

Beeldvorming in beweging. Kan de luipaardman bijdragen aan een postkoloniale dialoog in het Afrikamuseum?

Inleiding

In het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika (KMMA) in Tervuren, aan de rand van Brussel, waait sinds kort een nieuwe wind. Bij de heropening eind 2018, na een grondige renovatie van vijf jaar, kreeg een aantal sculpturen een nieuwe plaats in een kelderruimte. Het gaat om beelden met een sterke koloniale en ideologische geladenheid. Hoewel de museumdirectie ervoor koos om ze geen deel meer te laten uitmaken van de vaste collectie, zijn de beelden nog steeds te bezichtigen in een zijkamer van de ondergrondse toegang. Bij het binnentreden valt te lezen ‘buitenspel gezet’.¹

België controleerde Congo van 1908 tot aan zijn onafhankelijkheid in 1960. Maar de grootste gruwel speelde zich af gedurende de twintig voorgaande jaren onder het bewind van koning Leopold II, die het Congobekken leegroofde van zijn grondstoffen ten koste van de lokale bevolking. Met de winsten voorzag hij het moederland van koloniale grandeur. Het leverde hem toen de bijnaam van Koning-Bouweheer op. Ook in andere landen zijn gelijkaardige voorbeelden te vinden. De grootsheid en mythetvorming rond deze figuren hield lang stand. Maar recent worden meer en meer beelden, als hedendaagse restanten uit de koloniale periode, van hun sokkel gehaald of beklad met bloedrode verf. In het heden liggen, naast erfgoed in de publieke ruimte, ook koloniale objecten binnen de veilige muren van musea onder vuur omdat ze een eenzijdig beeld schetsen van het koloniale verleden. Zo een discussie speelt zich bijvoorbeeld af in het KMMA, dat de vraag opwerpt of het de onrechtmatig verkregen collectiestukken dient terug te bezorgen aan de oorspronkelijke gemeenschappen. Vanuit dit opzicht gaf algemeen directeur Guido Gryseels recent aan open te staan om het restitutedebat aan te gaan.² Dit is een genuanceerde poging de dialoog te reguleren én om de pijnpunten van het eigen verleden recht in de ogen te kijken. Maar hoe pak je als museum postkoloniale kwesties aan waar je minder eenvoudig grip lijkt op te hebben? Zoals bijvoorbeeld de manier waarop het eenzijdige en dominante perspectief tijdens de voorbije decennia subtiel is binnengeslopen in de hoofden van mensen?

Een voorbeeld daarvan zijn de Vlaamse scouts die in 2017 in het oog van een sociale mediastorm terecht kwam omdat ze een stereotyperend beeld van een zwarte jongen met dikke lippen en kroeshaar gebruikten om reclame te maken voor hun jaarlijkse Oerwoudfuif.³ Hun argument, dat de figuur al jarenlang een mascotte van de bewuste fuif is en is ontleend aan een populaire stripreeks uit de tweede helft van de twintigste eeuw, toont aan dat de samenleving nog steeds doordrongen is van onbewust overgenomen stereotypen die vlot circuleren in de populaire cultuur. In dit voorbeeld heeft het clichébeeld zich kunnen doorzetten en wortelen in de hoofden van mensen waardoor het, vaak kritiekloos, is herhaald en herbevestigd. Waar ligt de oorsprong van deze raciale stereotypering en beeldvorming? Het KMMA heeft een significante historische bijdrage geleverd aan het ontstaan van raciale stereotyperingen die heden ten dage onder vuur liggen. Gedurende de twintigste eeuw was het museale discours gericht op het verspreiden van koloniale propaganda. Het was bovendien ook een belangrijke bron van informatie en beeldmateriaal uit Afrika voor de Belgische bevolking. Verscheidene generaties schoolkinderen brachten een bezoek aan het Afrikamuseum, waar het dominante perspectief, vaak zonder kritiek, werd meegenomen naar de lessen wereldoriëntatie. De gevolgen hiervan zijn nog duidelijk voelbaar in de samenleving. Het tij keren gebeurt niet van

¹ Volgens de socioloog Jan Nederveen Pieterse zijn de beelden oorspronkelijk ontworpen om de noden en wensen van de kolonialen te dienen, representaties die aangepast konden worden naargelang deze noden en wensen veranderden doorheen de tijd. Wendy Ann Morris, *Both Temple and Tomb: Difference, Desire and Death in the Sculptures of the Royal Museum of Central Africa*. Masterproef voorgelegd aan de Universiteit van Zuid-Afrika, Academiejaar 2002-2003 (promotor: dr. E. Dreyer) 69.

² Maud Vanmeerhaeghe, ‘Vernieuwingen in het museum zijn eerste stap richting dekolonisering,’ *Knack Historia*, december 2020, 143-151.

³ Denny Baert, ‘Heisa over stereotiepe reclame voor Oerwoudfuif,’ *VRT NWS*, 17 september 2017, www.vrt.be/vrtnws/nl/2017/09/17/auteur-dalila-hermans-boos-over-mascotte-oerwoudfuif/, laatst geraadpleegd op 30 januari 2021.

vandaag op morgen. Kan het KMMA ook hier een dialoogrol opstarten om, onder andere, de stereotiepe beeldvorming te ondermijnen?

