

DE ARTISTIEKE REISBEURS IN DIENST VAN DE BELGISCHE
KOLONIALE PROPAGANDA
Het ministerie van Koloniën en de koloniale kunstenaars tijdens
het interbellum

TESSA LOBBES *

IN 1939, TIJDENS DE LUIKSE INTERNATIONALE WATERTENTOONSTELLING, OPENDE DE MINISTER VAN KOLONIËN, DE KATHOLIEK ALBERT DE VLEESCHAUWER, HET OFFICIËLE KOLONIALE KUNSTSALON. HIJ HAD BIJZONDER LOVENDE WOORDEN VOOR DE KUNSTWERKEN VAN DE BELGISCHE AFRIKANISTEN. DE IMPRESSIES VAN DIE KUNSTENAARS, ALDUS DE MINISTER, “*TRADUITES PAR LA COULEUR OU LA GLAISE, ÉVOQUENT NOS PROVINCES LOINTAINES ET NOUS PERMETTENT D’EN APPRÉCIER LA BEAUTÉ ET LA GRANDEUR. (...) C’EST POURQUOI AUSSI IL CONVIENT D’ENCOURAGER UN TEL COURANT OÙ L’ART APORTE AU SERVICE DE LA PROPAGANDE COLONIALE UN APPOINT DONT ON NE DOIT PAS SOUS-ESTIMER L’IMPORTANCE. LE GOUVERNEMENT S’INTÉRESSE AU PLUS HAUT POINT AUX ARTISTES COLONIAUX ET À LEURS OEUVRES*”¹. KOLONIALE KUNST SPEELDE TOEN AL MEER DAN VEERTIG JAAR EEN ROL IN DE BELGISCHE PROPAGANDA VOOR CONGO EN RUANDA-URUNDI. DE TERM KOLONIALE KUNSTENAARS VERWEES VOORNAMELIJK NAAR DIE BLANKE SCHILDERS EN BEELDHOUWERS DIE TIJDENS DE BELGISCHE KOLONIALE PERIODE VAN ONGEVEER 1880 TOT 1960 EEN ARTISTIEKE MISSIE NAAR CONGO ONDERNAMEN. HET WAS ECHTER VOORAL VANAF DE JAREN 1930 DAT DEZE EXOTISCHE KUNST STEEDS MEER IN DE SMAAK VIEL BIJ HET MINISTERIE VAN KOLONIËN. VOOR HET EERST ONTWIKKELDE DE KOLONIALE OVERHEID EEN ARTISTIEK REISBEURSBELEID. ARTISTIEKE KOLONIALE PROPAGANDA VORMT EEN HAAST VOLLEDIG ONBEKEND EN VERGETEN ASPECT VAN HET KOLONIAAL VERLEDEN. ZELFS DE TOPWERKEN VAN DEZE BELGISCHE AFRIKANISTISCHE KUNST ZIJN IN DE MUSEUMKELDERS VERDWENEN.

I. De typering van het koloniale reisbeursbeleid tijdens het interbellum

De afwezigheid van de artistieke koloniale propaganda in het collectieve Belgische geheugen wortelt deels in de minieme rol die de culturele koloniale geschiedenis in het historiografische debat speelt. Ondanks de groeiende populariteit van het Belgische koloniale verleden onder historici kent het onderzoek naar het culturele koloniale verleden slechts weinig beoefenaars. Belgische afrikanistische kunst is vooral vanaf de jaren tachtig en negentig vanuit een kunsthistorische invalshoek onderzocht. De kunstenaars en hun werk staan hierin centraal. Sabine Cornelis bestudeerde in *Regards d’artistes. La palette et la plume au Congo (1880-1914)* het leven, de mentaliteit en de kunstwerken van de eerste afrikanistische kunstenaars in Congo. De samenwerking tussen de eerste koloniale kunstenaars en de koloniale overheid vanaf 1880 tot 1914 komt eveneens aan bod. In een aantal artikels geeft Cornelis ook een schets van het

¹ Toespraak van minister van Koloniën De Vleeschauwer, 1939 (AA, OC, Internationale Watertentoonstelling Luik 1939, 448).

culturele koloniale leven, zowel in Congo als in België. Jean-Pierre De Rycke onderzoekt in *Africanisme et Modernisme. La peinture et la photographie d'inspiration coloniale en Afrique centrale durant les années 1920 à 1980* het verband tussen de Belgische afrikanisten en de modernistische kunststromingen vanaf 1920. Het meest recente onderzoek naar afrikanistische kunst is gebundeld in een voorlopig overzichtswerk *Congo en de Belgische kunst (1880-1960)*. Ook Franse auteurs als Thornton en Bréon hebben de Belgische koloniale kunst besproken ².

Dit artikel richt zich vanuit een institutionele invalshoek vooral op een typering van het artistieke reisbeursbeleid van het ministerie van Koloniën. Deze nooit eerder systematisch bestudeerde reisbeurs vormde het belangrijkste onderdeel van het koloniale kunstbeleid. De beurs verdient speciale aandacht aangezien dit element van samenwerking tussen de Belgische kunstenaars en de koloniale overheid het duidelijkste bewijs was van de interesse van de overheid in artistieke propaganda. Het ministerie van Koloniën wou immers zo de schilders en beeldhouwers stimuleren om daadwerkelijk een reis naar de Belgische kolonies te ondernemen en daar hun kunst creëren. De vraag is echter met welke motieven, met welke doelstellingen en op welke manier de koloniale autoriteiten tijdens het interbellum deze artistieke reisbeurs vorm gaven.

Door het bestuderen van de reisbeurs is het vervolgens ook mogelijk een antwoord te geven op de vraag naar de aard en de evolutie van het koloniale kunstbeleid met zijn diverse instrumenten tijdens het interbellum. Aandacht gaat in de eerste plaats naar de rol van de staat in dit samenwerkingsverband tussen kunst en overheid. Hoe ontwikkelde het ministerie van Koloniën in deze tijden van economische en politieke crisis – zo typerend voor het interbellum – voor het eerst een kunstbeleid en op welke manier integreerde ze de afrikanistische kunstwerken in de officiële koloniale propaganda. De kant van de kunstenaars wordt bijgevolg minder belicht. Daarnaast is er ook aandacht voor contextuele factoren en diverse sleutelfiguren die het inzicht in de ontwikkeling van het koloniale kunstbeleid verrijken. Op die manier wordt immers een netwerk

² SABINE CORNELIS, *Regards d'artistes. La palette et la plume au Congo (1880-1914)*, Université catholique de Louvain, département Archeologie en Kunstgeschiedenis, doctoraatsverhandeling, Louvain-la-Neuve, 1995; ID., "Croquis congolais : de Buls à Vaucleroy, quelques regards d'artistes belges sur le Congo (1898-1930)", in PIERRE HALEN & JÁNOS RIESZ (red.), *Images de l'Afrique et du Congo/Zaire dans les lettres françaises de Belgique et alentour. Actes du colloque international de Louvain-la-Neuve (4 février 1993)*, Brussel, 1993, p. 113-130; ID., "Éléments pour une approche historique des arts plastiques européens et africains non traditionnels au Congo Belge (1940-1947) et leur situation dans le contexte culturel de la colonie", in *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, Louvain-la-Neuve, 31, 1998, p. 143-156; JEAN-PIERRE DE RYCKE, *Africanisme et Modernisme. La peinture et la photographie d'inspiration coloniale en Afrique centrale durant les années 1920 à 1980*, Université catholique de Louvain, département Archeologie en Kunstwetenschappen, doctoraatsverhandeling, Louvain-la-Neuve, 2000; LYNNE THORNTON, *Les Africanistes peintres voyageurs 1860-1960*, Courbevoie, 1990; JACQUELINE GUISSSET (red.), *Congo en de Belgische kunst 1880-1960*, Doornik, 2003; EMMANUEL BRÉON (e.a.), *Coloniales 1920-1940*, Boulogne-Billancourt, 1990.



