

## **Interventies in ons koloniaal paleis**

### **Vijf bedenkingen bij de architectuur van het AfricaMuseum**

Maarten Liefvooghe

1.

Over de heropening van het AfricaMuseum in Tervuren, begin december vorig jaar, is al heel wat geschreven. Enkel Lieven De Cauter ging dieper in op de museumarchitectuur van Stéphane Beel en restauratie-architecten Origin. In *De Standaard* toonde hij zich wat ontgoocheld over het ‘luchthavenachtige’ onthaalpaviljoen, dat het volgens hem moet afleggen bij eerder werk van Beel. De Cauter had vooral kritiek op de keuze om een drukke opstelling in het historische gebouw te behouden, terwijl de nieuwe, enorme, ondergrondse ruimtes voorbehouden blijven voor tijdelijke tentoonstellingen: ‘Het museum moest eerder leeggehaald worden en de nieuwbouw van Beel volgestopt, en niet omgekeerd, zoals nu het geval is. Dan kon je het gebouw en de zalen vooral in hun schoonheid laten zien, en al die lelijke zwarte kasten konden dan in de vele leegtes van Beel.’(1) De Cauter leek vooral de schoonheid van het oude gebouw te willen waarderen, ongehinderd door een te drukke opstelling. Tegelijkertijd keek hij er naar uit de ‘weergaloze kunst’ – de zaaltitel die ook het museum gebruikt voor de vaste presentatie Afrikaanse kunst – te kunnen smaken in een uitgedunde opstelling die de ‘werken’ meer recht zou doen. ‘Weergaloze kunst heeft ademruimte nodig en die is er niet. Dus loop je wat gefrustreerd langs beelden die elkaar in de weg staan. Je zou al die parels over het hele museum kunnen uitstrooien en elk hun eigen schittering geven.’

In de opvattingen van De Cauter, ook wanneer hij het museum ‘een drukke bazaar’ noemt, echoot Paul Valéry’s bekende museumkritiek. In ‘Le problème des musées’ betreunde Valéry het dat kunstwerken in negentiende-eeuwse overzichtsmusea zoals het Louvre op elkaar gedrongen worden in de vreemdste nevenschikkingen, en elkaar als talloze artistieke projecten naar het leven staan.(2) De dichter-estheet werd er zelfs misselijk van. Schilder- en beeldhouwkunst zijn in het museumtijdperk ‘hun moeder’ architectuur kwijt; verweesd, zonder eigen plaats in de wereld, moeten ze verder. In moderne musea krijgen kunstwerken daarentegen in een uitgedunde opstelling en in versoberde museumzalen ‘ademruimte’; bovendien ook losgeweekt van een dwingende classificatie, kunnen ze volgens het nieuwe

ideaal hun esthetische werking elk afzonderlijk ontplooiën. Dat De Cauter op de positie van Valéry terugvalt, is verwonderlijk: het AfricaMuseum is geen kunst- maar een themamuseum waarin anthropologische, historische en natuurwetenschappelijke collecties botsen met een presentatie van artistieke, oorspronkelijk rituele objecten. Die spanningen kent De Cauter natuurlijk, en zijn voorstel is dan ook een kritiek op het feit die spanningen in de nieuwe aanpak van het museum onvoldoende erkend zijn.

Het ‘probleem’ van Tervuren is nog complexer: het is niet alleen een museum over Afrika – waarin voornamelijk Congo, en schoorvoetend ook de Belgische koloniale geschiedenis behandeld worden – maar ook een museuminstelling en een geheugenplek van koloniaal België. Voor de sluiting voor renovatie in 2013 werd het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika door antropologen het laatste overblijvende koloniale museum genoemd, ontstaan uit het koloniale luik van de wereldtentoonstelling van 1897 in Brussel. Leopold II liet de grandioze Tervurenlaan aanleggen, vanaf het Jubelpark tot aan het zogenaamde Koloniënpaleis. Het monumentale museumgebouw dat nu gerestaureerd werd, op een steenworp van dat Koloniënpaleis, is een decennium jonger: het werd in 1910 geopend, naar een ontwerp van Charles Girault, die onder meer het Petit Palais in Parijs ontwierp en voor Leopold II ook andere projecten uittekende. Boordevol rijke materialen en decoratie, werd het grotendeels door de koning gefinancierd, onder meer met rubber- en ivoorwinsten uit Kongo-Vrijstaat. Bij de opening in 1910 was Kongo echter al twee jaar een Belgische exploitatiekolonie. In de aanloop naar de wereldtentoonstelling van 1958 werden de zaalopstellingen oppervlakkig gemoderniseerd en werden de populaire diorama’s toegevoegd. Na de Congolese onafhankelijkheid in 1960 werd het Musée du Congo belge omgedoopt tot het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika. De vaste opstelling wijzigde nauwelijks, en een postkoloniale perspectiefwissel bleef uit. Toen Guido Gryseels in 2001 directeur werd, zette hij de inhoudelijke en infrastructurele vernieuwing van het verwaarloosde museum in gang. Gryseels benadrukt hoe wonderlijk het is dat de Belgische regering in 2006 het project met een budget van 66 miljoen euro goedkeurde. Gezien de belabberde staat van de Belgische nationale musea en andere wetenschappelijke instellingen, is de investering in het AfricaMuseum een gelukkige uitzondering.