Om die vraag te beantwoorden neem ik in deze bijdrage één van de beelden als leidraad om te laten zien hoezeer de inzichten en representaties over het Belgisch koloniaal verleden zijn veranderd, namelijk een sculptuur die een Congolese man voorstelt die zich, gehuld in een luipaardvel, over een slapende man buigt, klaar om toe te slaan. Om die reden staat de sculptuur bekend als de 'luipaardman'. Het beeld is in 1913 gemaakt door de Belgische kunstenaar Paul Wissaert, in opdracht van het toenmalige Ministerie van Koloniën. Voordat ik inga op het educatieve belang van het beeld, zal eerst de historische context en de plaats in het museale discours en de populaire beeldvorming aan bod komen. Deze historische schets werpt licht op de vraag hoe de museumdirectie de betekenis heeft ingeschat, en waarom het ervoor koos om de koloniale beelden toch tentoon te stellen, zij het los van de permanente collectie.



1. Het koloniaal paleis waarin het KMMA is gehuisvest (Foto: Geert Vynckier - Beeldbank Onroerend Erfgoed Vlaanderen)

De luipaardman

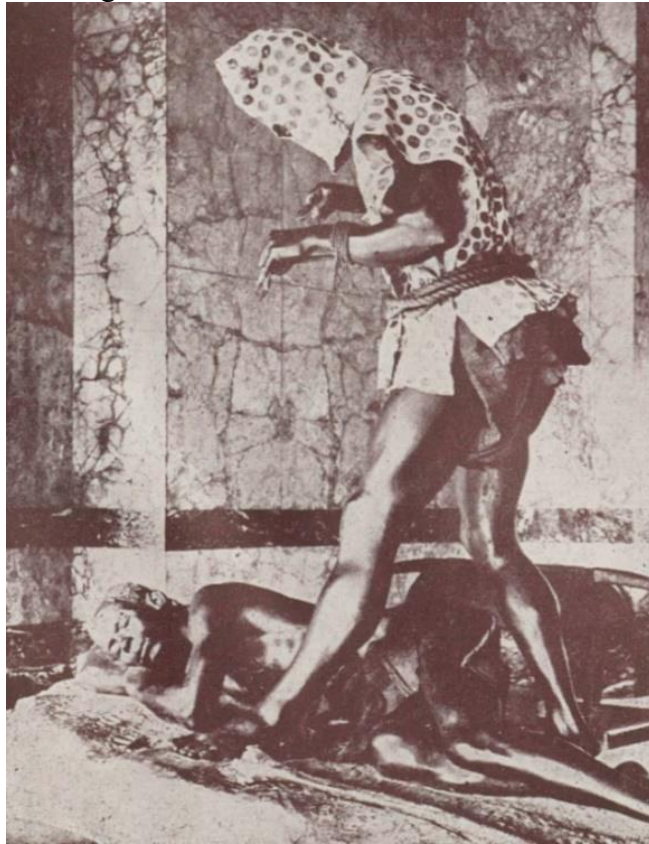
De sculptuur van de luipaardman verwijst naar een geheim genootschap dat actief was in het noordoosten van Congo eind negentiende en begin twintigste eeuw.⁴ In de literatuur wordt ook vaak de term Aniato gebruikt. De oorsprong van de benaming is onduidelijk, maar vermoedelijk houdt het verband met het Swahili of Kibali en zou het 'krabben' betekenen.⁵ Tussen de jaren 1890 en 1940 werden zwarte slachtoffers geregeld vermoord.⁶ Het enige wat achterbleef als bewijs, waren verwondingen van klauwen op het lichaam of afdrukken in het zand. Het zou duren tot de jaren twintig vooraleer de meldingen systematisch werden gerapporteerd en onderzocht door de Belgische overheid. Tot daarvoor bleven de verhalen deel uitmaken van een orale traditie die spookte in de

⁴ Het fenomeen en de representatie ervan werd in 2013 grondig in kaart gebracht in Vicky Van Bockhaven, *The Leopard-Men of the Eastern Congo (ca. 1890-1940): History and Colonial Representation*. Doctoraatsthesis voorgelegd aan University of East Anglia, School of Art History and World Art Studies, Sainsbury Research Unit, 2013 (promotor: prof. John Mack).

⁵ Vicky Van Bockhaven, 'Leopard-Men of the Congo in Literature and Popular Imagination,' *Tydskrif vir Letterkunde*, 46.1 (2009) 79.