• Een inheemse markt in het vroegere Matadi. Fragment van het monumentale *Panorama du Congo* van de eerste reisbeurswinnaars Alfred Bastien en Paul Mathieu, tentoongesteld op de Wereldtentoonstelling van 1913 in Gent. (*L'Illustration Congolaise*, 5-6.1935)

blootgelegd tussen de Belgische afrikanisten en de koloniale overheid, met name in de vorm van *L'Association des Artistes et Écrivains coloniaux belges*.

Diepgaand historisch onderzoek van overheidsarchief vormt bij deze studie een eerste vereiste. Helaas zijn de dossiers rond de reisbeurzen niet systematisch bewaard. Ook het ontbreken van een vast budget voor het koloniale kunstbeleid bemoeilijkt het vaststellen van de financiële inspanningen van het ministerie van Koloniën. Ego-documenten zoals de briefwisseling van de schilders en de beeldhouwers en krantenartikelen vullen echter bepaalde lacunes in het officiële koloniale archief aan ³.

Naast de geringe aandacht van historici voor culturele koloniale geschiedenis veroorzaakten ook de negatieve associaties rond het concept propaganda het afwezig zijn van de afrikanistische kunst in de Belgische “*lieux de mémoire*”. Tijdens het interbellum zetten de koloniale autoriteiten de afrikanistische kunst op een utilitaire wijze in om

³ Het overheidsarchief bevindt zich in het Afrika-Archief op het departement van Buitenlandse Zaken, voornamelijk in het fonds *Office colonial* en fonds *Commission culturelle pour le développement des relations littéraires et artistiques entre la Belgique et le Congo* (*Information presse*). Het historische archief van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika bevat dossiers met krantenknipsels over de kunstenaars, alsook persoonlijk archief van Léo Lejeune, Léon Guébels en enkele kunstenaars zoals Fernand Allard l'Olivier.

de Belgische bevolking te overtuigen van de koloniale zaak. Dat deze kunstwerken na de Congolese onafhankelijkheid al vlug uit de publieke sfeer verdwenen, wees op de negatieve perceptie die rond deze kunst was gegroeid. De term propaganda bezit ook nu een slechte bijklank en vormt bijgevolg een vrij problematische term. Tijdens het interbellum had men deels een andere kijk op propaganda en utilitaire kunst. Het gevoel van koloniale trots werd toen sterk verbonden met de vaderlandsliefde en de trouw aan het koningshuis. Vele kolonialen, missionarissen, journalisten, leerkrachten en ook kunstenaars zetten zich in om propaganda te voeren voor Congo en de mandaatgebieden. Dit nam echter niet weg dat er vanuit bepaalde milieus natuurlijk ook kritiek te horen was.

Tijdens het interbellum werd de samenwerking tussen kunst en staat – vooral het ministerie van Kunst en Wetenschappen – geïntensifieerd. De economische crisis viel de kunstenaars immers erg zwaar en dreef sommige onder hen in de richting van staatsopdrachten. De Belgische staat drukte vooral in de jaren 1930 een sterke stempel op de kunst in een poging om de verarmde kunstenaars te integreren in het nationale herstel en in de opbouw van een moderne samenleving. Dit overheidsoptreden werd ook gekenmerkt door een sterke voorkeur voor utilitaire kunst die de nationale waarden en de volksopvoeding moest ondersteunen. In het politiek onrustige klimaat dat wankelde tussen democratie en Nieuwe Orde werd kunst uiteindelijk ingezet door de meest diverse ideologieën. Op die manier past ook de sterkere opkomst van officiële koloniale propagandakunst in de tijdsgeest van het interbellum ⁴.

Sommige kunstenaars werkten uit geldnood mee aan de koloniale propagandamachine. Bij vele afrikanisten viel in hun brieven echter ook een sterk verlangen waar te nemen om daadwerkelijk bij te dragen tot de goede naam van de kolonies. Zowel de schilders Fernand Allard l'Olivier, Henri Kerels, Pierre De Vaucleroy en André Hallet als de beeldhouwers Arsène Matton en Arthur Dupagne namen vaak de rol op zich van de officiële koloniale kunstenaar. Pierre De Vaucleroy stelde dat een koloniale kunstenaar per definitie de missie had om een gevoelsmatige band tussen België en Congo te creëren die de koloniale zaak ten goede kon komen. Vanuit zo'n visie was het mogelijk dat officiële koloniale kunst en persoonlijk werk qua thematiek en doelstelling vaak samen vielen ⁵.

Auteurs zoals Bouché en Thornton maakten een onderscheid tussen officiële koloniale kunst en afrikanisme, juist om het afrikanisme te bevrijden van het stigma van de propagandakunst. Dit was echter niet correct, de kunstenaars verwerkten in hun

4 VIRGINIE DEVILLEZ, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België (1918-1945)*, Gent, 2003, p. 15-17, 153-155.

5 LÉO LEJEUNE, "L'Art colonial", in *Expansion coloniale*, 13^{de} jaar, nr. 2, 15.1.1936, p. 3.

persoonlijk geïnspireerde schilderijen of beeldhouwwerken vaak diverse thema's en discours die ook de staat kon behagen. Vele afrikanisten leenden bovendien ook hun persoonlijk werk uit aan exposities die duidelijk de verdediging en verheerlijking van de kolonies als hoogste doel stelden. Officieel en persoonlijk werk stonden vaak zij aan zij op de propagandatentoonstellingen van het ministerie van Koloniën. In dit artikel wordt de term artistieke propaganda gebruikt wanneer het gaat over alle vormen van koloniale kunst die door het ministerie van Koloniën expliciet werden ingezet voor de verdediging van de koloniale glorie. Ofwel gaat het over kunstwerken die in opdracht van het ministerie van Koloniën werden vervaardigd ofwel over persoonlijk werk dat met goedkeuring van de kunstenaar in dienst van het propagandadiscours werd gesteld ⁶.

II. De twee partners : de koloniale kunstenaars en het ministerie van Koloniën

Het interbellum vormde een cruciale periode voor de institutionalisering van de afrikanistische kunst als propagandamiddel. Het koloniale kunstbeleid dat hier ontstond, kon echter wel getypeerd worden als een beleid in ontwikkeling dat groeipijnen kende en zowel voor- als tegenstanders verzamelde. Een eerste belangrijke samenwerking tussen de koloniale kunstenaars en het ministerie van Koloniën vond al plaats in 1911-1913. In het kader van de Gentse Wereldtentoonstelling van 1913 ontvingen de befaamde klassieke schilders Alfred Bastien en Paul Mathieu de eerste artistieke koloniale reisbeurs en zo vervaardigden ze het monumentale *Panorama du Congo* ⁷. Op een gigantisch doek met maar liefst een hoogte van vijftien meter en een omtrek van 150 meter gaven ze een panoramisch zicht weer waarin een historische synthese van de evolutie van Congo onder de leidende hand van de Belgen centraal stond. Het panorama lokte duizenden bezoekers. Hoe succesvol dit *Congopanorama* als propagandamachine ook was, een echt beleid rond koloniale kunst ontstond niet vóór het interbellum ⁸.

Aan de zoektocht naar de rode draden in dit beleid dient een typering van de twee partners in deze samenwerking vooraf te gaan. De koloniale kunstenaars maakten deel uit van een bredere groep van afrikanistische kunstenaars. Deze blanke schilders en beeldhouwers waren beïnvloed door de Afrikaanse thematiek, de typische Afrikaanse

⁶ CATHÉRINE BOUCHÉ, "L'Africanisme", in EMMANUEL BRÉON (red.), *Coloniales 1920-1940*, Boulogne-Billancourt, 1990, p. 96-98; L. THORNTON, *Les Africanistes...*, p. 87.

⁷ Beeldhouwer Arsène Matton vertrok in augustus 1911 op een officiële etnografische missie. De resultaten van de bustes van Congolezen met hun typische lichaamstatoeages werden eigendom van het Museum van Belgisch-Congo. Het is echter niet duidelijk of Matton een reisbeurs heeft gekregen. MARY-JO ARNOLDI, "Koloniale kunst : de Belgische beeldhouwers in Congo (1911-1960)", in JACQUELINE GUISSSET (red.), *Congo en de Belgische kunst 1880-1960*, Doornik, 2003, p. 225-229; Brief van Arsène Matton aan Charles, 18.10.1929 (AA, OC, 423).