2.

De roep om een officiële en maatschappelijke erkenning van de verantwoordelijkheid van België in de systematische uitbuiting van Congo klinkt steeds luider sinds de heropening van het museum, als monument en *lieu de mémoire* bij uitstek van expansionistisch, koloniaal

België. Vooral monumenten ter ere van Leopold II en diens koloniaal project, verspreid over het land, staan ter discussie door een levendig postkoloniaal en identiteitspolitek activisme, terwijl historici ons aanmanen om de omvang en de complexiteit van de kolonisatie niet tot symboolfiguren als Leopold II of Lumumba te verenigen. Corrigerende interventies bij de koloniale monumenten zijn te verwachten van overheidswege, en worden soms al door actiegroepen ‘illegaal’ geforceerd. Rond deze ooit slapende monumenten ontstaat weer leven: onrecht dat blijft spoken, en contestatie.

Wat architectuur in een dergelijke situatie kan of mag doen, is geen makkelijke vraag, en ze is niet nieuw. In de door herinnering en geheugenpolitiek gedomineerde jaren negentig kwamen er wereldwijd talrijke holocaustmusea bij, terwijl de Val van de Muur herinneringsdebatten en -initiatieven aanzwengelde. Het herverenigd Berlijn werd het Europese epicentrum en experimenteerveld van de publieke herinnering aan twintigste-eeuwse trauma's. Het Rijksdaggebouw is een van de vele plekken waar de spanning tussen *Denkmal* en *Mahnmal* hoog opliep, niet in het minst door het voortgezet hedendaags gebruik. Het bestond sinds de Tweede Wereldoorlog als ruïne op de grens van het verdeelde Berlijn. Over de verbouwing en de transparante koepel waarmee Norman Foster het silhouet van het historische gebouw in 1999 vervulde en tegelijkertijd de monumentaliteit van het Wilhelminische monument ‘minimaliseerde’, maakte Rem Koolhaas enkele rake observaties in een interview met Hans Ulrich Obrist in de marge van de eerste biënnale van Berlijn in 1998:

[T]o think that in the Reichstag you can exorcise the spirits with a new sort of dome is a very polite gesture and a very compromised esthetic. It is an equally weak intellectual stand. [...] For Foster, high-tech architecture was never dealt with in context. [...] To simply put a new head on a building that had an incredibly ambiguous history is innocent, or perverse, whatever you want to call it. Therefore it's a very moving condition. [...] do glass and steel still drive out evil spirits? [...] Berlin is very scary. And somehow everything that tries to cover it up, either by an *Ersatz* past or by a kind of *Ersatz* exorcism (which is what modernity is doing), is equally implausible. I also believe that the monumental production of monuments is not going to work either, because that's part of an 'official' exorcism. (3)

Waarom Koolhaas geloofde dat ‘exorcisme’ op officieel initiatief onmogelijk zou zijn, maakte hij niet duidelijk. Mogelijk doelde hij op monumenten zoals het *Denkmal für die*