⁶ Van Bockhaven, *The Leopard-Men*, 21.

hoofden van kolonialen. Het genootschap van Anioto bestond vermoedelijk uit een groot netwerk met verschillende vertakkingen. Lokale dorpsleiders schakelden de luipaardmannen in om hun eigen machtspositie te versterken tegenover omliggende rivalen of om de eigen bevolking, via rituele handelingen en moorden, in het gareel te houden.⁷



2. De sculptuur zoals tentoongesteld in 1934 in het KMMA (Wikimedia Commons).

Bron: [File:Homme-léopard \(Tervueren\).jpg - Wikimedia Commons](#)

Als gevolg van de systematische rapportering begon België de feiten steeds ernstiger te nemen. In 1917 ontmantelde de Belgische overheid een cel van lokale luipaardmannen en drie jaar later startte een eerste proces waarbij een tiental leden van de Anioto in Boma ter dood werden veroordeeld door ophanging. Een jaar later werden nog eens elf leden opgehangen. Maar de moorden gingen door en zo ook de processen tot midden jaren dertig.⁸ Het doel van de Belgische overheid om controle te krijgen over de oostelijke regio leidde aan het begin van de jaren veertig tot de uitroeiing van lokale Afrikaanse gebruiken en onderlinge hiërarchieën. De Belgische kolonisatie zorgde zo voor politieke en juridische veranderingen die het lokale gezag van chefs ondermijnden.⁹

De ware achtergrond van het fenomeen blijft moeilijk te achterhalen. In zijn zoektocht naar verklaringen, somde historicus en antropoloog Maarten Couttenier een aantal mogelijkheden op.¹⁰ Van jacht- en initiatierituelen tot hekserij en verzet tegen de koloniale overheersing, alle steunden ze op bronnen van Europeanen. Hij gaf zo aan dat de getuigenissen voorbijgingen aan de stem van de mensen zelf. Zowel primaire bronnen, zoals ooggetuigenverslagen en dagboeken, als secundaire

⁷ Vicky Van Bockhaven, 'Anioto: Leopard-Men Killings and Institutional Dynamism in Northeast Congo, c. 1890-1940,' *Journal of African History*, 59.1 (2018) 21-29.

⁸ Maarten Couttenier, *Congo tentoongesteld: een geschiedenis van de Belgische antropologie en het museum van Tervuren: 1882-1925* (Leuven 2005) 311.

⁹ Julien Volper, red., *Weergaloze kunst: betoverende objecten uit het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika* (Herent 2019) 141.

¹⁰ Couttenier, *Congo tentoongesteld*, 310-311.

bronnen, zoals krantenartikelen en museumteksten, getuigen van een eenzijdig perspectief. Ook cultureel antropologe Vicky Van Bockhaven, die een aantal toenmalige auteurs grondiger onder de loep nam in de hoop meer licht te werpen op de complexe relaties tussen kolonisator en gekoloniseerde, kwam tot diezelfde bevinding.¹¹ Maar, recent, met het bestuderen van de getuigenissen die werden afgenomen in het kader van de processen, trad ook het perspectief van de Aniato meer in het licht. Bewust van de mogelijke sturing van de getuigenissen door de koloniale overheid, lag volgens van Bockhaven niet de koloniale context aan de basis van de Aniato, maar betrof dit eerder een adaptief fenomeen met prekoloniale wortels en sterke regionale variatie.¹²

Een geënceneerd beeld

Op 15 mei 1898 opende het Congomuseum zijn deuren. Het idee voor een permanente collectieruimte ontstond tijdens de wereldtentoonstelling één jaar eerder. In 1908, na lang dralen en onder toenemende internationale druk, deed Leopold II afstand van zijn kolonie.¹³ Na overdracht aan de Belgische staat, werd het museum hernoemd tot het 'Museum voor Belgisch-Congo'.¹⁴

In 1913 bestelde het Ministerie van Koloniën de sculptuur van de luipaardman bij de beeldhouwer Paul Wissaert (1885-1972). Hoe kwam hij aan de noodzakelijke informatie om zijn sculptuur van de luipaardman te creëren? In deze periode was er namelijk nog geen sprake van systematische rapportering van de feiten door de Belgische overheid. Enerzijds berustte het concept van Wissaert louter op subjectieve ervaringen en eenzijdige verhalen van de kolonisator. Anderzijds had Charles Delhaise, de gouverneur van de oostelijke provincie van Belgisch-Congo, in 1911 een complete uitrusting van een Aniato-moordenaar naar het museum in Tervuren gestuurd, verdeeld over twee verzendingen.¹⁵ Het kostuum was vergezeld van een foto genomen in 1909, waarop een luipaardman een slachtoffer van Afrikaanse origine besluipt. De foto werd door Delhaise in scène gezet. Beide figuren vertoonden dezelfde opstelling als de sculptuur van Wissaert uit 1913. Ongetwijfeld vormde deze foto zijn grootste inspiratiebron. Het uiteindelijke doel van het Ministerie bij de bestelling van het kunstwerk was om de Belgische aanwezigheid in Congo rechtvaardigen. Zonder de Belgen zou het Congolese volk zich namelijk barbaars gedragen en elkaar voortdurend afslachten.¹⁶ België bracht beschaving naar het Afrikaanse continent, luidde het discours.

