

# A.V.R.U.G

## Afrika-Vereniging van de Universiteit Gent

[Home](#) | [Documenten](#)

### Tentoonstelling Leopolds Congo : dromen en nachtmerries - 4 tot 29 april 2005

Bambi Ceuppens & Karel Arnaut  
m.m.v. Daniël Vangroenweghe

**Leopolds Congo : dromen en nachtmerries | van 4 april tot en met 29 april | van 8u tot 17u in de Centrale Bibliotheek - Universiteit Gent - Rozier 9, 9000 Gent | contactpersoon Marijke Van Petegem (coördinator ad interim AVRUG) 09/267.71.42 of 0486/10.87.56**

**De begeleidende catalogus is te verkrijgen bij Cult Lab, Trappistenweg 54, 8978 Abele, Watou | 057 33 48 72 | [cultlab@yahoo.com](mailto:cultlab@yahoo.com) | [www.dequeeste-art.be/cultlab](http://www.dequeeste-art.be/cultlab) | richtprijs 16 euro.**



*de fotografie als drager van dromen en nachtmerries in de Onafhankelijke Congostaat*

"En plotsklaps kwam de crash! Die onvermurwbare Kodak - en alle harmonie was weg! Hij was de enige getuige uit mijn lange carrière die ik niet heb kunnen omkopen [...]"

En nu - wel, de foto's vinden overal hun weg, ondanks alles wat ik doe om hen op te sporen en te onderdrukken. Tienduizend preekstoelen en tienduizend drukpersen spreken in mijn voordeel en ontkennen koelbloedig en overtuigend de verminkingen.

En dan is er plots die nietige Kodak die een kind kan opbergen in zijn zak: hij zegt niets maar slaat allen met verstomming"

*(uit King Leopold's Soliloquy, Mark Twain, 1970/1905:73, eigen vertaling)*

Ter inleiding

1. Exploratie/Exploitatie
2. Identiteit/Identificatie
3. Aanprijzen/Misprijzen
4. Intimiteit/intimidatie

Besluit

Referenties

Eindnoten

## Ter inleiding

In het bovenstaande uittreksel uit *King Leopold's Soliloquy* van de bekende Amerikaanse auteur Marc Twain (1905) beklagt koning Leopold II zich over het feit dat de snapshot-fotografie zijn imperiale droom aan diggelen heeft geslagen. Ze produceerde namelijk de beelden van verminkte Congolezen die het slachtoffer waren geworden van de rubberterreur in zijn Onafhankelijke Congostaat (Vangroenweghe 1985). [1]

Enkele van die foto's worden bewaard door [Anti-Slavery International](#) in London en zijn te zien in deze tentoonstelling. Sommige, zoals foto's 1, 2 en 3, zijn reeds vele malen gepubliceerd; andere, zoals foto's 4 en 5, zijn minder bekend. Alle tonen ze ons buitengewoon schokkende beelden; het zijn het soort foto's waarover Susan Sontag schrijft dat ze ons "weinig helpen als de uitdaging erin bestaat te begrijpen. Verhalen kunnen ons doen begrijpen. Foto's doen iets anders: ze achtervolgen ons" (2003: 80, eigen vertaling). Inderdaad achtervolgen deze beelden ons, tot op de dag van vandaag, maar dat betekent niet dat we ze ook begrijpen.

De 'nietige Kodak' (*trivial little kodak* in de Engelse tekst) was het relatief compacte en betaalbare foto toestel dat de Eastman Kodak Company in 1888 op de markt had gebracht. [2]

Of de foto's van verminkte Congolezen, die vanaf de jaren 1890 velen schokten, inderdaad met een 'Kodak' toestel zijn gemaakt doet weinig ter zake. Wel geeft Twain aan dat de bewuste foto's het werk zijn van amateur-fotografen die het netjes opgepoetste (droom)beeld van het officiële Congo besmeurden, of beter gezegd, corrigeerden. Vandaar ook dat Twain de fotocamera typeert als 'onvermumbaar' (*incorruptible* in de Engelse tekst). Voor hem zijn de ontluisterende foto's niet enkel perfecte afspiegelingen van de realiteit, ze kunnen ook eindeloos gereproduceerd en wereldwijd verspreid worden terwijl ze eeuwig trouw blijven aan de waarheid die ze afbeelden. [3] Dat was de lijn die Twain samen met andere schrijvers, zoals Arthur Conan Doyle (1909) en Edmund Morel (1904) volgde in zijn betoog tegen Leopold II.