*ermordeten Juden Europas* dat eind jaren negentig gepland werd, en waarvan critici meenden dat het een maatschappelijk debat vroegtijdig en onterecht zou afsluiten, en mogelijk als nieuw nationaal erfgoed gerecupereerd zou kunnen worden. In het interview repliceert Obrist nog dat ‘the monument by Christian Boltanski’ erg interessant is. ‘It is a sort of anti-monument, a missing house where he just inscribed the names of all the former inhabitants before the war [voornamelijk Duitse, Poolse en Russische joden die veelal gedeporteerd werden] on the adjoining walls.’ Koolhaas – ‘Yes.’ – stemt afgemeten in. *Missing House* is een vroeg en typisch voorbeeld voor de talrijke kunstprojecten in Berlijn die – tijdelijk of permanent – een sluimerend problematisch verleden thematiseerden. Boltanski maakte het site-specifieke werk voor de tentoonstelling *Die Endlichkeit der Freiheit*, die in 1990, onmiddellijk na de Val van de Muur, in beide stadsdelen plaatsvond. Voor die gelegenheid maakten onder meer ook Ilya Kabakov, Krzysztof Wodiczko, Rebecca Horn en Hans Haacke emblematische tijdelijke installaties die trauma’s en herinneringen in de stad aangrepen. Het eveneens als tijdelijk bedoelde *Missing House* bleef echter ook na de tentoonstelling behouden, hoewel Boltanski het als de ene helft van een tweeluik bedacht had, en werd een ‘(tegen)monument’. Hans Haacke zou in 2000 op een binnenplaats van de verbouwde Rijksdag ook zijn permanent in de architectuur geïntegreerde kunstwerk *Der Bevölkerung* realiseren. Het werk verwijst naar het opschrift op het Rijksdaggebouw – ‘voor het Duitse volk’ – en stelt de structurele, maar precies op deze historische site erg gevoelige spanning aan de orde tussen het in het parlement gerepresenteerde ‘volk’ en de ‘bevolking’.

Kan architectuur dit kritisch bevragen van een beladen plek net zo goed als kunst? Koolhaas heeft in OMA’s ontwerp voor het Nederlandse ambassadegebouw in Berlijn (1997-2003) een mogelijk antwoord gegeven: architectuur kan problematiseren en lokale betekenissen bespelen door activiteiten en plekken te kaderen. Schalks maar ook wat pedant interpreteren Koolhaas en medewerkers met een inpassend sokkelvolume en een complexere bovenbouw die nadrukkelijk een leegte esceneert, de voorschriften waarmee Hans Stimmann de blokken van de vooroorlogse ‘Pruisisch-Europese stenen stad’ idealiserend wou herstellen. Een open ‘venster-tunnel’ in het muurvolume rond die leegte kadert nadrukkelijk en tegendraads zichten vanuit de binnenplaats en vanuit de representatieve binnenruimtes. Zo komt onder meer de Spoetnik-bol van de Fernsehturm in het vizier, de populaire televisietoren, een DDR-icoon en kroonstuk van de na-oorlogse modernistische stadsplanning. Een poging om tegen het officiële planningsbeleid na de Wende, en de geheugenpolitiek ervan, in te gaan.

De uitbreiding van het AfricaMuseum lijkt de verondersteld onschuldige aanpak van Foster te combineren met de subversie van Koolhaas. Het bureau van Beel vertrouwt met de vormgeving en de materialisering van het onthaalpaviljoen en de onderdoorgang op transparantie en neutraliteit, als hedendaags antwoord op de imperiale kolos van Leopold II en Girault. De keuze om bezoekers via de kelderverdieping in dat museumpaleis binnen te leiden is echter ook bedoeld als slimme en kritische zet die, dat moet dan ook meteen worden gezegd, helaas weinig trefzeker is uitgevoerd – wat eveneens geldt voor de manier waarop de zichten op het oude museum van een kader zijn voorzien.

3.