Het werk kreeg pas in 1915 voor het eerst een vaste bestemming in het museum van Tervuren, maar nam meteen een opmerkelijke plaats in. Het beeld werd gedecoreerd met etnografische objecten, zoals een luipaardvel en ijzeren klauwen. Hoewel het originele attributen betrof, bleek de beeldvorming niet correct.¹⁷ De klauwen kwamen bijvoorbeeld nooit in paren voor en waren vaak ook te bot om de moord daadwerkelijk uit te voeren. Hier werden dus authentieke Afrikaanse etnografische objecten en een werk geïnterpreteerd en vormgegeven door een extern kunstenaar met elkaar vermengd. Later maakten de originelen plaats voor replica's.¹⁸ Maar vanaf het begin ontbrak een correcte historische duiding bij het beeldhouwwerk. Tot 2003 behield het museum een label waarop de oorsprong en motieven van de Aniato achterwege bleven.¹⁹ Wel werd er gewezen op het

¹¹ Vicky Van Bockhaven, 'Leopard-Men of the Congo in Literature and Popular Imagination,' *Tydskrif vir Letterkunde*, 46.1 (2009) 82.

¹² Vicky Van Bockhaven, 'Aniato: Leopard-Men Killings and Institutional Dynamism in Northeast Congo, c. 1890-1940,' *Journal of African History*, 59.1 (2018) 24.

¹³ David Van Reybrouck, *Congo. Een geschiedenis* (Amsterdam en Antwerpen 2010) 111-112.

¹⁴ Maarten Couttenier, *Als muren spreken. Het museum van Tervuren (1910-2010)* (Tervuren 2010) 2-3.

¹⁵ Van Bockhaven, *The Leopard-Men*, 207.

¹⁶ Ann Heylens en Olivia Van De Putte, 'Het Afrikamuseum: nieuwe kijk op Centraal-Afrika' *Knack Plusmagazine*, 22 november 2018, plusmagazine.knack.be/vrijetijd/het-afrikamuseum-nieuwe-kijk-op-centraal-afrika/article-normal-1395529.html, laatst geraadpleegd op 17 juni 2021..

¹⁷ Van Bockhaven, *The Leopard-en*, 21.

¹⁸ Het originele luipaardkostuum werd verworven door Charles Delhaise van het Force Publique tussen 1890 en 1908. Er is geen bewijs dat de luipaardkledij steeds werd gedragen tijdens acties van de Aniato. Volper, red., *Weergaloze kunst*, 141.

¹⁹ Lies Busselen, *Congolezen in en met het KMMA. Een contrapuntische interpretatie van een contactzone*, masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren KU Leuven, academiejaar 2011-2012 (promotor: Filip De Boeck) 100.

mogelijke aandeel van fantasie in de verhalen over luipaardmannen in Belgisch-Congo.²⁰ Daarnaast kwam ook de repressie door de Belgische overheid in zijn geheel niet aan bod. De processen tijdens de jaren twintig en dertig waren nochtans voldoende gedocumenteerd; er bestaan foto's waarop veroordeelde Anioto werden opgehangen.²¹ Het museum bleek dus zeer selectief in de inhoud die het aan het publiek toonde, en speelde daarmee een grote rol in de beeldvorming over Afrika.²²

De luipaardman in de verbeelding

Gedurende de tweede helft van de twintigste eeuw veranderde de collectie nauwelijks en bleef het museum een plek waar je de Afrikaanse cultuur en fauna kon gaan bezichtigen – eerder neerkijken op – zonder veel context. Het functioneerde als een *lieu de mémoire*, in de woorden van de Franse historicus Pierre Nora.²³

De door Wissaert gecreëerde sculptuur werd vrijwel kritiekloos overgenomen en vormde zo de basis voor stereotiepe en exotische iconografie in het Westen. Het bestempelde Afrikanen als barbaren, die zonder de inbreng van Europeanen elkaar voortdurend zouden uitmoorden. Ongetwijfeld heeft het museum hieraan meegedragen, door het beeld zonder de nodige context tentoon te stellen. Het had bovendien ingang gevonden in de westerse populaire cultuur, zoals strips, speelgoed en films. Eén van de eerste voorbeelden is de avonturenroman *Tarzan and the Leopard Men* van Edgar Rice Burroughs, gepubliceerd in 1935, toen de processen tegen de Anioto in het Oosten van Congo nog volop gaande waren. De luipaardsekte pleegt enkele wrede moorden in Afrika en fungeert hier duidelijk als de opponent van de westerse held. De iconografie werd volledig ontleend aan de sculptuur van Wissaert. Zowel de houding, als het kostuum en de klauwen vertoonden grote gelijkenissen.²⁴

Nog voor boeken en films over Tarzan, zag in België het stripverhaal *Tintin au Congo* het licht als reeks in de kranten.²⁵ Hergé stelde de mysterieuze antagonist van Kuifje in het verhaal voor als een exotisch figuur en bleef hierbij trouw aan de sculptuur van Wissaert. Hij verschafte zijn personage een stok om luipaardafdrukken achter te laten. De racistische en stereotiepe representatie leverde Hergé en zijn stripfiguur postuum een rechtszaak op. De rechter sprak Hergé vrij aangezien hij tekende in een tijd waarin het koloniale gedachtengoed dominant aanwezig was.²⁶ Volgens onderzoek van Vicky Van Bockhaven kan de strip ook positief geïnterpreteerd worden. De luipaardman acteert als een exotische vijand, maar wordt op het einde letterlijk ontmaskerd door de held. Deze vorm van demystificatie neemt de onbekende dreiging weg en brengt zijn rituelen en motieven in de openbaarheid.²⁷

Tijdens de jaren veertig en vijftig verschenen een aantal documentaires om het proces van demystificatie van het fenomeen van de Anioto verder door te zetten. Maar in plaats van een rationele kijk te bieden, kozen de documentairemakers voor overdreven en sensationele beelden. Een bekend voorbeeld van deze praktijk is *L'Equateur au 100 visages* van André Cauvin uit 1948, waarin de nadruk werd gelegd op het bloedige ritueel de avond voor een moord.²⁸ Andere documentairemakers

²⁰ Couttenier, *Congo tentoongesteld*, 311.