⁸ SABINE CORNELIS, *Regards d'artistes...*, p. 338-343; SABINE CORNELIS, "Paul Mathieu, Alfred Bastien en *Het panorama van Congo*", in JACQUELINE GUISSSET (red.), *Congo en de Belgische kunst...*, p. 157-169.

kunstvormen en kleuren. Het oudere oriëntalisme dat vooral zijn blik richtte naar het Nabije Oosten en Noord-Afrika werd opgevolgd door een groeiende fascinatie voor Zwart Afrika die vanaf het einde van de 19^{de} eeuw en vooral tijdens het interbellum steeds sterker werd. Bepaalde grootstedelijke cultureel-artistieke milieus in West-Europa en de Verenigde Staten raakten in de ban van de *africanophilie* of *négraphilie*. De Afrikaanse geest en haar kunstvormen voelden aan als een verfrissend alternatief voor de verstarde westerse rationele mentaliteit en de academische kunst die na de shock van de Eerste Wereldoorlog voor sommigen had afgedaan. Herbronning moest komen van de Afrikaanse geest die “creatief, intuïtief, natuurlijk en emotioneel” zou zijn. Deze verheerlijking van het primitieve en het authentieke, maar vooral ook van het exotische, was niet alleen terug te vinden in de schilder- en beeldhouwkunst, maar ook in de mode, de jazz, de dans, het ballet en het toneel. Deze tijdsgesest begunstigde natuurlijk het succes van het groeiende aantal afrikanisten in de Europese steden ⁹.

De term koloniale kunstenaars verwees vooral naar deze blanke kunstenaars die in tegenstelling tot sommige van hun collega's daadwerkelijk naar de kolonies reisden en voor een vrij lange periode ter plaatse hun kunst beoefenden. Aan deze koloniale kunst waren dan ook specifieke moeilijkheden verbonden. Het storende – maar voor sommigen ook inspirerende – felle licht, de droogte, de vochtigheid, de hitte en vooral ook het overdonderd zijn door de vele nieuwe visuele indrukken beïnvloedden het tot stand komen van deze kunst. Pierre De Vaucleroy, één van de meest succesvolle Belgische afrikanisten, was zodanig onder de indruk dat hij stelde dat hij opnieuw moest leren schilderen. Deze radicaal verschillende omstandigheden hadden zo'n sterke invloed dat vele nochtans bekwame kunstenaars het documentaire en het puur descriptieve schilderen niet konden overstijgen ¹⁰.

Artistiek afrikanisme was vanzelfsprekend niet louter een Belgisch, maar een Europees fenomeen waar zowel Britse, Duitse, Italiaanse, Franse en Portugese kunstenaars deel van uitmaakten. Na de Franse afrikanisten waren de Belgische afrikanisten echter het grootst in aantal. Tijdens het interbellum verbleven een vijftiwintigtal schilders en beeldhouwers in het Congobekken. Onder hen waren de schilders Fernand Allard l'Olivier, Henri Kerels, André Hallet, Clément Serneels, André Mahieu, Pierre De

⁹ PATRICIA VAN SCHUYLENBERGH & FRANÇOISE MORIMONT, *Rencontres artistiques Belgique-Congo, 1920-1950*, (Enquêtes et documents d'histoire africaine 12), Louvain-la-Neuve, 1995, p. 14-43; JEAN-LUC VELLUT, “La peinture du Congo-Zaïre et la recherche de l'Afrique innocente. Présentation du livre de J.A. Cornet, R. De Cnodder, I. Dierickx & W. Toebosch : 60 ans de peinture au Zaïre”, in *Bulletin de séances de l'académie royale des sciences d'outre-mer*, 36, 1991, p. 633-639; Id., “Peintres congolais (1900-1950). Entraves et ouvertures dans les rencontres artistiques entre Afrique et Europe”, in JOSEPH-AURÉLIEN CORNET (e.a.), *La naissance de la peinture contemporaine congolaise*, Tervuren, 1992, p. 6-9; PATRICIA ARCHER-SHAW, *Negrophilia : avant-garde Paris and black culture in the 1920s*, Londen, 2000.

¹⁰ SABINE CORNELIS, “Éléments pour une approche historique...”, p. 143-156; C. BOUCHÉ, “L'Africanisme”..., p. 95-99; GASTON-DENYS PÉRIER, *Numéro spécial illustré consacré à l'art colonial*, p. 18, 25, 30-31.

Vaucleroy en de beeldhouwers Arthur Dupagne en Jane Tercafs. Deze kunstenaars waren vooral afkomstig uit Brussel en Wallonië. De meesten hadden een vorming genoten aan de *Académie royale des beaux-arts* te Brussel of aan de Luikse academie. Het ging hier om een hybride verzameling van kunstenaars die niet eenvoudig thuis te brengen waren in één bepaalde stroming of kunstenaarschool.

Bovendien was een artistiek dualisme inherent aan het afrikanisme. Zowel kunstenaars met een traditionele stijl zoals André Hallet en Clément Serneels, als aanhangers van art deco zoals Fernand Allard l'Olivier en expressionisten als Pierre De Vaucleroy en Maurice Van Essche vertoefden in de kolonies. De expressionisten en kubisten haalden daarbij vaak inspiratie uit de traditionele Afrikaanse kunst. Doordat het moeilijk schilderen of beeldhouwen was in het Congolese klimaat kwam het voor dat de stijl van kunstenaars veranderde of uitgezuiverd werd. Er was echter geen sprake van een specifieke koloniale of Europees-Afrikaanse stijl, hoewel de fascinatie voor Afrikaanse traditionele kunst en de voorkeur voor bepaalde thema's natuurlijk wel gelijkenissen veroorzaakten tussen bijvoorbeeld Franse en Belgische koloniale kunst. De Belgische afrikanisten behoorden – met uitzondering van Fernand Allard l'Olivier – niet tot de grote Belgische namen van de jaren 1920 of 1930. Het ging meestal om kunstenaars met een eerder kleine bekendheid. Een laatste kenmerk van het afrikanisme was het samengaan van de professionele kunstenaars, namelijk zij die hoofdzakelijk leefden van hun kunst, en de amateurs die naast hun kunst nog een beroep uitoefenden. De amateurs zoals schilderes Marie De Paepe speelden een belangrijke rol in het culturele leven van Congo. Zij namen ook deel aan de koloniale propaganda ¹¹.

De steun van de overheid was algemeen gesteld essentieel om de professionele koloniale kunst tijdens het interbellum in de kolonies te laten bloeien ¹². Vele Belgische kunstenaars vertrokken immers voor een tocht van zes tot acht maanden. Dit langdurige verblijf verklaarde ook waarom haast alle professionele kunstenaars die tijdens het interbellum Congo bezochten van een officiële artistieke reisbeurs gebruik maakten. Het reeds verbeterde, maar nog steeds niet zo evidente transport kostte enorm veel. Daarbij kwam dan nog de voedselbevoorrading, het huren van ateliers en het houden van artistieke tournees. Het belang van een reisbeurssysteem en officiële steun werd volgens Thornton aangetoond door de situatie van de Britse koloniale kunst. De Britse overheid verleende de kunstenaars in zijn Afrikaanse kolonies weinig stimulansen en reisbeurzen waardoor het afrikanisme en ook de artistieke propaganda haast afwezig bleven ¹³.

11 MARC LAMBRECHTS, "Oriëntalisme en Afrikanisme in de Belgische kunst of de kracht van een droom", in MARC LAMBRECHTS, *Oriëntalisten en afrikanisten in de Belgische kunst. 19de en 20ste eeuw*, Brussel, 1984, p. 15-24; SABINE CORNELIS, *Regards d'artistes...*, p. 413-414.

12 Alleen de professionele koloniale kunstenaars worden hier behandeld. De amateurkunstenaars vertrokken niet met officiële opdrachten naar Congo. Meestal kwamen ze in Congo terecht door hun job of hun familie.