Bovendien blijkt uit de tekst van Twain dat hij en zijn medestanders misschien nog het meest verbolgen waren over de boude manier waarop koning Leopold zijn macht aanwendde om de rauwe werkelijkheid in de Onafhankelijke Congostaat te verbloemen en om diegenen die deze aan de kaak stelden in diskrediet te brengen. Tegen die valse woorden die weergalmden op kansels en in propaganda, zo stelt Twain, waren enkel waarheidsgetrouwe foto's opgewassen. In zijn voorwoord voor een boek van Edmund Morel (1909) dat handelde over de 'plundering van het Congo Evenaarsgebied', verwees Arthur Conan Doyle - met een knipoog naar Twain - naar "de onweerlegbare bewijzen van de Kodak" (*the incorruptible evidence of the Kodak*). Met deze dacht hij de droom van Leopold om het Evenaarsgebied maximaal te exploiteren terug te brengen tot wat hij werkelijk was: een nachtmerrie voor haar inwoners.

"Wat die 'onweerlegbare bewijzen van de Kodak' betreft", zo schreef de Britse reisauteur Marguerite Roby in 1911, "het enige wat men kan opmaken uit een foto van een verminkte persoon is dat deze persoon heeft geleden" (in Mirzoeff 1998: 184). Waar en wanneer dit lijden heeft plaatsgehad, en wie de aanstichter is, laat staan de verantwoordelijkheid draagt, vertelt de foto geenszins, zo gaat zij verder. Kortom, een foto is een stukje werkelijkheid dat op zich voldoende context ontbeert om als historisch bewijsmateriaal te kunnen dienen, zo beweert Roby, en dat zowel goedmenende mensen kan misleiden als door kwaadwilligen worden misbruikt.

De eerste berichten over gruweldaden in de Onafhankelijke Congostaat waren van meet af aan gecontesteerd. Eén van de gebruikte strategieën bestond erin de bewijskracht van de foto's onderuit te halen. In het spoor van Roby worden tot op de dag van vandaag de beperkingen van de fotografie om de rubberterreur in de Onafhankelijke Congostaat te representeren, aangewend om het hele verhaal - de geschiedenis van de terreur en van het protest ertegen - te destabiliseren. Zonder dat daardoor de droom van Leopold II in ere wordt hersteld, wordt het doel van de activisten om de nachtmerrie van Leopolds Congo in beeld te brengen gereduceerd tot wat het precies niet wilde zijn: een wensdroom

zijn een wensdroom.

Deze tentoonstelling van foto's genomen ten tijde van de Onafhankelijke Congostaat heeft niet de bedoeling om haar geschiedenis te reconstrueren, nog minder om vast te stellen of de droom van Leopold is uitgekomen dan wel - zoals de droom van menig utopist-entrepreneur - op een nachmerrie is uitgedraaid. Eerder verbinden we aan deze foto's een reflectie over fotografie in het algemeen en over de koloniale fotografie in het bijzonder. Voor vele Afrikanen en Europeanen uit de vroeg 21ste eeuw heeft het koloniale project namelijk iets onwerkelijks. Deze tentoonstelling wil aangeven dat vanaf haar meest prille begin de kolonisatie van Afrika, naast een rauwe realiteit, ook het strijdtoneel was van mooie en kwaaië dromen. Misschien precies omdat de kolonisatie zo'n extreme onderneming was van territoriale en economische expansie, fysiek en symbolisch geweld, ontwikkeling en uitbuiting, wakkerde ze de 'verbeelding' sterk aan, in positieve of negatieve zin. Daarin speelde de fotografie, als belangrijke materiële drager van deze dromen en nachtmerries, een belangrijke rol.

## 1. Exploratie/Exploitatie



Van 1885 tot 1908 regeerde Leopold II, die het verworven gebied in Centraal-Afrika als zijn privé-eigendom beschouwde, over de Onafhankelijke Congostaat als een absoluut vorst (Stengers 1968). De Congo Vrijstaat, zoals het land ook wordt genoemd, was bovenal een economische onderneming waarvoor Leopold een beroep deed op nationale en internationale investeerders, waaronder ook de Belgische staat.

Terwijl in de vroege jaren de voornaamste inkomsten uit ivoor (foto 6) werden gehaald, kwam daar vanaf de jaren 1890 de exploitatie van rubber bij (Vangroenweghe 1985). Deze rubber werd gewonnen uit lianen (foto's 7 en 8), gedroogd (foto 9) en in manden getransporteerd (foto 10). Wilde rubberlianen (en de later aangelegde rubberplantages) waren voornamelijk te vinden in het centrale gedeelte van de Onafhankelijke Congostaat dat grotendeels in twee wingebieden was onderverdeeld.

Het gebied ten zuiden van de Evenaar was het Kroondomein - het privé-eigendom van Leopold II. Het gebied direct ten noorden daarvan werd toegewezen aan twee concessiemaatschappijen waarin Leopold II zowat de helft van de aandelen bezat: de Anversoise en de Anglo-Belgian India Rubber and Exploration Company. Deze laatste werd in 1892 opgericht onder Belgisch recht maar zeven jaar later ontbonden en heropgericht als de Anglo-Belgian India Rubber Company (ABIR) onder Congolees recht.