²¹ Mathieu Zana Etambala, 'Een bezoek aan het oude Museum van Belgisch Congo te Tervuren,' *Hermes* 23.1 (2019) 33.

²² Volgens Wendy Morris dienden de beelden in het KMMA het 'controleerbare' van de barbaren door de Belgische kolonialeen weer te geven. Ze stelt wel dat Wissaert met zijn sculptuur hierin een stap te ver ging en daardoor een aparte plaats kreeg buiten de majestueuze Rotunda. Enkel representaties waarin de Congolees als zacht en aanpasbaar werden voorgesteld, kregen een plaats binnen de Rotunda.

²³ Pierre Nora en Lawrence Kritzman, *Realms of Memory: Rethinking the French Past* (New York 1996).

²⁴ Kenmerkend voor de representatie van luipaardmannen in de westerse populaire cultuur was de aanhoudende getrouwheid met de originele *L'Homme Leopard* uit 1913. Bovendien behield het verhaal, tekening of foto steeds een link met het Afrikaanse continent of Congo in het bijzonder. Van Bockhaven, 'Leopard-Men,' 82.

²⁵ Uitgegeven als stripboek in 1946 en veranderd in *Tintin en Afrique*.

²⁶ Reuters Staff, 'Belgium Court Rules Tintin Does Not Break Racism Law,' *Reuters*, 13 februari 2012, <https://www.reuters.com/article/tintin-belgium-racism/belgium-court-rules-tintin-does-not-break-racism-law-idUSL5E8DD2GY20120213>, laatst geraadpleegd op 23 mei 2019.

²⁷ Van Bockhaven, *The Leopard-Men*, 234-239.

²⁸ Ibidem.

liegen de kijker voor dat de beelden echt zijn, maar maken in werkelijkheid gebruik van geësceneerde representaties boordevol typisch Afrikaanse clichés, zoals ziektes en kannibalisme.²⁹ De sensatie van het luipaardfenomeen had ook zijn weg gevonden naar de tijdschriftenwereld. In de oktobereditie van *Man's Magazine* uit 1955 haalde het de cover, met de sprekende ondertitel 'Africa's greatest terror'.³⁰ De tekening toonde een luipaardman die een witte ontdekkingsreiziger aan het besluipen was. Het artikel zelf vangt aan midden in een spannend verhaal, waarbij de moordzuchtige praktijken van de luipaardman uitvoerig worden beschreven.³¹ Het onderwerp zou ook populair blijven tijdens de jaren vijftig en zestig in Amerikaanse pulpmagazines.

Museale inkeer

De koloniale en verouderde representaties van de luipaardman leverden veel kritiek op, zowel nationaal als internationaal. Het museum en zijn werking kwamen steeds meer onder druk te staan van een veranderende maatschappij. Welke rol kon het KMMA als plek immers vervullen in een postkoloniale wereld? Pas rond de eeuwwissel ontstond een kritischer perspectief op de eigen werking en wenste het museum geen louter koloniaal museum meer te zijn. Het herbronnen gebeurde in het licht van een legitimiteitscrisis onder cultuurhistorische en etnografische musea wereldwijd, waarbij het museum als maatschappelijke instelling in vraag werd gesteld. Het KMMA vond antwoorden onder invloed van de *new museology*, die in de jaren negentig opkwam.³² Sindsdien ontwikkelde het museum zich als *lieu de rencontre*, door kunstenaars voor tijdelijke exposities uit te nodigen en minderheidsgroepen aan te trekken voor specifieke projecten, om zo een dialoogrol te vervullen binnen de maatschappij.³³ Het museum wilde een plek zijn waar groepen, met verschillende interpretaties over het verleden, elkaar kunnen ontmoeten.³⁴