13 LYNNE THORNTON, *Les Africanistes...*, p. 190-200, 38-40.

De artistieke reisbeurs en Belgische koloniale propaganda

Naast de wens om officieel succes te behalen en goedbetaalde overheidsopdrachten in de wacht te slepen, beschikten de kunstenaars ook over persoonlijke motivaties om naar de overzeese gebieden te reizen. Zowel avant-gardisten als kunstenaars met een



- In het interbellum werd per stoomboot naar Congo gereisd, een wekenlange tocht waarvan de hoge kostprijs door een reisbeurs kon worden gedekt.
(Foto's SOMA nrs. 133716 en 133730)

klassieke stijl wilden hun kunst in Congo volledig herbronnen. Nochtans twijfelden sommige kunstenaars en beleidsmakers aan de *vertu éducatrice* van Congo voor kunstenaars. De reis naar Congo week immers sterk af van de klassieke studiereis naar Italië met de Prijs van Rome waar vooral de academische kunst voorwerp van studie was. Avant-gardisten zoals Henri Kerels en Pierre De Vaucleroy waren begeistert door de primitieve Afrikaanse artistieke vormen. Beeldhouwster Jane Tercafs en schilder René Lesuisse trokken op hun beurt naar Congo om een studie te maken van de traditionele Afrikaanse maskers en beeldjes van de stam *Mangbetu*. Voor Jane Tercafs was het doel van haar tocht dan ook vrij duidelijk. Zo vertelde ze aan Périer : “*C’est très simple, le travail d’atelier ne me permet pas de progresser. Je veux renouveler mon art au contact de la nature primitive et de ces belles architectures mouvantes que sont les nègres (...)*”¹⁴. Kunstenaars zoals Pierre De Vaucleroy en Henri Kerels keerden zich af van de westerse maatschappij die hen te gejaagd, rationeel, oppervlakkig en onecht overkwam. Ze richtten hun blik naar Congo, gewapend met ideeën en ook illusies rond de zogenaamde natuurlijke Afrikaanse levensstijl, de vele bizarre volkeren en het oeroude traditionele leven. In deze ideeën van de kunstenaars viel tegelijk ook een vorm van exotisme terug te vinden die ook aanwezig was in het oriëntalisme. Dit nam echter niet weg dat vele afrikanisten tijdens het interbellum ook met een meer open blik naar Afrika keken¹⁵.

De andere partner, namelijk de Belgische koloniale overheid, versterkte na de Eerste Wereldoorlog zijn rol als verspreider van propaganda. Deze propaganda was steeds in handen geweest van private initiatieven uit het bedrijfsleven en het kerkelijke milieu. Reeds vóór de Eerste Wereldoorlog eiste de koloniale overheid onder leiding van Leopold II wel de organisatie op van de grootste propagandamachines, namelijk de koloniale paleizen op de Wereldtentoonstellingen. Tegelijk liet de koning in 1910 het prestigieuze Museum van Belgisch-Congo in Tervuren bouwen. Na de Eerste Wereldoorlog was de koloniale overheid ervan overtuigd dat het Belgische volk nog steeds geen koloniale mentaliteit had¹⁶. Om deze mentale annexatie te bevorderen, richtte het ministerie van Koloniën haar eigen propagandadiensten op, zoals in 1923 de *Service des Conférences et des Informations*. Ze versterkte de werking van het *Office Colonial*, een voornamelijk economisch propagandabureau dat reeds in 1907 ontstaan was. Het *Office Colonial* groeide uit tot de belangrijkste officiële propagandadienst. In

14 GASTON-DENYS PÉRIER, “Chez les Mangbetu au crâne allongé et des minces Watusi aux allures de félins. Une femme seule au Congo belge. L’attrait de l’art dans la brousse” (KMMA, Historisch Archief, Archief Jane Tercafs, 84.13.180 2/2, s.d.)

15 JEAN-PIERRE DE RYCKE, *Pierre De Vaucleroy*, Louvain-La-Neuve, 1992, p. 73-74, 107; PIERRE HALEN, “Les douze travaux du Congophile : Gaston-Denys Périer et la promotion de l’africanisme en Belgique”, in VÉRONIQUE JAGO-ANTOINE & LAURENCE BROGNIEZ, *La Peinture écrite. Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, nr. 17-18, 2000, p. 139-150.

16 ALPHONSE CAYEN, *De la formation d’une mentalité coloniale en Belgique. Congrès colonial national 1920*, s.l., 1920; FRANÇOISE DE MOOR & JEAN-PIERRE JACQUEMIN, *Notre Congo/Onze Kongo. La propagande coloniale belge : fragments pour une étude critique*, Brussel, 2002.

een tijd waarin de volksmassa het stemrecht verworven had, stemde het ministerie van Koloniën de propaganda bijgevolg veel meer dan voor 1914 op de gewone man af. Ook de jeugd vormde een steeds belangrijker doelwit¹⁷.

Het propagandadiscours bevatte drie essentiële boodschappen. Vooreerst moesten de Belgen overtuigd worden van het morele belang van de kolonisatie. Het beeld van de Belg als katholieke beschaver die goede werken leverde in het niet-ontwikkelde Congo stond hier centraal. Vervolgens moesten de schitterende economische resultaten alle voer tot discussie uitsluiten, aangezien Congo een ware goudmijn was. Tot slot fungeerden de koloniale gebieden ook als een symbool dat het patriottisme en de liefde voor het koningshuis moest aanwakkeren. Na de Eerste Wereldoorlog kon dan ook terecht gesproken worden van een ware propagandagolf waarin de meest diverse propagandamiddelen werden aangewend, van conferenties tot brochures, van krantenartikels tot tentoonstellingen. Maar ook visuele propagandamiddelen zoals de moderne fotografie en film, alsook Afrikaanse en koloniale kunst namen sterk in belang toe¹⁸.

III. Het cultureel-artistieke netwerk rond de koloniale kunstenaars

De stimulans voor de ontwikkeling van het koloniale kunstbeleid kwam echter niet van het ministerie van Koloniën, maar van het *africanofele* cultureel-artistieke milieu dat zich verenigde rond de Belgische afrikanisten en dat tegelijk ook relaties had met de koloniale elite. In tegenstelling tot de vooroorlogse periode ontstonden tijdens de jaren 1920 binnen het bloeiende afrikanisme immers een aantal structuren. Zo kende de kunstenaarsgroep haar eerste gespecialiseerde kunstcritici en haar eerste vereniging, namelijk *l'Association des Écrivains et Artistes coloniaux belges*. Vier figuren speelden een belangrijke rol in deze evolutie van het afrikanisme. Gaston-Denys Périer, Joseph-Marie Jadot, Léo Lejeune en Léon Guébels werkten allen als journalisten bij koloniale kranten of als auteurs van afrikanistische literatuur. Tegelijk waren ze alle vier ook als koloniaal functionaris verbonden aan het ministerie van Koloniën. Périer en Lejeune werkten vanaf de jaren 1930 voor het *Office colonial*, de dienst die mee de krijtlijnen van het artistieke beleid bepaalde. Guébels en Jadot verbleven als functionaris in Congo¹⁹.

17 "Le Service de Propagande du Ministère des Colonies", in *La Tribune congolaise*, 17^{de} jg, 23, 6.2.1919, p. 2; FRANÇOIS DE MOOR & JEAN-PIERRE JACQUEMIN, *Notre Congo/Onze Kongo...*, p. 40-44; MAARTEN COUTTENIER, *Congo tentoongesteld: een geschiedenis van de Belgische antropologie en het Museum van Tervuren (1882-1925)*, Leuven, 2005, p. 172, 235-239, 241-245; LUC VINTS, *Kongo made in Belgium. Beeld van een kolonie in film en propaganda*, Leuven, 1984, p. 40-50.

18 GUIDO CONVENTS, "Beeldvorming over zwart Afrika: films over de Belgische Congo 1897-1914", in *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis*, nr. 28, 1982, p. 391-392; LUC VINTS, *Kongo made...*, p. 47-50.

19 PIERRE HALEN, "Les douze travaux...", p. 145-146; *Hommage à Léo Lejeune (1896-1959)*. *Association des écrivains et artistes africanistes*, Brussel, 1960.