Stéphane Beel heeft vaker historische sites geherstructureerd – Museum M in Leuven is een voorbeeld – en iconische cultuurgebouwen met een uitbreiding op spanning gebracht, zoals deSingel in Antwerpen. Beel zoekt nooit naar een zachte inpassing, maar naar een interessante gespannen verhouding, zonder evenwel in te spelen op alle historische betekenissen van de site. Zijn miesiaans onthaalpaviljoen uit 1999 op de Wapper in Antwerpen, een samenwerking met Maur Dessauvage, neemt precies de maat over van de dubbele gevel van het Rubenshuis. Doorgangen versterken de assen in het historisch complex, maar evengoed is het paviljoen een obstakel voor het kunstenaarshuis. (Het onthaalpaviljoen wordt binnenkort van de Wapper weggehaald, als onderdeel van een reorganisatie van het Rubenshuis naar een ontwerp van Robbrecht en Daem, en er zijn plannen om het gebouwtje naar het Middelheimmuseum te verplaatsen.) Ook het nieuwe volume in Tervuren is afgelijnd op de plancontouren van het historische gebouw, hoewel de symmetrische schikking van Giraults museumgebouw, met adjudant-volumes en parkaanleg, wordt genegeerd. De ontzagwekkende axialiteit van de site wordt zo erkend, maar krijgt ook weerwerk. Met een voorplein en een uitkragende restaurantverdieping projecteert het nieuwe gebouw een extra as parallel aan de bestaande hoofdax. Voortaan toont het historische gebouw zich vooral met zijn zijgevel aan bezoekers in het onthaalpaviljoen. Ook een uitgepuurde lage witbetonnen tribune in het gras ‘kijkt’ met dat paviljoen in de rug tegen de gesloten zijgevel van het Giraultgebouw aan.

Het oude museum, zo stelt Beel, wordt behandeld als ‘museumstuk’: een artefact wordt zorgvuldig geconserveerd, maar ook vanop afstand beschouwd en geherinterpreteerd. Terwijl bezoekers aanschuiven om een kaartje te kopen, lezen ze op het vensterglas een bijschrift dat het gebouw van Girault en Leopold II benoemt. De tekst verwijst naar de uitdaging om deze instelling te dekoloniseren. Op de verdieping doorbreekt een horizontaal

raamkader, zwaar aangezet met een glimmende roestvrijstalen lijst, het ritme van de verticale glaspanelen. Het tautologisch raamkader in de transparante façade lijkt deze herkaderingsoperatie expliciet te verbeelden, maar het verschijnt ook op de drie andere beglaasde gevels van het paviljoen, met zichten op boomkruinen of de straat. Deze weerbarstigheid van een autonome compositie die maar gedeeltelijk teruggaat op het programma of concept, is typisch voor het werk van Beel. De herhaling van de kaders vermijdt uitleggerigheid, en de conceptuele scherpte wordt afgezwakt: er worden lang niet alleen zichten omlijnd met een beladen geschiedenis..

De keuze voor een ondergrondse verbinding maakt circulatie belangrijk. Tussen de balie en de museumshop kruisen witbetonnen trappen het paviljoen. Eén trap leidt naar het restaurant, de onderste trap voert langs een eerste ondergrondse verdieping met vergaderruimtes, en loopt daarna door naar verdieping -2, het niveau van de ondergrondse verbinding. Daar bevinden zich nog meer onthaalfaciliteiten – de lichtschaft van de Engelse koer geeft licht maar biedt geen buitenzicht – waarna de oversteek naar het museum volgt. De trap is, net als de trappen om het historische gebouw binnen te komen, erg steil – te steil. Onroyale tredes mogen stroken met de geste een monumentale entree kort te sluiten, maar hier wordt al te sterk aan comfort ingeboet. Ook problematisch is de buitenschalige witte tunnelgang, honderd meter lang, leeg, en nauwelijks geritmeerd. De gang is gewoonweg te lang om een spanningsboog van anticipatie vol te houden. De deuren naar de naastliggende en nog grotere zalen voor tijdelijke tentoonstellingen blijven vooralsnog gesloten. En zelfs de twintig meter lange prauw die halverwege in de ruimte staat, heeft nauwelijks impact. Op de drukke zondagmiddag waarop ik het museum bezoek, hollen kinderen heen en weer, en sleept een vader zijn dochttertje zigzaggend over de gladde en witte granitovloer. Het leidt tot de eerste maar zeker niet de laatste sporen van gebruik.