In het licht van een groeiende zelfkritiek vanaf de eenentwintigste eeuw deed het KMMA nog een poging om het beeld van historische context te voorzien door op te nemen dat het fenomeen van de Aniato grotendeels op fantasie berustte.³⁵ Het museum hoopte zo de stereotiepe beeldvorming enigszins tegen te gaan. Maar vanuit de maatschappij klonk steeds vaker kritiek, waardoor het museale discours onder druk kwam te staan. In de kunsten, bijvoorbeeld, verschenen geleidelijk aan scherpe verwijzingen naar het Belgische aandeel in Congo en de rol van het KMMA hierin. Sprekend voor deze tendens is de tekening in inkt en potlood die de Belgische striptekenaar François Schuiten in 2001 maakte. Op het werk is een luipaardman te zien in zijn stereotiepe en toebedeelde houding met bloedende klauwen, gebogen over het Afrikamuseum.³⁶ Een duidelijk signaal van de toenemende kritiek op de koloniale erfenis. Het werk werd later gepubliceerd in de *Lonely Planet Guide*, tekenend voor de bewustwording over het eigen verleden en de representatie van Brussel en zijn koloniale symboliek naar toeristen wereldwijd.³⁷ Hetzelfde motief is ook terug te vinden in de korte animatiefilm *Bully Beef* uit 2007 van Wendy Morris. Ze uitte onder meer kritiek op de museale praktijken van het KMMA, waarbij Congolese objecten contextloos werden tentoongesteld, en het

²⁹ Zoals *The Leopard Men of Africa* van Paul Hoefler (1940).

³⁰ Tekening door Frank Cozzarelli en verhaal door Murray T. Pringle.

³¹ Robert Deis, 'Leopard Men Ripped Their Flesh! (Updated),' *menspulpmags.com*, 8 maart 2013, <http://www.menspulpmags.com/2010/08/leopard-men-ripped-their-flesh.html>, laatst geraadpleegd op 23 mei 2019.

³² De nadruk kwam te liggen op democratisering, participatie van minderheidsgroepen en de mogelijkheid tot dialoog. Maar ondanks het voornemen om in het licht van de *new museology* een samenwerking met de Afrikaanse diaspora op te starten, bleven net zij op de achtergrond. Ook de archief- en werkdocumenten getuigen van weinig samenwerking met Afrikaanse actoren.

³³ Zie over dit proces Raf Schuljin, *New Museology in het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika: van een koloniale lieu de mémoire naar een postkoloniale lieu de rencontre*, masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte UGent, Academiejaar 2017-2018 (promotor: prof. dr. Berber Bevernage) 67.

³⁴ Maud Vanmeerhaeghe, 'Vernieuwingen in het museum zijn eerste stap richting dekolonisering,' *Knack Historia*, december 2020, 146-147.

³⁵ Couttenier, *Congo tentoongesteld*, 311.

³⁶ 'Homme léopard au musée de Tervuren (L)', *altaplana.be*, geen datum, <https://www.altaplana.be/en/gallery/images/l-homme-leopard-au-musee-de-tervuren>, laatst geraadpleegd op 23 mei 2019.

³⁷ François Schuiten en Christine Coste, *Lonely Planet: Bruxelles itinéraires* (Parijs 2010) 132.

fenomeen van het ‘selectief vergeten’ van de eigen geschiedenis.³⁸

Het eigen worstelen in beeld

De grootste moeilijkheid in de zoektocht naar welke dialoogrol het KMMA in een postkoloniale wereld kon vervullen, schuilde echter in het museumgebouw zelf. Hoe kan een locatie die is doordrenkt van koloniale symboliek een ontmoetingsplaats worden? Volgens antropoloog Jean Muteba Rahier was het museum niet bij machte om, ondanks groeiende zelfreflectie, deze maatschappelijke rol op zich te nemen.³⁹ Een dialoog tussen mensen bleek, dankzij de beladen bagage, onmogelijk op deze historische locatie en hij pleitte zelfs om het museum te sluiten. Deze optie lag kortstondig op tafel in de aanloop naar de renovatie.⁴⁰ Een museum dat kritisch is op het eigen koloniale verleden kan immers niet huizen in een paleis dat is gebouwd door Leopold II. Deze piste werd niet gevolgd. Volgens Bambi Ceuppens, antropologe en curator in het KMMA, zou met de afbraak of sluiting ook de publieke herinnering van het koloniale erfgoed verdwijnen.⁴¹

Uiteindelijk koos het museum voor een grondige renovatie, herindeling en vooral herbronning. In 2013 sloot het museum de deuren, om vijf jaar later opnieuw te openen.⁴² Om de worsteling met het eigen verleden weer te geven, werd in de nieuwe invulling een schilderij in de lange inkomhal geplaatst, nog voor de bezoeker het koloniaal paleis binnenwandelt. Dit doek, een uitvergroete kopie van het werk van kunstenaar Chéri Samba,⁴³ handelt over de interactie tussen kunst en het museum, waarbij ook ‘vernieuwing’ een belangrijk thema was.⁴⁴

³⁸ Dagmar Dirkx, *Belgisch Congo ontmaskerd. De representatie van (post)koloniaal België in het werk van Wendy Morris en Sven Augustijnen*, masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren KU Leuven, academiejaar 2014-2015 (promotor: prof. dr. Hilde Van Gelder) 45.

³⁹ Jean Muteba Rahier, ‘The Ghost of Leopold II: The Belgian Royal Museum of Central Africa and Its Dusty Colonialist Exhibition,’ *Research in African Literature* 34.1 (2003) 61.

⁴⁰ Schuljin, *New Museology*, 72.

⁴¹ Veronique Bragard en Stéphanie Planche, ‘Museum Practices and the Belgian Colonial Past: Questioning the Memories of an Ambivalent Metropole,’ *African and Black Diaspora: An International Journal* 2.2 (2009) 183.