Deze figuren vormden als het ware een brug tussen het cultureel-artistieke milieu enerzijds en de koloniale overheid en haar propagandadiensten anderzijds. In 1925 richtten Léo Lejeune en Minette d'Oulhaye *l'Association des Écrivains coloniaux belges* op. Eerst verenigde deze kring enkel schrijvers, journalisten en muzikanten die met hun kunst en literatuur de kolonie wilden propageren. Eind 1926 kregen de koloniale kunstenaars echter ook toegang tot de dan hervormde *l'Association des Écrivains et Artistes coloniaux belges*, een vereniging met Gaston-Denys Périer, Joseph-Marie Jadot en Léo Lejeune als stuwende krachten. Voor het eerst ontstond zo een propagandakring die volgens haar statuten expliciet propaganda wenste te voeren met artistieke middelen. In de jaren 1930 luidde haar leuze dan ook "*l'Association des Écrivains et Artistes coloniaux belges vouée à l'exaltation de notre impérialisme civilisateur*".

Volgens journalist en verenigingslid Jean Sépulchre vormde *l'Association des Écrivains et Artistes coloniaux belges* een verfrissend initiatief dat variatie en vernieuwing zou brengen in de traditionele propaganda die zich sterk focuste op economie en politiek. Vice-voorzitter Pierre Daye stelde dat het Franse cultureel-artistieke netwerk rond de Franse afrikanisten inspirerend had gewerkt. In Frankrijk bestonden op dat moment reeds twee verenigingen met een gelijkaardig profiel. De *Société des Peintres orientalistes* en de *Société des Artistes coloniaux français*, respectievelijk ontstaan in 1893 en in 1908, werkten eveneens voor de koloniale propaganda en ze waren sterk verbonden met de koloniale autoriteiten ²⁰.

Vanaf 1925 versterkte de Belgische vereniging haar band met de koloniale overheid door het lidmaatschap van belangrijke koloniale functionarissen van de propagandadiensten. Zo behoorden Edgar Rodigas, directeur van de *Service des Conférences et Informations*, en Frans Janssen, directeur van het *Office colonial* tot deze vereniging. De officiële erkenning en waardering voor de artistieke propaganda toonde zich eveneens vanaf 1927 in de patronage van *l'Association des Écrivains et Artistes coloniaux belges* door de minister van Koloniën. Zo ontstond via deze prestigieuze en elitaire private propagandakring het belangrijkste netwerk waar koloniale kunstenaars en functionarissen elkaar konden ontmoeten en stimuleren. *L'Association des Écrivains et Artistes coloniaux belges* gedroeg zich volgens haar statuten als een belangenvereniging die haar leden en hun kunst zou promoten bij het ministerie van Koloniën. De kring slaagde er in haast alle bekende koloniale kunstenaars zoals Fernand Allard l'Olivier, Henri Kerels, Pierre De Vaucleroy

²⁰ Ook de reeds in 1923 opgerichte *L'Union des femmes coloniales* paste in het profiel van een propagandakring met een grote interesse voor kunst, vooral dan Afrikaanse kunst. Brief van Lejeune aan Van Iseghem, 19.6.1925 (KMMA, Historisch Archief, Archief Van Iseghem, 57.80); *Statuts de l'Association des Écrivains coloniaux belges* (KMMA, Historisch Archief, Archief Van Iseghem, 57.80); LÉO LEJEUNE, "Chronique de AEACB", in *L'Essor colonial et maritime*, 4^{de} jaar, nr. 269, 26.12.1926, p. 2; JEAN SÉPULCHRE, "Commentaires", in *L'Essor colonial et maritime*, 5^{de} jaar, 273, 27.1.1927, p. 1; PIERRE DAYE, "Nos écrivains coloniaux se groupent", in *Le Soir*, 16.8.1925, p. 1.

en Jane Tercafs te verzamelen. Zo zou de vereniging tijdens de jaren 1920 een rol spelen in de popularisering van koloniale kunst bij de overheid ²¹.

IV. De jaren 1920 : popularisering van de afrikanistische kunst als propagandamiddel

Na de Eerste Wereldoorlog startten Gaston-Denys Périer en Léo Lejeune de popularisering van de koloniale kunst door de publicatie van artikels en enquêtes in cultureel-artistieke *africanofele* tijdschriften zoals *La Renaissance d'Occident* en koloniale kranten zoals *L'Expansion coloniale*. *L'Association des Écrivains et Artistes coloniaux* droeg haar steentje bij door het organiseren van koloniale kunstsalons. Deze figuren en de vereniging wensten de koloniale overheid verder bewust te maken van de propagandakracht van de koloniale kunst opdat het ministerie van Koloniën beleidsinstrumenten zoals de reisbeurs zou ontwikkelen. Om de overheid tot actie aan te zetten, was het dus van belang de kwaliteiten en de functies van de afrikanistische kunst als propagandamiddel sterk op de voorgrond te plaatsen.

Vooral de moderne visuele media zoals fotografie en cinematografie waren al decennia erg aantrekkelijk aangezien zij een zogenaamd objectief en realistisch beeld weergaven van Congo. Foto's en vooral films verlevendigden het koloniale verhaal, wat volgens de propagandamakers een enorme overtuigingskracht met zich meebracht. Schilder- en beeldhouwkunst misten deze snelheid. Maar zoals de voorstanders van de koloniale kunst echter benadrukten, beschikten ze in tegenstelling tot foto- en cinematografie wel over kleur. Dat kon de voorstelling van de kolonies erg aantrekkelijk, exotisch en waarachtig maken. Ook tijdens ethnografische missies leverden de kunstenaars zoals James Thiriar en André Hallet een nuttige bijdrage. Daar waar fototoestellen en filmcamera's het wegens grote vochtigheid of koude vaak lieten afweten, waren de kunstenaars wel in staat om in welk klimaat ook wetenschappelijke en kleurrijke studies te maken over de Congolese natuur en haar inwoners. In de toeristische koloniale propaganda lag volgens Gaston-Denys Périer eveneens een grote toekomst voor de koloniale kunstenaars. Zij voelden zich immers sterk aangetrokken tot het schilderen van de prachtige natuurstreken, de exotische dieren en de 'bizarre' volkeren. Een bijzonder grote overtuigingskracht werd tenslotte ook toegekend aan kunstwerken met een monumentaal formaat die een illusionistisch effect veroorzaakten zoals diorama's en panorama's ²².

²¹ Het ledenbestand van de *L'Association des Écrivains et Artistes coloniaux belges* viel af te lezen uit de (twee)wekelijkse kroniek die Léo Lejeune schreef in *L'Essor colonial et maritime* en *L'Expansion belge et exportation*. *Association des Écrivains coloniaux belges. Compte rendu de la première séance* (KMMA, Historisch Archief, Archief Van Iseghem, 57.80); STÉPHANE RICHEMOND, *Les Salons des artistes coloniaux : dictionnaire des sculpteurs*, Parijs, 2003, p. 26-33, 47-49. ROGER BENJAMIN, *Orientalist Aesthetics. Art, Colonialism and French North Africa (1880-1930)*, Londen, 2003, p. 65-69, 103.

²² CHRISTAUD M. GEARY & KRYSZTOF PLUSKOTA, *In and out of focus. Images from Central Africa, 1885-1960*, Londen, 2003; GASTON-DENYS PÉRIER, "Art colonial et Propagande", in *L'Essor colonial et maritime*, 4^{de} jaar, 245, 26.6.1926, p. 9.



- Een voorbeeld van een panoramaschilderij van een onbekende kunstenaar op de landbouwafdeling van het koloniale paviljoen van de Wereldtentoonstelling van 1930 in Antwerpen. Behalve door het schilderij werd het ontginnen van de natuur ook weergegeven door een maquette met olifanten die bij de ontbossing werden ingezet. (*L'Illustration Congolaise*, 11.1930)

Vooral Gaston-Denys Périer had een uitgesproken visie op de kracht van artistieke propaganda, wat hem één van de grootste voorvechters van de afrikanistische en Afrikaanse kunst maakte. Volgens Périer waren deze kunstvormen de meest doeltreffende instrumenten om de bevolking te overtuigen van de koloniale missie. Kunst raakte alle mensen waar ook ter wereld, aangezien de emoties die erin vervat lagen universeel waren. In tegenstelling tot de grote waarde die hij hechtte aan kunst en emoties had Périer een sterke aversie van overdreven ratio. Hij leek een typische intellectueel te zijn die na de Eerste Wereldoorlog de crisis van de westerse rede en techniek beaamde en heil zocht in irrationaliteit, mystiek en de authenticiteit van emoties. Zo schreef hij in 1922 over Afrika “*l’humanité y retrouve les surprises de réveil, le rajeunissement des formules usées, la sauvegarde contre l’académisme niveleur et les conventions hypocrites*”. Afrika was voor hem op geestelijk niveau het continent dat het Westen zou redden van zijn ondergang. De kolonisatie moest worden omgevormd van een louter economisch project naar een project dat ook een artistiek luik kende. Zo zou een gevoelsmatige toenadering tussen kolonisten en gekoloniseerden mogelijk worden. Vanzelfsprekend zou zijn filosofie van een artistieke kolonisatie hem beïnvloeden in zijn functie als ambtenaar bij het ministerie van Koloniën ²³.