Deze transformatie van naam en voogdij is typerend voor wat zich in de loop van de jaren 1890 voordeed: de tijd van de exploratie was grotendeels voorbij, deze van grootschalige exploitatie was aangebroken en nu de winsten begonnen binnen te vloeien werd de lastige Belgische wetgeving ingeruild voor de meer soepele Congolese - lees Leopoldiaanse. [4]

De exploratie van het Congobekken om en rond de Evenaar was een zaak van de zogenaamde pioniers. Een van hen, Charles Lemaire (1863-1925) hield zich tussen 1889 en 1893 tegelijkertijd bezig met de exploratie en de pacificatie van het Evenaarsgebied. Daarbij kan amper het onderscheid gemaakt worden tussen zijn verkenningstochten en zijn strafexpedities. Met deze expedities maakt Lemaire de weg vrij voor de intensieve exploitatie van rubber door middel van dwangarbeid en repressie. Van Lemaire zijn drie foto's in de tentoonstelling opgenomen (foto's 11, 12 en 13). Ze dateren van na zijn tijd als districtscommissaris van het Evenaarsgebied, wanneer hij in 1898 als beslagen explorateur een expeditie aanvoert naar Katanga, het woongebied van onder andere de Baluba in het zuid-oostelijke deel van Congo. De drie beelden zijn typerend voor de exploratie-fotografie van die tijd: de in beeld gebrachte mensen zijn eerder objecten dan levende wezens, eerder 'types', zoals de onderschriften het zeggen, dan individuen.

Zonder aandacht te besteden aan de koloniale context, wijst Susan Sontag er in haar beroemde essay over fotografie op dat het *nemen* van foto's een bij uitstek roofzuchtige daad is: het transformeert mensen in objecten die men dan symbolisch kan bezitten (Sontag 1978: 14).

Christopher Pinney wijst in dat verband op de connectie tussen fotografie en Michel Foucaults

Christopher Pinney wijst in dat verband op de connectie tussen fotografie en MICHEL Foucaults beschrijving van de disciplinaire samenleving (1992: 76). De fotografie van Lemaire is die van de koloniale 'opzichter' die macht en controle verwerft over alle aspecten van het lokale leven: niet in het minst de lokale politieke leiders (de chefs van foto's 11 en 13) en de lokale gebruiken (foto 12). De koloniale fotografie bedwingt het gefotografeerde en houdt het op afstand als de 'andere'. De fotograaf bevriest het gefotografeerde in tijd en ruimte en reduceert zo het gekoloniseerde subject tot een object dat mensen in de metropolis gemakkelijk kunnen consumeren. De exploratie/exploitatie van de 'andere' in de koloniale fotografie entte zich op een matrix die de hele koloniale samenleving in haar greep hield en die haar meest radicale uitdrukking vond in de raciale tegenstelling tussen 'blank' en 'zwart'.

## 2. Identiteit/Identificatie

'Rassen' kunnen niet bestaan zonder een taxonomie van visuele raciale verschillen (Mirzoeff 1995: 136). Foto's waren een gedroomd middel om deze raciale classificaties in beeld te brengen. 'Rassen' werden op hun beurt onderverdeeld in 'stammen' die van elkaar onderscheiden werden op grond van karakter, intelligentie en andere, meer culturele elementen zoals taal, godsdienst, artisanat en klederdracht (foto 14). Heel erg belangrijk bij stammenclassificatie waren haardracht, tatoeages en andere modificaties van het menselijke lichaam. De combinatie van het rassenonderscheid tussen 'blank' en 'zwart' en het 'stammenonderscheid' tussen Afrikanen onderling, vormde de algemene matrix van koloniale machtsongelijkheid waarmee de blanke minderheid de zwarte meerderheid aan zich onderschikte en de Afrikaanse bevolking onder elkaar verdeelde.

Tot tijdens het interbellum werden de termen 'ras' en 'stam' vaak door elkaar gebruikt, niet alleen met betrekking tot Afrikanen (foto 15), maar ook tot Vlamingen die afwisselend beschreven werden als een 'rasch' of een 'volksstam'. Afgezien van de zogenaamd 'zuivere rassen', werden er in Congo ook 'mengrassen' aangeduid, zoals de 'gearabiseerden' (foto 16). In werkelijkheid betrof het Afrikanen wier voorouders zich vaak al eeuwen geleden bekeerd hadden tot de Islam. Dergelijke 'mengrassen' werden vaak beladen met alle zonden van Israël. Moslims moesten het vooral ontgelden omdat de Islam werd beschouwd als een bedreiging voor het Christendom in het algemeen en het Katholicisme in het bijzonder. Kerstening en onderwijs werden dan ook voorgesteld als de twee middelen bij uitstek om de Afrikaanse bevolking te 'beschaven' en tijdens de periode van de Onafhankelijke Congostaat waren beide vrijwel exclusief in handen van dezelfde verantwoordelijken: missiecongregaties. Het verschil tussen 'heidense' en gekerstende vrouwen wordt in de foto's 17 en 18 gemarkeerd als het visuele verschil tussen (half)naakt en (modern) gekleed.