⁴² Het KMMA gaf de luipaardman van Wissaert een plek in het Museum Aan de Stroom in Antwerpen, als pop-up tentoonstelling. Maar om toch de eigen veranderende visie te benadrukken ging ook het doek van Samba mee.

⁴³ Congolese kunstschilder, geboren in Kinshasa in 1956. Hij creëerde vijftien schilderijen, waarvan vooral het doek *Reorganisation* (2002) een prominente rol zou innemen in het museum.

⁴⁴ Schuljin, *New Museology*, 67.



3. *De Luipaardman*, normaal opgesteld in het KMMA, was tijdens de renovatie tijdelijk te zien in het MAS te Antwerpen (2014). Op de achtergrond het schilderij van Chéri Samba (Wikimedia Commons).

Bron: [File:Black magic \(28118222071\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Black_magic_(28118222071).jpg) - Wikimedia Commons

Op het schilderij staan twee groepen afgebeeld die aan het touwtrekken zijn. Aan de ene kant een aantal Congolezen die de sculptuur van Wissaert uit het museum trekken, aan de andere kant medewerkers van het museum die dit willen verhinderen. Volgens de Congolezen houdt het beeld een foute en negatieve representatie van hun eigen bevolking in stand. Met het verwijderen van het beeld wensen zij te breken met het koloniale verleden. De museummedewerkers willen vasthouden aan het beeld. Het heeft hen gemaakt tot wie ze zijn. Tussen beide groepen kijkt directeur Guido Gryseels toe. Hij wordt voorgesteld als een strenge witte man met gekruiste armen die vertelt dat het een trieste zaak is, maar het museum wel volledig gereorganiseerd moet worden.⁴⁵

De kracht van het doek vat de essentie van de identiteitscrisis van het museum samen. Naast een prominente plaats in de inkomhal, hangt ook een kleinere versie in de achtergrond van de 'buitenspelruimte'. Vermoedelijk als een bewuste keuze om te verklaren waarom de beelden apart zijn geplaatst in een eerder klein vertrek, weg van de koloniale symboliek die in het paleis nog aanwezig is. De toeschouwer krijgt zo een kader voorgeschoteld, waarbij in de eerste plaats de veranderende maatschappij, maar daarnaast ook de eigen worsteling van het museum tijdens de overgang van een koloniale naar een postkoloniale instelling – zij het beknopt – wordt gecontextualiseerd.

Kansen tot postkoloniale dialoog

De hierboven geschetste historische ontwikkeling toont aan hoe een geënceneerde werkelijkheid die

⁴⁵ Het schilderij van Samba kreeg aanvankelijk een permanente plaats achter het beeld van Wissaert. De eerste stappen naar een zelfkritische houding waren hiermee gezet. Maar voor een definitieve herwaarding van de vaste collectie bleek de tijd nog niet rijp.

is gecreëerd door een negentiende-eeuws koloniaal regime is blijven doorwerken. Het beeld werd tijdens de gehele twintigste eeuw vrijwel contextloos voorgesteld in het Afrikamuseum. Als gevolg daarvan werd de iconografie vanaf de jaren dertig kritiekloos overgenomen, getuige de vele geestesproducten in de westerse populaire cultuur. Het zijn onder andere deze culturele toe-eigeningen die hebben bijgedragen aan de vertekende beeldvorming, die bovendien een eenzijdige blik op het koloniaal verleden met zich meedraagt. Wat heeft de luipaardman – maar ook de andere stereotiepe beelden uit diezelfde kelderruimte – dan nog bij te dragen?

De hedendaagse relevantie van de luipaardman situeert zich op twee niveaus. In de eerste plaats in de betekenisgeving van het beeld. Wanneer erfgoed als iets dynamisch wordt gezien, zoals de Nederlandse historicus Willem Frijhoff betoogt, selecteren mensen zelf wat ze waardevol vinden om te behouden en door te geven aan toekomstige generaties.⁴⁶ Hij ziet erfgoed met andere woorden als een sociale constructie. Zo hoopt de museumdirectie de luipaardman niet langer te beschouwen als een statisch relict uit de vorige eeuw, maar als een manier om de raciale stereotypering waarvoor het zelf verantwoordelijk is, onder de aandacht te brengen en tegen te gaan. Wanneer de vraag aan bod komt waarom mensen sporen uit het verleden wensen te bewaren omwille van betekenisgeving in het heden, is er sprake van een dynamische opvatting, wat volgens historici Maria Grever en Carla Van Boxtel als uitgangspunt kan dienen voor dialogisch onderwijs.⁴⁷ Vanzelfsprekend dient dit te gebeuren in een veilige omgeving met aandacht voor de diverse perspectieven. De moeilijkheid schuilt erin hoe dit ‘veilige’ vorm kan krijgen in de praktijk én meerstemmigheid concreet gefaciliteerd kan worden, met aandacht voor de gevoeligheden van de verschillende perspectieven. Waar de gevoeligheid voor de gekoloniseerde onder andere ligt in het omgaan met stereotypen die zijn blijven doorwerken of bij het terugkrijgen van waardevol erfgoed, situeert dit zich voor de voormalige kolonisator eerder in de zoektocht om los te komen van keuzes uit het verleden. In dit licht worden het gebruik van sensitief (koloniaal) erfgoed in educatieve contexten en het concept multiperspectiviteit steeds vaker naar voren geschoven als onderwerp binnen vakdidactisch onderzoek.⁴⁸ Deze studies begeven zich daarmee op het terrein van geschiedenisonderwijs en erfgoed- en burgerschapseducatie.