Op het einde van de gang komen bezoekers het historische gebouw binnen via de opengewerkte kelderverdieping. De bakstenen muren zijn witgeschilderd; de helft van de centrale *cour d'honneur* is verdiept zodat hier ook daglicht binnenkomt, en er zijn zichten van onderuit op het museumgebouw. In deze introductiegallerij wordt de museuminstelling kort voorgesteld, samen met de historiek van de site, de collecties en de onderzoeksactiviteiten. Een zij-zaaltje doet dienst als depot voor een twintigtal uit het museum verbannen sculpturen. Op een witte plint en binnen een metalen afstandshouder komen zowel levensgrote beelden van Afrikaanse 'wilden' en borstbeelden van koloniale 'helden' samen. Vreemd genoeg wordt deze sleuteloperatie nauwelijks geduid, zodat de gedecontextualiseerde beelden in hun witte omgeving op een vreemde manier geësthetiseerd

worden. Een laatste trap voert bezoekers naar het hart van het museum: een gaanderij rond de binnenplaats geeft uit op twaalf thematische ‘referentietentoonstellingen’ in de historische museumzalen, van de zaal met opgezette dieren en landschapsanalyses tot een zaal over de talenrijkdom in Midden-Afrika. De vreemde keuze is gemaakt om het al met al beknopte historische luik over de koloniale en postkoloniale geschiedenis van Congo een plaats te geven in een zaal die in de logische opeenvolging pas laat aan bod komt. Deze geschiedenis had beter in het begin van de wandeling als kaderverhaal bij dit monumentaal museum kunnen dienen.

4.

Hoewel grote stappen zijn gezet om van een objecten- tot een verhalenpresentatie te komen, blijkt het beeld van een negentiende-eeuws schatkamermuseum hardnekkig. Dat heeft vooral te maken met het hergebruik van de zorgvuldig gerestaureerde vitrines. De kijkkasten uit mahoniehout en ijzer kregen een sokkel en een plafond om ze met klimatisatie en verlichting uit te rusten. In de meeste zalen werden donkergrijze metalen sokkelstructuren en kijkkasten toegevoegd. De gehavende marmeren vloer- en wandbekleding werd gaaf hersteld. Even onzichtbaar is de isolatie en de verhoging van het zinken dak. Achter de stalen raamkamers werden isolerende achterzetramen geplaatst, met UV-filters en automatische zonnewering. Bijzonder knap, en zichtbaarder, is de complexloze integratie van uiteenlopende oplossingen om de niveauverschillen tussen zalen te overbruggen voor minder mobiele bezoekers. Het mooist zijn de twee liftjes die in uitgeholde muurpijlers bij de grote rotonde gevoegd zijn.

Hoe bevrijdend zou het echter geweest zijn dezelfde complexloze omgang vast te stellen met de koloniale decoratie van het historische gebouw? De talrijke representaties van het Leopoldiaanse project zijn in één beweging mee gerestaureerd. Enkele eerder afgeschermd geschilderde muuropschriften werden zorgvuldig blootgelegd, zelfs al stroken ze niet met het verhaal dat het museum wil brengen. Losse beelden verdwenen naar het reeds vermelde ‘asiel’, maar slechts bij uitzondering werden deze beslissingen ‘geannoteerd’ of zichtbaar gemaakt. Het ontwerpteam, de erfgoedconsulenten en de museumconservatoren lieten op die manier helaas na een ‘tegenmemoriale’ strategie te hanteren, die gebruik gemaakt zou hebben van wat Jorge Otero-Pailos het ‘monumentaire’ karakter van gerestaureerde historische monumenten noemt. Restauraties zijn constructies die de blik op een historisch monument mogelijk maken. Het neologisme ‘monumentair’ is gemunt naar analogie met de manier waarop documentaires op scharnierpunten het standpunt van de regisseur kunnen laten voelen – ‘to describe the notion that monuments are not just material

documents of the past, but also the expression of a contemporary editorial point of view. Monumentaries are historical buildings that have been purposefully altered *post facto* in order to influence our perception and conception of them.’(4)

Waar het nieuwe paviljoen en de onderdoorgang een distantiërend gebaar mogen maken, wordt binnen het historisch interieur vormelijk noch ruimtelijk de afstand tussen een hedendaags standpunt en het koloniaal monument getoond. Die taak is toevertrouwd aan de deeltentoonstellingen die met wetenschappelijke feitelijkheid en een kritische houding mythes en stereotypische denkbeelden moeten bestrijden. Het meest lijkt nog te worden gerekend op bijdragen van hedendaagse (Belgisch-)Afrikaanse kunstenaars. Een goed voorbeeld is *Ombres* (2016-2018) van Freddy Tsimba. Op vraag van het museum de ‘honderdduizenden, wellicht miljoenen directe en indirecte slachtoffers van de Belgische kolonisering’ te eren, bedacht hij een installatie die een dialoog aangaat met een stenen gedenkplaat in het museum ter ere van de 1508 Belgische mannen die als ‘baanbrekers’ hun leven lieten in de Onafhankelijke Kongo-staat tussen 1876 en 1908. Op het vensterglas van de gaanderij liet Tsimba namen aanbrengen van Congolese slachtoffers, die schaduwen werpen op de muur met de stenen gedenkplaat. Onder hen bevinden zich de zeven Congolezen die omkwamen toen ze ten tijde van de wereldtentoonstelling van 1897 samen met andere overgeevarenen als bewoners van het ‘Congolees dorp’ tentoongesteld werden.