De meeste fotografen die vóór de Eerste Wereldoorlog in Congo werkten waren amateurs wier foto's verschillende doeleinden dienden: wetenschappelijke maar ook propagandistische en commerciële. In 1892 stichtte A.-J. Wauters, algemeen-secretaris van de Belgische maatschappijen in Congo, het populaire tijdschrift *Le Congo illustré* dat tot in 1895 tweemaandelijks verscheen en waarin foto's nadrukkelijk werden gebruikt om propaganda te maken. Deze foto's bleven nog lang daarna de Belgische iconografie van Congo bepalen. De firma Nels, die in 1898 werd opgericht, recycleerde vele van de foto's uit *Le Congo illustré* en mocht zich de grootste Belgische producent van Congolese postkaarten noemen (Geary 2002: 32). Nels recruteerde amateurs en beroepsfotografen en rekende grote missiecongregaties onder zijn klanten. Sommige koloniale postkaarten domestickeerden de wrede realiteit van de rubberexploitatie (foto 9) of de dwangarbeid (foto 19): ze verzachtten ze met liefdevolle of intieme inscripties en brachten ze de Belgische huiskamers binnen waar ze met andere memorabilia hun plaats vonden 'aan de haard'. Andere postkaarten gaven op zich al uitdrukking aan de koloniale domesticatie van het onoverzichtelijke ('wilde', 'chaotische') wingewest en presenteerden 'exemplaren' van de raciale en 'tribale' categorieën waarmee de koloniatoren de socio-economische orde schiepen die ze beheersten (foto's 14, 15 en 16). Nog andere postkaarten toonden het verbeelde traject van de beschavingsarbeid met foto's die de situatie vóór en na de 'civilisatie' in beeld brachten (foto's 17 en 18).

Hoe dan ook, in al deze gevallen ontberen de afgebeelde mensen elke individuele identiteit en treden ze slechts op, of beter, worden ze getypecast als vertegenwoordigers van de koloniale mensencategorieën waarin ze worden ondergebracht. De identiteit van de geportretteerden is dus geen zaak van persoonlijke expressie maar van identificatie van buitenaf en objectificatie door de fotograaf.

### 3. Aanprijzen/Misprijzen

De objectificatie van koloniale subjecten bereikte zijn hoogtepunten in de meer dan tachtig wereldtentoonstellingen die kenmerkend waren voor de Industriële Revolutie (Zana 1993: 7). Op het eerste gezicht brachten de wereldtentoonstellingen de wereld bij de westerlingen in de buurt op een viscerale wijze die danig verschilde van de contemplatie van foto's. Maar was dit wel zo?

"De tentoonstelling was een middel om de wereld in miniatuur voor te stellen. Net zoals Jules Verne kon ook de westerse plattelander een reis om de wereld maken, en dat in minder dan tachtig dagen" (ibid.: 10). Deze wereldtentoonstellingen dramatiseerden de verstrengeling van staatsmacht, kapitalisme, en wat Martin Jay 'het modernistische kijkregime' noemt (Apter 2002: 564). Uiteraard waren de wereldtentoonstellingen uithangborden van nationale trots en ondernemingszin en bovendien waren het hoogdagen voor de zelf-glorificatie van industriële en nationale producten. Maar bovenal installeerden ze een dubbel kijkregime. Enerzijds brachten ze de wereld in al zijn verscheidenheid ten tonele voor bezoekers die met hun ogen absolute toegang hadden tot mensen en dingen die niet terugkeken. Anderzijds werd deze verbeelding van 'objectificatie' die gekoppeld was aan transparantie en eenzijdige toegang tot het wereldspektakel, uitgedragen tot ver buiten de muren van de tentoonstellingen. Dit had als effect dat westerlingen de (echte) wereld gingen benaderen als een gigantische expositie waartoe men ongebreidelde toegang had zonder dat het omgekeerde zich voordeed: men dacht zich buiten en vooral 'boven' de wereld (Mitchell 1989: 230).

Wereldtentoonstellingen en koloniale fotografie kunnen daarom beschouwd worden als twee kanten van dezelfde medaille van het 'modernistische kijkregime'. In beide gevallen wanen kijkers zich buiten schot en nemen een machtspositie in die erin bestaat dat zij zich buiten een realiteit plaatsen waarvan ze de ultieme auteur zijn en waarin ze 'inboorlingen' opvoeren, of beter gezegd, ensceneren.