²³ PIERRE HALEN, “À propos de Gaston-Denys Périer et de la notion d’art vivant”, in *Textyles, revue de lettres belges de langue française*. 20. *Alternatives modernistes*, Brussel, 2001; PIERRE HALEN, “Les douze travaux...”, p. 142-146; GASTON-DENYS PÉRIER, “Esquisse d’itinéraire pour une exposition d’art congolais”, in *Sélection. Chronique de la vie artistique*, nr. 2-3, 15.1.1922, p. 58.

In de vernoemde artikels en enquêtes van de jaren 1920 benadrukten Gaston-Denys Périer, Léo Lejeune, Joseph-Marie Jadot en Léon Guébels vooral de noodzaak van een artistieke reisbeurs. Deze officiële financiële inspanning moest de voor de kunstenaars belangrijkste hindernis, namelijk de reiskosten, wegnemen om effectief naar de kolonies te kunnen trekken. Aangezien in de vroege jaren 1920 slechts drie kunstenaars – Auguste Mambour in 1923, Fernand Lantoin in 1925 en Pierre De Vaucleroy in 1926 – op privé-initiatief de kolonies hadden bezocht, vormde de reisbeurs voor Périer het meest efficiënte beleidsinstrument om de koloniale kunst in Congo te stimuleren. De discussie hierover kwam al vlug na de Eerste Wereldoorlog op gang.

In 1920 peilde de redactie van het cultureel-artistieke tijdschrift *La Renaissance d'Occident* – waarvan Gaston-Denys Périer één van de stichters was – naar de opportuniteit van een artistieke reisbeurs voor schrijvers en kunstenaars die naar de kolonies wilden reizen. De redactie wenste dat de beleidsmakers in hun antwoord uitleg gaven bij het gevoerde beleid en ook hun ideeën rond het instellen van een reisbeurs verhelderden. Als conclusie stelde *La Renaissance d'Occident* dat de institutionalisering van een officiële reisbeurs noodzakelijk leek. De meningen waren dus enerzijds vrij positief. Anderzijds toonden sommige koloniale functionarissen in hun antwoord meteen al een zekere reserve. Zo schreef gouverneur-generaal Camille Janssens: “*Je ne vois aucune utilité à offrir aux écrivains et artistes des bourses de voyage pour effectuer des séjours dans notre colonie africaine (...)*”. De prioriteit lag volgens hem bij de koloniale economische en politieke kwesties. Deze houding ten opzichte van koloniale kunst zou nu en dan ook in de jaren 1930 terugkomen ²⁴.

Naast de koloniale autoriteiten wenste ook het ministerie van Kunst en Wetenschappen te antwoorden. De socialistische minister Jules Destrée had net als Frans Janssens reserves, aangezien de reiskosten zo hoog waren en het nog niet duidelijk was of zo'n financiële inspanning wel steeds kwaliteitsvolle kunstwerken zou opleveren. De enquête had in elk geval wel invloed op het belangrijkste manifest van de koloniale propagandapolitiek in de jaren 1920. Propagandadirecteur van het ministerie van Koloniën Alphonse Cayen liet immers niet na het belang van de artistieke reisbeurs in *De la formation d'une mentalité coloniale* uit 1921 te benadrukken ²⁵.

Wanneer Gaston-Denys Périer in 1927 de officiële koloniale kunstpolitiek evalueerde, kon hij zijn teleurstelling niet verbergen. Tijdens een enquête in het themanummer van *La Nervie* rond koloniale kunst herhaalde hij daarom de vraag naar het instellen van een koloniale reisbeurs. Het ministerie van Koloniën en het ministerie van Kunst en

²⁴ “Notre enquête littéraire”, in *La Renaissance d'Occident*, 1ste jaar, II, november-december, p. 2-3.

²⁵ “Notre enquête littéraire”, in *La Renaissance d'Occident*, 1ste jaar, II, november-december, p. 1-15; “Les résultats de l'enquête organisée par la Renaissance d'Occident”, in *La Renaissance d'Occident*, 2^{de} jaar, III, 1921, ongepagineerd; ALPHONSE CAYEN, *De la formation...*, p. 15.

Wetenschappen hadden inderdaad de oproep van het artistieke milieu niet met daden beantwoord. Economische en budgettaire problemen tijdens de heropbouw na de Eerste Wereldoorlog speelden in de jaren 1920 zeker een belangrijke rol. Het *Office colonial* slaagde er wegens besparingsplannen volgens Frans Janssen zelfs niet in zijn kerntaak met betrekking tot economische propaganda naar behoren uit te voeren. De vraag was bijgevolg in welke mate er in een dergelijk klimaat nog een artistieke en culturele politiek kon worden gevoerd. De meeste aanvragen van toneelgezelschappen, schrijvers en kunstenaars om subsidies te verkrijgen, werden afgewezen²⁶.

Dit betekende echter niet dat er geen enkele aandacht was voor een koloniale cultuurpolitiek en artistieke propaganda. Reeds in 1922 richtte de liberale minister van Koloniën Louis Franck in samenwerking met Gaston-Denys Périer de koloniale literatuurprijs op. Om de drie jaar ontving een auteur van koloniale literatuur of non-fictie een geldprijs van 5.000 frs. Voor de Eerste Wereldoorlog viel er ook al Afrikaanse traditionele kunst te bewonderen op de propagandatentoonstellingen. Vooral Frans Janssen leek een bijzondere belangstelling te hebben voor het decoratieve en artistieke aspect van de propagandastands. Deze permanente aandacht voor koloniale kunst rechtvaardigde het in dienst nemen van decorateur Alvaro Verschoote. De decorateur nam stevast de inrichting van de stands en het schilderen van de officiële tentoonstellingsruimte met afrikanistische schilderijen en Afrikaanse motieven voor zijn rekening²⁷.

Gaston-Denys Périer, Léo Lejeune en Joseph-Marie Jadot haalden voor de popularisatie van de reisbeurs steeds inspiratie uit het Franse koloniale kunstbeleid dat een goed uitgewerkt reisbeurssysteem kende en dat veel sterker uitgebouwd was dan het Belgische. Reeds in 1907 ontwikkelde de Franse koloniale overheid een systematische artistieke politiek met de Algerijnse overheid door de instelling van de prijs *Villa Abd-El-Tif*. Ook de prijs voor Indochina bestond al in 1910. Net als in België kwam de grote stimulans voor een reisbeursbeleid in Zwart Afrika pas echt op gang tijdens het interbellum. Hoewel de prijs voor *Afrique Occidentale Française* reeds in 1910 was ontworpen, kreeg ze pas vanaf de jaren 1920 regelmaat. In 1924 ontstond vervolgens de prijs voor *Afrique Equatoriale Française*. Dit koloniale kunstbeleid werd sterk aangemoedigd door kunstminnende gouverneurs-generaal, maar net zoals in België kwam er ook een grote stimulans vanuit het cultureel-artistieke milieu. Het Franse netwerk was echter nog sterker uitgebouwd. De koloniale overheid vertrouwde deze Franse artistieke propagandakringen immers het octrooi voor de diverse reisbeurzen toe, wat getuigde van een bijzondere band tussen deze artistieke propagandakringen en de overheid²⁸.

26 FRANS JANSSEN, "L'Office Colonial, son But, son Utilité", in *Congo. Revue générale de la Colonie belge*, nr. 1, 2.1927, p. 462-467; dossier Carlo Liten, (AA, IP, *Commission culturelle*).