Dat het toevertrouwen van dekolonisatie aan kunstenaars niet zonder precieze curatorische opdracht kan, blijkt uit de halfslachtige actualisering van de koepelzaal. Deze met marmer beklede rotonde draagt een koepel afgezoomd met een reeks dubbele L’en, verwijzend naar Leopold II. Het inlegwerk in de vloer toont de ster van Kongo-Vrijstaat. Een rist vrijstaande beelden (zoals het beeld van de luipaardman) werd weggehaald, maar die interventie blijft onvermeld. De beelden van Arsène Matton en andere twintigste-eeuwse beeldhouwers hogerop in de muurnissen bleven behouden als intrinsiek onderdeel van de architectuur. Ze tonen propagandistische clichés, van de Arabische slavenhandelaars die door het koloniaal project uit Congo zouden zijn verdreven, tot de Kerk als aanbeden beschermer. Bijschriften op muurpijlers van de rotonde problematiseren wel deze verheerlijking van het kolonialisme, maar in de strijd om aandacht zijn de kleine bordjes niet opgewassen tegen machtige architectuur van het museum, zeker op deze plek. De sculptuur *Nieuwe adem, of Ontluikend Congo* (2017) van de kinois-Brusselse kunstenaar Aimé Mpane valt door schaal en materiaalcontrast wel op. Dit kolossale houten hoofd staat op de as van het gebouw en kijkt het park in. Gevraagd om tegengewicht te bieden aan de beelden in de rotonedecoratie besloot Mpane ‘de Afrikanen een centrale plaats te geven in dit gebouw’. Mpane wil de



afwezige stem van de Congolezen laten weerklinken, maar het koloniaal beelddiscours in de rotonde wordt ondertussen nauwelijks nauwelijks geadresseerd, laat staan dat het kritisch gedeconstrueerd wordt.

Mpane's sculptuur heeft de plaats ingenomen van een ivoren buste van Leopold II, die is ondergebracht in de eerste vitrine in de aangrenzende zaal over 'de paradox' van de natuurlijke rijkdommen van Centraal-Afrika. De kijkkast bespreekt het museum in 1910 'als etalage voor koloniale rijkdommen', bedoeld om Belgische bedrijven aan te sporen tot ontginning. Met materiaalmonsters, foto's en tekstjes wordt uitgelegd hoe de 'rijkdommen' ivoor, rubber, hout en mineralen rond 1910 in Kongo werden ontgonnen en in het museum getoond. Gekooid in de vitrine, samen met slagstanden, koperertsstenen en museumgidsen, wordt de buste in een verhaal over de agenda van het museum opgenomen. Met eenvoudige curatorische middelen wordt ze slim gehercontextualiseerd; de esthetisering van een contextloze presentatie, zoals in het 'schaamdepot', wordt zo vermeden.

Deze tactische bespeling van monument en collectie is op andere belangrijke plekken afwezig. In de zalen 'Weergalozе kunst' en 'Koloniale Geschiedenis en Onafhankelijkheid' negeert de museumopstelling vier gigantische wandkaarten van Belgisch-Kongo uit 1910. In de veel te kleine zaal over de koloniale en postkoloniale geschiedenis van Congo hadden enkele kaarten – met de 'ontdekkingsreizen' of met de politieke organisatie van Belgisch-Congo – nochtans gemakkelijk inhoudelijk in de tentoonstelling betrokken kunnen worden. De historische wandkaarten met de fysieke geografie en de economische activiteiten in de kolonie daarentegen vormen een bijzonder incongruente achtergrond bij de tentoonstelling met traditionele 'Afrikaanse kunst': beperkte lokale duiding is wenselijk, ook bij andere architecturale 'afwerkingen' in het museumparcours. Dat er niet alleen nieuwe tentoonstellingen zijn ingericht, maar dat er onafgebroken ook een architecturaal monument met een andere boodschap aan het woord is: het wordt tegen beter weten in genegeerd.