Koloniale tentoonstellingen stelden, naast voorwerpen en goederen, ook mensen individueel of dorpsgewijs tentoon. Vanaf 1878 vormden 'inheemse dorpen' een vast onderdeel van wereldtentoonstellingen (Corbey 1989: 139-40). Er waren 'inheemse dorpen' met Congolezen op de wereldtentoonstellingen in Antwerpen van 1885 en 1894 (Zana 1993: 10-4). Anders dan in Antwerpen waarvoor een zo heterogeen mogelijke groep werd samengesteld, waren de 267 Congolezen in de tentoonstelling van Tervuren in 1897 voornamelijk Bangala (93), maar ook 27 Mayombe, 2 'pygmeëën' en enkele 'Arabieren', de meesten van hen mannen. Net zoals in de fotografie dienden ze als typevoorbeelden van bepaalde 'rassen' of 'stammen'. De dorpen waren niet toegankelijk voor bezoekers die vanop een hoge loopbrug konden 'neerkijken' op Leopolds Afrikaanse onderdanen (Wynants 1997: 120-1). "De tentoongestelden bevonden zich in een precies omschreven gedeelte van de tentoonstellingsruimte [...] en de grens tussen hun wereld en de westerse, tussen wildheid en beschaving, natuur en cultuur diende strikt in acht te worden genomen" (Corbey 1989: 141).

Volgens sommigen valt er een continuïteit, of tenminste zekere gelijkenissen te bespeuren tussen het soort 'menselijke zoo' uit de koloniale tentoonstellingen en de hedendaagse reality-tv shows van het type Big Brother (en zijn vele nakomelingen). In beide shows vindt men niet alleen dezelfde voyeuristische dynamiek, de afzondering en de typecasting van de acteurs, maar bovenal ook dezelfde indirecte enscenering waarbij de tentoongestelden zichzelf 'spelen' tot vermaak van de kijker die zijn appreciatie of misprijzen voor de 'karakters' uitgebreid kan ventileren (Blanchard

2002: 419-20). Zo ook moesten Congolezen in Tervuren in 1897 het publiek vermaken met 'traditionele' activiteiten zoals het spelen op een tamtam of het veinzen van stammentwisten. In dat plaatje paste bijvoorbeeld geen westerse kledij, die 'onbeschaafde Congolezen slechts mochten dragen na afloop van de tentoonstelling (Corbey 1989: 141). Zo ging het ook vaak in de koloniale fotografie die er alles aan deed om 'traditionele' scènes in beeld te brengen (Edwards 1992). Een typisch voorbeeld is dat van de professionele fotograaf en apologist van Leopold II, Herbert Lang. Toen Lang bij de Mangbetu in Noord-Oost Congo aankwam was hij teleurgesteld dat een grote hal die een eerdere reiziger had beschreven nooit bleek te hebben bestaan. Op aangeven van Lang gaf de lokale chef Okondo de opdracht om een dergelijke hal te bouwen, die Lang vervolgens fotografeerde als een voorbeeld van de authentieke Mangbetu cultuur (Mirzoeff 1995: 152). Net zoals in de wereldtentoonstellingen hield Lang in zijn foto's 'wildheid' en 'beschaving' netjes uiteen en toonde hij vrijwel nooit 'vreemde' invloeden, zoals het dragen van westerse uniformen (ibid.: 158-9).

In deze tentoonstelling hebben we twee weinig bekende foto's van de expositie van 1897 in Tervuren opgenomen. De eerste (foto 20) is waarschijnlijk geënceneerd, de tweede (foto 21) is dat duidelijk niet. Anders dan deelnemers aan hedendaagse reality shows zaten de Congolezen niet in het 'inheemse' dorp in Tervuren omdat ze uit waren op aandacht, beroemdheid of geld; ze hadden bij aanvang geen flauw benul van wat hen te wachten stond. Dat uit zich op de tweede foto in een totaal gebrek aan engagement.

Ze wenden zich schijnbaar verveeld of zelfs met afkeer af van de show waarin ze de acteurs zijn van hun eigen leven zoals het verbeeld werd door de onzichtbare en alziende bezoeker - voorwaar, de meest onzichtbare en meest machtige onder hen was de groot-ensceneur Leopold II zelf die de Afrikaanse dorpen nooit bezocht. Maar misschien wendden de vrouwen in foto 21 zich niet zozeer af van de onzichtbare fotograaf of het publiek dan dat ze aandacht hadden voor de twee mannen op de achtergrond van wie één toezichter of politie-agent lijkt.

