie van het oeuvre van de Zuid-Afrikaanse kunstenaar Wendy Morris en de Belgische kunstenaar Sven Augustijnen, komen verschillende, maar ook gelijkende benaderings- en werkwijzen naar voren. Het eerste hoofdstuk schetst de ijkpunten in de algemene literatuur omtrent de omgang met dat koloniale verleden en biedt de lezer zo een achtergrondinformatie om het vervolg van de verhandeling te begrijpen. Een eerste onderdeel biedt inzicht in de kritische reflecties van verschillende auteurs over het koloniale project vanaf de Congo Vrijstaat tot vandaag. Het tweede onderdeel bespreekt – naar analogie van professor Goddeeris – hoe David Van Reybroucks “Congo. Een geschiedenis” vanaf 2010 de dominante narratief omtrent Belgisch Congo belichaamt. Die narratief erkent de fouten uit het verleden, maar wordt nog steeds gekenmerkt door een nostalgische en zelfs heroïsche ondertoon. Het tweede hoofdstuk start met een omschrijving van de positionering, de werkwijze, de aangehaalde bronnen uit het eerste hoofdstuk en de behandelde onderwerpen met betrekking tot koloniaal Congo in het oeuvre van Wendy Morris. In het onderdeel rond Sven Augustijnen worden de besproken kenmerken van Morris’ oeuvre geïntegreerd in de bespreking van de werken, om aldus tot een vergelijking op inhoudelijk vlak te komen. Het derde hoofdstuk bespreekt vijf thema’s die zich uitkristalliseerden in het oeuvre van Morris en Augustijnen, maar ook in dat van andere kunstenaars, naarmate het onderzoek vorderde. De vijf thema’s – het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, de theatraliteit van de koloniale samenleving, monumenten, ruïnes of objecten als herinnering, huishoudelijke, koninklijke en politieke consumptie en macht en ten slotte gender en kolonialisme – treden enorm vaak op de voorgrond wanneer het om de beeldende kunsten en de omgang met het Belgische koloniale verleden gaat. Eveneens zijn deze vijf aspecten ook uitingen van hoe het koloniale verleden vandaag nog enigszins verder leeft of alleszins nog wordt opgevoerd. Door deze vijf thema’s ook te koppelen aan andere kunstenaars, toont deze verhandeling aan dat het thema Belgisch Congo in de beeldende kunsten sterk aanwezig is. Alle kunstenaars pogen niet alleen dat verleden te herinneren of te herdenken, maar vooral te herdenken, opdat die herinnering én het debat daarrond opnieuw een plek in de publieke ruimte en het collectieve geheugen kunnen veroveren.