27 VANDELDE, "Le salon des artistes congolais", in *L'Horizon colonial*, 26.3.1933; Brief van *Union nationale des Transports fluviaux* aan Janssen, 10.5.1928 (AA, OC, 418).

28 STÉPHANE RICHEMOND, *Les salons...*, p. 28-47; ROGER BENJAMIN, *Orientalist Aesthetics...*, p. 143-150.

Gaston-Denys Périer en Léo Lejeune lieten zich in de jaren 1930 ook inspireren door het cultuurmodel van de totalitaire staten zoals dat van het fascistische Italië. Mussolini wenste via de koloniale kunst de grootheid van de staat en haar kolonies propageren. Een sterke staatsinmenging via reisbeurzen en staatsopdrachten moest de creatie van utilitaire kunst bevorderen. Reisbeurzen, subsidies, grote propagandatentoonstellingen en staatsopdrachten vormden de instrumenten van dit beleidsplan. Diverse figuren en instellingen van de Belgische officiële kunstwereld bestudeerden dit autoritaire cultuurbeleid in de hoop een oplossing te vinden voor een betere samenwerking tussen kunstenaars, kunstonderwijs en staat. Bijgevolg waren in de officiële artistieke kringen van die tijd zowel democratische als eerder totalitaire ideeën over de taak van de staat ten opzichte van de kunstenaars terug te vinden ²⁹.

V. Wereldtentoonstelling Antwerpen 1930: keerpunt voor de artistieke propaganda

Pas eind jaren 1920 behaalde het cultureel-artistieke milieu zijn eerste echte succes. Net als bij de pioniers van de officiële koloniale kunst in 1913, Alfred Bastien en Paul Mathieu, zagen de koloniale autoriteiten het belang van een prestigieuze deelname aan de Wereldtentoonstelling als een stimulans voor het instellen van nieuwe officiële artistieke missies. De Antwerpse Wereldtentoonstelling van 1930 vormde het belangrijkste keerpunt in het proces van institutionalisering van de koloniale kunst als propagandamiddel. De koloniale kunst was hier immers veel sterker aanwezig. Het ministerie van Koloniën wendde al zijn beleidsinstrumenten aan om deze exotische kunst te stimuleren. Het reisbeurssysteem werd opnieuw opgestart, een groot aantal kunstenaars ontving opdrachten, diverse kunstwerken werden aangekocht.

Vooral schilder Fernand Allard l'Olivier maakte een triomfantelijke doortocht op de Antwerpse Wereldtentoonstelling. In het oogverblindende eresalon hing zijn majestueus fries *Journée au Lac Kivu*. In het kader van deze grote opdracht had het ministerie van Koloniën de bekende schilder met een academisch-klassieke stijl in 1928 een reisbeurs van 10.000 frs verleend. Na een reis van acht maanden legde Allard l'Olivier diverse schetsen voor aan de koloniale functionarissen. De controle van het voorontwerp gaf het ministerie van Koloniën de mogelijkheid om met de kunstenaar te discussiëren over de inhoud van de opdracht en over de stijl. In hoeverre dit de schilder sterk beperkte in zijn vrijheid om de thema's deels zelf in te vullen, was in dit geval niet duidelijk.

Door middel van zeventien decoratieve panelen wensten Fernand Allard l'Olivier en de koloniale autoriteiten een dagtrip in de prachtige Kivustreek van Ruanda af te beelden. Zo leek het alsof het publiek zelf een exotische rondreis maakte. De kunstenaar

²⁹ GASTON-DENYS PÉRIER, "Art colonial...", p. 9; STÉPHANE RICHEMOND, *Les Salons...*, p. 9-10, 28-54; ROGER BENJAMIN, *Orientalist Aesthetics ...*, p. 65-69; VIRGINIE DEVILLEZ, *Kunst aan de orde...*, p. 143-145.

verwoordde deze visuele tocht als volgt: “*Parti de Bukavu (Costermansville) au jour levant, le voyageur arrivera le soir dans la baie de Bobendana, il aura jeté un coup d’œil sur la prospérité agricole, pris intérêt au cortège des porteurs d’un Safary, il sera sorti indemne de la tornade quotidienne et n’aura pas manqué l’occasion, à quelques étapes d’assister à des danses indigènes*”³⁰.

De schilder liet duidelijk een exotisch-heroïsch Congo zien waarin het traditionele Afrika met zijn ongerepte natuur, zijn vele volkeren met hun typerende lichaamskenmerken en met hun exotische dansen centraal stonden. Dit sprak erg tot de verbeelding van de koloniale overheid die graag de pracht van de kolonies aan de Belgische bevolking en aan de buurlanden voorstelde. De Ruandese Kivustreek met haar uitgestrekte meren en vooral ook de Tutsi’s werden als de parels van de kolonie beschouwd en vormden een geliefd thema in de koloniale propaganda. Bovendien was het een geschikt onderwerp voor het Eresalon dat altijd een esthetische en prestigieuze inrichting kreeg. Voor zijn *Journée au Lac Kivu* dat alle wanden van het salon bedekte, ontving Fernand Allard l’Olivier de toen aanzienlijke som van 180.000 frs³¹.

In 1929 zette ook de modernistische schilder Henri Kerels koers naar de kolonie. Volgens zijn contract met de koloniale overheid bedroeg zijn reisbeurs 50.000 frs. De kunstenaar werkte in Congo tien schilderijen en vijf aquarellen af “*représentant des paysages ou des types d’indigènes du Congo*”. Deze kunstwerken kregen een plaats in het koloniale kunstsalon van de Wereldtentoonstelling. Zijn opdracht werd beschreven als een etnografisch aandoende reeks schilderijen aangezien ze een haast wetenschappelijk overzicht gaven van de diverse koloniale volkeren en streken. Het etnografische en bijzonder realistische portret van een man van de *Bangala* is een typerend voorbeeld³².

De koloniale overheid startte ook een samenwerking met andere kunstenaars. Algemeen directeur Frans Janssen van het *Office colonial* stelde expliciet dat hij een kunstenaar in dienst wou nemen die in Congo was geweest. Die ervaring zorgde er volgens Janssen voor dat de kunstenaar de thema’s, de kleuren en het licht van Congo door en door kende. Zijn keuze viel op Pierre De Vaucleroy die in 1926 Congo had doorkruist. Hij nam de volledige decoratie van de stand van het *Office colonial* met Afrikaanse artistieke motieven op zich. Andere afrikanisten zoals de impressionist Charles Swyncop, Charles

30 Brief van Fernand Allard l’Olivier aan Camus, 19.3.1928 (AA, OC, 423); Brief van Hyman aan Fernand Allard l’Olivier (KMMA, Historisch Archief, Archief Fernand Allard l’Olivier); FERNAND ALLARD L’OLIVIER, “Tableaux décoratifs du hall du Palais du Congo”, in *Catalogue officiel de la section belge à l’Exposition internationale, coloniale, maritime et d’Art flamand Anvers 1930*, p. 258.

31 JEAN-PIERRE DE RYCKE, “Mambour, De Vaucleroy, Allard l’Olivier. Drie Belgische schilders in Congo. Drie blikken op Afrika”, in JACQUELINE GUISET (red.), *Congo en de Belgische kunst...*, p. 222-223; JEAN-PIERRE JACQUEMIN, *Notre Congo/Onze Kongo...*, p. 46-47.

32 Contract Henri Kerels, 31.7.1929 (AA, OC, 423).

De artistieke reisbeurs en Belgische koloniale propaganda



- De verschillende panelen van *Une journée au Lac Kivu* van Fernand Allard l'Olivier prijken ook vandaag nog in de monumentale traphal van het Instituut voor Tropische Geneeskunde in Antwerpen. (Foto's Willem Erauw)

Léonard, C.J. Van Evercooren vervaardigden grote propagandawerken zoals panorama's en enkele diorama's die de landbouwactiviteit in Congo voorstelden³³. Swyncop, noch Léonard, noch Van Evercooren hadden ooit een voet op Congolese bodem gezet. Léonard was oud-leerling van Alfred Bastien. Samen met Swyncop had hij destijds meegewerkt aan Bastiens *Panorama du Congo*.