In tegenstelling tot vele andere bekende foto's van de wereldtentoonstelling, vangen we hier een blik op van de autoriteit die de tentoongestelden op hun plaats hield, controleerde en bestrafte. [5] Dit is ook het geval in een reeks atypische 'ethnografische' foto's waarin mannelijke kolonisator en vrouwelijke gekoloniseerde in elkaars intieme nabijheid vertoeven zonder dat de machtsongelijkheid wordt doorbroken, integendeel.

#### 4. Intimiteit/intimidatie

Verschillende auteurs hebben erop gewezen dat courante metaforen die verwijzen naar de moderne overzeese ontdekkingen seksuele connotaties hebben (denken we maar aan de ontdekking van 'maagdelijke' gebieden) en dat er nogal wat analogieën bestaan tussen de geografische penetratie van overzeese kolonies en de seksuele penetratie van de vrouwen die er wonen (McClintock 1995). Irvin Schick (1999) gebruikt de term xenotopia om te verwijzen naar de seksualisering van overzeese gebieden, bewoond door vrouwen die symbool stonden voor de Europese exploitatie van deze streken.

In zijn te verschijnen boek vermeldt Daniel Vangroenweghe (2005) meerdere voorvallen waaruit blijkt hoe vrouwen fungeerden in de veroveringslogica van de kolonisatoren. Zelfs getrouwde vrouwen werden vaak 'in beslag genomen' of 'geconfisqueerd' voor seksuele consumptie. In sommige gevallen kon de echtgenoot, als hij in positie was om te onderhandelen in ruil daarvoor bijvoorbeeld een promotie in het leger krijgen. In andere gevallen liepen dergelijke 'confiscaties' vaak uit op een open gewelddadige confrontatie. Ze werden gelegitimeerd door een extra-legaal 'droit de cuissage' waarbij blanke mannen zich het voorrecht toeëigenden om meisjes en vrouwen tot seksueel contact te dwingen. Toen tussen 1894 en 1895 een Portugees handelaar in Boma klacht indiende omdat een blanke man een zwarte vrouw verkracht had, was de informele reactie van de magistraten veelzeggend: ze kwamen tijdens de maaltijd tot het besluit dat een blanke man nooit een Congolese vrouw kon verkrachten.

Deze voorvallen illustreren hoe in wingewesten zoals de Onafhankelijke Congostaat intimiteit en geweld vaak samengingen. In een context van structurele, economische, politieke en sociale ongelijkheden, was seksualiteit minder een uiting van affectieve gevoelens tussen twee mensen die op voet van gelijkheid stonden, dan een instrument van de geopolitieke macht die Europese mannen uitoefenden op Afrikaanse mannen én vrouwen. In de Onafhankelijke Congostaat was er geen verregaande 'raciale' segregatie maar zoals in andere koloniale maatschappijen hield het feit dat blanke mannen er veelvuldig seksuele relaties hadden met 'zwarte' vrouwen geenszins in dat ze ook emotioneel intiem met elkaar waren. Integendeel, de kinderen ('mulatten') die voortsporen uit een 'raciaal gemengd' koppel (veelal een 'blanke' man en een Afrikaanse vrouw), werden gezien als probleemkinderen die de raciale bakens waarop de koloniale staat zich beriep onderuit dreigden te halen. Het decreet van 4 maart 1892 stond (Europese) liefdadigheidsinstellingen en religieuze organisaties toe om de zorg op zich te nemen voor verlaten of verwaarloosde 'inheemse' kinderen of wezen die op die manier onder het voogdijschap kwamen van de staat (Rubbens 1954: 511). Baron Wahis, gouverneur van de Onafhankelijke Congostaat en later van Belgisch Congo (1892-1912) beriep zich op dit decreet toen hij in een circulaire vroeg dat alle 'mulattenkinderen' die niet door hun ('blanke') vaders werden opgevoed, van hun ('zwarte') moeders zouden gescheiden worden en opgevoed als weeskinderen. Volgens Vangroenweghe (2005) lag aan deze maatregel de sociaal-Darwinistische idee ten grondslag dat de superieure intelligentie van 'mulattenkinderen' zou aangetast worden door langdurig contact met hun Afrikaanse moeder. Met andere woorden, zonder 'état d'âme' greep de koloniale autoriteit zelfs in in de intieme moeder-kindrelatie.

Er bestaan ontzettend veel foto's van Afrikaanse vrouwen die naar toenmalige en zelfs hedendaagse maatstaven licht tot uitgesproken pornografisch waren (Corbey 1989). In vele van die foto's worden Afrikaanse vrouwen geseksualiseerd: hun geheel of gedeeltelijk ontbloot lichaam wordt te kijk aangeboden, vaak onder de mom van een etnografische interesse in het 'tribale' lichaam (het etnische 'type') of in een detail daarvan (een 'typische' haartooi, tatoeage, e.d.). Dit is heel erg duidelijk in foto 22 waarvan het onderschrift luidt "Femme à Yakumunga. - Toilette, Tatouage". De twee laatste woorden duiden aan waar de etnografische belangstelling van de foto/fotograaf naar uit gaat. In andere gevallen is dat 'tatoeage' en 'hut' (foto 23), 'type hut en lichaamsversiering' (foto 24) of gewoon 'type' zoals in een 'etnografische' foto van een groep 'inheemse kinderen' (foto 25). Maar ondanks de hopeloze pogingen om met de onderschriften deze foto's een etnografische allure te geven, zijn de beelden van die aard dat ze het etnografische ver overschrijden.