5.

In een reactie op de VN-werkgroep onder leiding van Michal Balcerzak die racisme in België onderzocht, en die stelde dat het AfricaMuseum onvoldoende inspanningen deed om de racistische koloniale beeldvorming uit het historische museum te counteren, reageerde directeur Gryseels met een beeldspraak die even onbedoeld als akelig aan de afgehakte handen uit Leopolds bloedrubberwinning doet denken: 'Wat betreft die enkele beelden waarop staat dat België de beschaving naar Congo heeft gebracht: ik heb ze met handen en voeten uitgelegd dat die tot het erfgoed behoren, dat we die niet mogen wegdoen, en dat we

ze alleen van context kunnen voorzien.’(5) Gryseels zegt eigenlijk: we wilden sterker ingrijpen, maar we waren met handen en voeten gebonden aan de voorschriften en het toezicht van de onroerend erfgoedzorg. Dat kan kloppen, maar het is te makkelijk. Het erfgoedbeleidsapparaat en de conservatieprotocollen zijn nog hoofdzakelijk gestoeld op een integrale vrijwaring van erfgoed als historisch document en kunstwerk. En omgaan met de diverse en soms tegenstrijdige aspecten van *dark heritage* en met de rechten en plichten van het heden ten aanzien van problematisch erfgoed, is inderdaad bijzonder complex. Tegelijk is er juist veel mogelijk in het samenspel van materiële instandhouding of vervollediging, en van architecturale, artistieke en curatorische interventies. De positie van het onthaalpaviljoen op grote afstand van het museumpaleis en de onderdoorgang bewijzen dat. Ze zijn ingegeven door eisen omtrent minimale visuele impact op het bestaande ensemble. Dat het museum zo herkaderd wordt en de monumentaliteit van een entree wordt opgeschort: het zijn maximaliseerbare neveneffecten binnen een dwingend erfgoedscenario van afstand houden en onzichtbare toevoeging. Binnen de nog vage praktijk van ‘experimental preservation’ is het zaak de verplichte paden van de geïnstitutionaliseerde erfgoedzorg te bewandelen én die uit te dagen, niet zozeer om instituties te bekritisieren, maar wel om erfgoedzorg als een hedendaagse culturele praktijk mogelijk te maken, en om verantwoording af te leggen.(6) In het AfricaMuseum is een voorzichtig begin gemaakt, maar het veld van mogelijkheden ligt nog haast volledig open. Ik kijk uit naar de programmering in het vernieuwde museum – minder naar wat in de ondergrondse witte zalen te zien zal zijn, maar naar de even onvermijdelijke als noodzakelijke interventies in en rond het paleis van Girault en Leopold II, jou en mij.

Een eerste korte versie van deze tekst verscheen als recensie op [www.archined.nl](http://www.archined.nl).

(1) Lieven De Caeter, ‘Een museum volgestapeld met compromissen’, *De Standaard*, 31 december 2018, p. 30-31. Citaat p. 31.

(2) Paul Valéry, ‘Le problème des musées’ (1923), in: Jean Hytier (red.), *Œuvres – tome II : Pièces sur l’art*, Parijs, Gallimard, 1960, p. 1290-93.

(3) Rem Koolhaas en Hans Ulrich Obrist, ‘Chinese City’, in: Leigh Markopoulos en Miriam Wiesel (red.). *Berlin/Berlin. English Supplement*, Ostfildern, Cantz, 1998, p. 17-21. Citaat p. 19.

(4) Jorge Otero-Pailos, ‘Monumentaries’, in: Byron Roberts (red.), *Tabula Plena. Forms of Urban Preservation*, Zürich, Lars Müller, 2016, p. 20-29. Citaat p. 21.

(5) Yves Delepeleire, 'België erkent ware omvang onrecht kolonisatie niet', *De Standaard*, 12 februari 2019, p. 1.

(6) Jorge Otero-Pailos, Erik Langdalen en Thordis Arrhenius (red.), *Experimental Preservation*, Zürich, Lars Müller, 2016.