Daarnaast laat de historische ontwikkeling van de luipaardman ook toe om betekenisveranderingen van de context en locatie in te schatten en bespreekbaar te maken. Het KMMA heeft eveneens een hele weg afgelegd, waarbij hun veranderende inzichten en uiteindelijke keuzes interessant kunnen zijn. Het museum hoopte een transformatie door te maken van *lieu de mémoire* naar een *lieu de rencontre* om zo te kunnen inzetten op ontmoeting in de toekomst. Dit blijkt geen evidente beweging. Het museum krijgt nog voldoende kritiek te slikken omwille van de beperkte betrokkenheid van de diaspora in de renovatie en het huidige beleid. Hoewel het beeld in het heden is verwijderd uit de permanente collectie en het historisch gevoelige bagage met zich meezeult die een uitdaging vormt voor een open en constructief debat, koos het museum niet om het stof te laten vergaren in een depot. De sculptuur kreeg namelijk een nieuwe plek, fysiek afgescheiden van de overige collectiestukken, in een kale ruimte die in wisselwerking treedt met de omliggende koloniale grandeur. Biedt dit voldoende mogelijkheden tot reflectie en volstaat het bordje ‘buitenspel gezet’ als context? Dit lijken vragen die bruikbaar zijn als uitgangspunt voor een postkoloniale dialoog, waarbij de – ongetwijfeld – zeer diverse meningen en standpunten er mogen zijn. De luipaardman kan ons zo

⁴⁶ Willem Frijhoff, ‘Cultureel erfgoed, cultuurbeleid en culturele dynamiek,’ *Faro: Tijdschrift over cultureel erfgoed* 1.1 (2008) 6-13.

⁴⁷ Maria Grever en Carla Van Boxtel, *Verlangen naar tastbaar verleden. Erfgoed, onderwijs en historisch besef* (Hilversum 2014) 98.

⁴⁸ Zie bijvoorbeeld Hester Dibbits, ‘Emotienetwerken: erfgoed- en burgerschapseducatie in de 21^e eeuw,’ *Cultuur+Educatie* 19.55 (2020) 8-27; Maria Grever, Carla Van Boxtel en Stephan Klein, reds., *Sensitive Pasts: Questioning Heritage in Education* (Oxford en New York 2016); Paul Janssenswillen, Els Vinckx en Silke Leenen, ‘Meerstemmig erfgoed: multiperspectiviteit in erfgoededucatie,’ *Faro: Tijdschrift over cultureel erfgoed* 10.3 (2017) 66-70; Priya Keet en Harmke Datema-Chang, ‘Multiperspectiviteit bij sensitief erfgoed in de klas,’ *Tijdschrift voor lerarenopleiders* 41.3 (2020) 166-175; Geerte Savenije, ‘Waarom bewaren we dit eigenlijk? Kritische reflectie op erfgoed in de geschiedenisles,’ *Kleio* 56.3 (2015) 18-21.

leren omgaan met meerstemmigheid in de hedendaagse maatschappij.

Besluit

Om terug te keren naar de vraag hoe het KMMA een dialoogrol kan opstarten om stereotiepe beeldvorming uit het verleden aan te pakken in het heden, biedt de hierboven geschetste casus van de luipaardman interessante aanknopingspunten. Het beeld gidst ons namelijk doorheen historische gevoeligheden, museale inkeer, dominante westerse beeldvorming en de uiteindelijke kansen op het ondermijnen ervan. Het klinkt paradoxaal, maar om jongeren te wapenen tegen racistische en stereotiepe beelden uit het verleden, moeten ze worden getoond om de onbewuste laag te expliciteren. Dit dient idealiter te gebeuren binnen een ‘veilige’ context die reflectie toelaat vanuit een dynamische erfgoedopvatting. Hoewel het beeld dus fysiek buitenspel werd geplaatst, heeft het nog steeds een actieve rol te spelen. Door het deel te laten uitmaken van een bescheiden plek in een beladen koloniaal paleis, en het geheel bovendien als ontmoetingsplaats vorm te geven, herbergt het een aantal educatieve kansen in het kritisch leren denken over én omgaan met de relatie tussen verleden, heden en toekomst. Het is aan de geschiedenisleerkrachten en musea om steeds voldoende te voorzien in context en mogelijkheden tot reflectie. De nieuwe betekenisgeving van zowel het museum als de sculptuur behelst geenszins dat er geen aandacht meer hoeft te zijn voor tegenstanders of diverse perspectieven. Integendeel, de weg naar het ondermijnen van vertekende beeldvorming loopt niet enkel via historisch bewustzijn, maar ook langs het snijvlak met burgerschaps- en erfgoededucatie.