Deze reeks foto's zijn bijzonder omdat ze ofwel de fotograaf (foto's 24 en 25) ofwel 'een koloniale figuur' (foto's 22 en 23) in beeld brengen en zo zicht geven op een kijkspel waarin de toeschouwer ('wij') niet gewoon meekijkt in het verlengde van de auteur of de autoriteit die het beeld constitueert. Zo wordt de relatie van kijker en subject ontdubbeld en kijken we - vooral in foto's 22 en 23 - naar een (Afrikaanse) vrouw die haar blik afwendt van een (blanke) man die haar op zijn beurt van dichtbij inspecteert. Indien uit deze nabijheid een soort intimiteit, persoonlijke interesse of zelfs lust moet spreken, dan wordt ze helemaal overstemd door de intimidatie: de mogelijke toepassing van het 'droit de cuissage', de miskennis van een potentiële verkrachting, of vervolgens, de dreiging van een gedeceerde kinderdiefstal. Hier staan droom en nachtmerrie op armslengte van elkaar.

## Besluit



Schijnbaar toont deze tentoonstelling twee verschillende soorten foto's: foto's die (onbewust) het geweld tonen dat de relaties tussen kolonisatoren en gekoloniseerden in de Onafhankelijke Congostaat kenmerken en foto's die de meest gruwelijke aspecten van dit geweld precies aanklagen.

Tot op zekere hoogte is deze tegenstelling slechts schijn. De continuïteit tussen beide reeksen foto's komt het best tot uiting in de foto's waarop Congolezen op geënceneerde wijze hun tatoeages of afgehakte ledematen aan de camera tonen, met de bedoeling bij de toeschouwer respectievelijk een exploitatief genoeg dat fascinatie combineert met afkeer (Turton 2004: 7) en afschuw over zoveel

'primitiviteit' of verontwaardiging om zoveel brutaal geweld op te wekken.

In beide gevallen figureren de Congolezen als louter objecten in vertogen tussen westerse subjecten. In deze vertogen staat niet zozeer de legitimiteit van de kolonisatie van de Afrikanen ter discussie, als wel de manier waarop deze kolonisatie op legitieme wijze mag/moet opereren. De tegenstanders van Leopold II kloegen minder de kolonisatie van de Onafhankelijke Congostaat aan dan wel het buitengewoon brutale karakter dat haar kenmerkte. Ze erkenden het recht van de Congolezen op lichamelijke, maar niet op culturele integriteit. Inzet van de discussie was niet óf westerlingen het recht hadden Congolezen te koloniseren, te 'beschaven' en te kerstenen, maar wié dat recht had en vooral hoé het moest worden uitgeoefend.

Pas als we inzien dat Congolezen het recht hebben hun eigen leven in te richten naar eigen goeddunken, kunnen we de tentoongestelde foto's op hun waarde schatten en inzien dat deze foto's allemaal, zij het op verschillende manieren, getuigenis afleggen van het vermeende hiërarchische verschil tussen westerse fotografen en hun publiek enerzijds en gefotografeerde Congolezen anderzijds én - vooral - van een gebrek aan onderlinge dialoog op voet van gelijkheid.

## Referenties



Apter, Andrew 2002. *On imperial spectacle: the dialectics of seeing in colonial Nigeria*. *Comparative Studies in Society and History* 44 (3): 564-96.

Benjamin, Walter 1996. *Het kunstwerk in een tijd van mechanische reproductie*. Nijmegen: Sun.

Blancel, Nicolas et al. 2002. *Zoos humains: de la vénus hottentote aux reality shows*. Parijs: La Découverte.

Blanchard, Pascal 2002. *Les zoos humains aujourd'hui?* In N. Bancel et al (red.) *Zoos humains*. Parijs: Editions La Découverte & Syros: 417-27.

Corbey, Raymond 1989. *Wildheid en beschaving. De Europese verbeelding van Afrika*. Baarn: Ambo.

Doyle, Arthur Conan 1909. *The Crime of the Congo*. New York: Doubleday.

Edwards, Elizabeth (red.) 1992. *Anthropology and Photography 1860 - 1920*. New Haven en London: Yale University Press.

Geary, Christraud 2002. *In and out of focus: images from Central Africa, 1885-1960*. Londen: Philip Wilson Publishers.

Latour, Bruno 1987. *Science in action*. Cambridge: Harvard University Press.

McClintock, Anne 1995. *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*. New York: Routledge.

Mirzoeff, Nicholas 1995. *Body scape: art, modernity and the ideal figure*. Londen en New York: Routledge.

Mirzoeff, Nicholas 1998. *Photography at the heart of darkness: Herbert Lang's Congo photographs (1909-1915)*. In: T. Barringer en T. Flynn (red.) *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*. Londen: Routledge: 167-87.

Mitchell, Timothy 1989. *The world as exhibition*. *Comparative Studies in Society and History* 31 (2): 217-36.



Morel, Edmund 1909. *Great Britain and the Congo. The pillage of the Congo Basin*. Londen: Smith, Elder.

Pinney, Christopher 1992. *The parallel histories of anthropology and photography*. In: E. Edwards (red.) *Anthropology and photography 1860-1920*. Londen en New Haven: Yale University Press: 74-95.

Rubbens, Antoon 1954. *De sociale bevordering van de mulatten*. *Zaire VIII* (5): 507-12.

Schick, Irvin 1999. *The erotic margin: sexuality and spatiality in alteritist discourse*. Londen: Verso.

Schildkrout, Enid en Kurtis Ceim (eds.) 1990. *African Reflections : Art from Northeastern Zaire*. Seattle: University of Washington Press.

Sontag, Susan 1978. *On Photography*. Londen: Lane.

Sontag, Susan 2003. *Regarding the Pain of Others*. Londen: Penguin Books.

Stengers, Jean 1968. *The Congo Free State and the Belgian Congo before 1914*. In: L.H. Gann en P. Duignan *Colonialism in Africa, 1870-1960: the history and politics of colonialism*. Cambridge: Cambridge University Press: 261-92.

Turton, David 2004. *Lip-Plates and 'the People who take Photographs'. Uneasy Encounters between Mursi and Tourists in Southern Ethiopia*. *Anthropology Today* 20 (3): 3-8.

Twain, Mark 1970 (1905). *King Leopold's soliloquy*. New York: International Publishers.

Vangroenweghe, Daniel 1985. *Rood rubber: Leopold II en zijn Kongo*. Brussel-Amsterdam: Elsevier.

Vangroenweghe, Daniel 2005. *Voor rubber en ivoor: Leopold II en de ophanging van Stokes*. Leuven: Van Halewyck.

Wynants, Maurice 1997. *Van Hertogen en Kongolezen: Tervuren en de Koloniale Tentoonstelling 1897*. Tervuren: Koninklijk Museum voor Midden-Afrika.

Zana, Aziza Etambala 1993. *In het land van de Banoko: De geschiedenis van de Kongolese/Zairese aanwezigheid in België van 1885 tot heden*. KULeuven: Hoger Instituut voor de Arbeid: Steunpunt Migranten.

## Eindnoten



1. De rubberterreur wordt eveneens uitgebreid beschreven in Vangroenweghe (2005). [[«](#)]

2. Vanaf dan wordt fotograferen bij uitstek een 'democratische' kunst, wat gedeeltelijk verklaart waarom het zo lang heeft geduurd voordat fotografie effectief erkend werd als een kunst (Sontag 2003: 25). De goedkope, mechanische reproductie van foto's had bovendien verre gaande implicaties op de ontwikkeling van de kunst (Benjamin 1996). [[«](#)]

3. Fotografie is een perfect voorbeeld van wat de antropoloog Bruno Latour (1987) een *immutable mobile*, een 'onbeweegbaar mobiel'; voorwerp noemt: het kan over grote afstanden getransporteerd worden zonder het wezenlijke van wat het afbeeldt of beschrijft te verliezen. [[«](#)]

4. Bovendien verschoof in de jaren 1890 het zwaartepunt van de rubberexploitatie naar het oosten van Congo (Ituri, Kivu en Maniema). Volgens Vangroenweghe (2005) was vanaf 1894-95 tot 40% van de Congolese rubberexport afkomstig uit de Oostelijke zone en kwam direct ten goede aan de Onafhankelijke Congostaat. [«]

5. Tijdens de wereldtentoonstelling van 1958 zouden tentoongestelde Congolezen de tentoonstelling vroegtijdig verlaten, uit protest tegen de alomtegenwoordige koloniale blik en de scheldwoorden en racistische opmerkingen van de Belgische bezoekers. [«]

*Bambi Ceuppens is wetenschappelijk medewerkster aan de vakgroep Sociale en Culturele Antropologie van de KU Leuven.*

*Karel Arnaut is assistent aan de Vakgroep Afrikaanse Talen en Culturen van de Universiteit Gent.*

*Daniël Vangroenweghe is gastprofessor Nieuwste Geschiedenis aan de Universiteit Gent.*