Op de Wereldtentoonstelling kreeg de Belgische koloniale kunst ook voor het eerst haar eigen salon. Zowel de oudere afrikanisten zoals Frans Hens, Alfred Bastien en Paul Mathieu als de nieuwe afrikanisten Henri Kerels, Fernand Lantoine en Fernand Allard l'Olivier stelden er tentoon. Dit kleurrijke salon ondersteunde het officiële koloniale discours door een panoramisch zicht van Congo te tonen. Haast uit alle Congolese streken kon het publiek artistieke impressies aanschouwen. Het salon bood eveneens een esthetisch-historische synthese van Congo sinds het einde van de 19^{de} eeuw. Een vergelijking tussen *Boma en 1888* van Hens en de schilderijen van Pierre De Vaucleroy en Fernand Lantoine van veertig jaar later gaf de toeschouwer een antwoord op zijn vraag naar de ontwikkeling van Congo onder Belgische hand. Bovendien paste dit salon in het concept van de moderne tentoonstelling waarin de visuele representatietechniek een belangrijke rol vervulde. Door een sterke visualisering wilden de organisatoren de nadruk leggen op een eenvoudige en aantrekkelijke educatie over de kolonies³⁴.

Na de Wereldtentoonstelling beëindigde het ministerie van Koloniën het uitdelen van de reisbeurs niet. In de loop van de jaren 1930 werd het reisbeurssysteem verder ontwikkeld. Het officiële koloniale milieu was zich veel meer dan tijdens de vooroorlogse periode bewust geworden van de kracht van artistieke propaganda. Het vele lobbywerk van cultureel-artistieke figuren zoals Gaston-Denys Périer en Léo Lejeune en de activiteiten van *L'Association des Écrivains et Artistes coloniaux belges* wierpen nu hun vruchten af. Tijdens de Wereldtentoonstelling was afrikanistische kunst sterker dan ooit aanwezig. Het enorme officiële en publieke succes van de schilderijen van Fernand Allard l'Olivier speelde in dit bewustwordingsproces van de overheid een grote rol. De schilder kreeg al vlug in de metropool en in de kolonie de status van dé schilder van Congo. Het sprak voor zich dat Allard l'Olivier en zijn werk veel betekenden voor de geloofwaardigheid en het officiële succes van deze artistieke beweging. Ook de reactie op de plotse dood van Allard l'Olivier in 1933 symboliseerde zijn hoge status. Tijdens een huldeviering ingericht door *L'Association des Écrivains et Artistes coloniaux belges* ontving de schilder

33 Brief van Janssen aan secretaris-generaal, 29.9.1929 (AA, OC, 424); Contract tussen Charles Léonard en Charles Swyncop en de secretaris-generaal, 3.8.1929 (AA, OC, 423).

34 *Exposition internationale, coloniale, maritime et d'Art flamand. Palais du Congo belge, Anvers 1930*, p. 142-143; *Guide officiel de l'Exposition internationale coloniale, maritime et d'art flamand, Anvers 1930*, p. 395-398, 151-155; C. TERRY, "Van elitebeurs tot massamedium. Exponenten en publiek van de Antwerpse expo's", in MANDY NAUWELAERTS (e.a.), *De Panoramische droom: Antwerpen en de wereldtentoonstellingen: 1885, 1894, 1930*, Antwerpen, 1993, p. 69, 72-76.

zelfs een hommage van de koning. *Une Journée au Lac Kivu* kreeg dankzij het ministerie van Koloniën ook een tweede leven in de inkomhal van het Bacteriologisch Instituut te Antwerpen, in tegenstelling tot vele andere tentoonstellingswerken die vaak in een donkere hoek verdwenen ³⁵.

De hechtere band tussen het *africanofiele* cultureel-artistieke netwerk en het officiële koloniale milieu droeg bij tot de bewustwording van het ministerie van Koloniën. Na de Eerste Wereldoorlog waren de kunstenaars immers veel beter georganiseerd. Door hun vereniging en andere netwerken hadden ze een grotere impact op het beleid. Deze steeds sterkere band tussen het ministerie van Koloniën en de Belgische koloniale kunstenaars werd gesymboliseerd door een specifieke ontwikkeling. In 1936 ontving Frans Janssen het voorzitterschap van de kunstenaarsgroep binnen *L'Association des Écrivains et Artistes coloniaux belges*. Vooral vanaf de jaren 1930 speelde Janssen immers een belangrijke rol in de ontwikkeling van de artistieke propagandapolitiek. Hij was een belangrijke adviseur inzake de reisbeurzen, hij zetelde als voorzitter in de diverse comités voor de Wereldtentoonstellingen en hij organiseerde de officiële koloniale kunstsalons. Dit maakte van Janssen de meest essentiële figuur in het netwerk van elke afrikanist die officiële steun wenste te krijgen. Voor Pierre De Vaucleroy betekende het voorzitterschap van Janssen een verzekerde toekomst voor de afrikanist ³⁶.

Al deze ontwikkelingen zorgden ervoor dat de faam van de koloniale kunst en de artistieke propaganda in een *africanofiele* tijdsgeest toenam. Welke rol het ministerie van Koloniën hierin precies speelde door het uitdelen van reisbeurzen, viel vooral af te lezen uit de beleidslijn van de jaren 1930. Het koloniale reisbeursbeleid kende echter tijdens deze periode een grillige evolutie.

VI. De ontwikkeling van het artistieke reisbeursbeleid tijdens de jaren 1930

Vanaf de jaren 1930 subsidieerde het ministerie van Koloniën regelmatig artistieke missies. In 1939 beschreef de koloniale ambtenaar Arthur Sieben de beleidslijn in verband met de artistieke reisbeurs als volgt: “*Généralement, deux artistes bénéficient chaque année de l'appui financier du département*”. Vooral vanaf 1935 kregen twee kunstenaars per jaar een reisbeurs. Het ministerie sloot met tien kunstenaars een dergelijk contract af. In 1932 verzilverde de koloniale overheid de status van Fernand

³⁵ HENRI CARTON, *Le Congo belge vu par le peintre Allard l'Olivier*, Brussel, 1931; Texte du président Marc Minette d'Oulhaye de l'AEACB (KMMA, Historisch Archief, Archief Fernand Allard l'Olivier).

³⁶ Léo Lejeune suggereerde Frans Janssen ook als voorzitter van een beroepsvereniging voor de koloniale kunstenaars die echter nooit tot stand is gekomen. LÉO LEJEUNE, “L'Art Colonial”, in *Expansion coloniale*, 13^{de} jaar, nr. 2, 15.1.1936, p. 3; JOSEPH-MARIE JADOT, “L'Art colonial. Art et littérature d'inspiration coloniale”, in *L'Expansion coloniale*, 13^{de} jaar, nr. 3, 25.1.1936, p. 2.

Allard l'Olivier als officiële schilder van Congo door hem een tweede artistieke missie te verlenen. “*Édifier une oeuvre de propagande coloniale*” was naar de woorden van de kunstenaar het doel van de reis. Allard l'Olivier zou immers in Congo schetsen uitwerken voor het ministerie van Koloniën in het kader van de Brusselse Wereldtentoonstelling van 1935. Op eigen initiatief wilde hij ook een artistieke toeristische reisgids uitwerken die het *Office colonial* zou verspreiden. De schilder overleed echter plots in juni 1933. Hij verdrong in de Congorivier³⁷.

De impressionistische schilder André Hallet maakte in de jaren 1930 het meest aanspraak op de officiële status van Fernand Allard l'Olivier. De wereldwijde economische crisis vanaf 1929 bemoeilijkte de werking van de koloniale overheid dermate dat de reisbeurs voor een korte tijd opgeschort werd. Voor zijn eerste reis in 1934 ontving André Hallet wel alle mogelijke officiële steun, maar geen reisbeurs. Voor zijn tweede reis in 1936 kreeg hij die wel. Tijdens zijn eerste trip schilderde hij in opdracht van gouverneur Jungers van Ruanda “*dans un but de propagande coloniale, (...) le Sultan Rudahigwa du Ruanda*”. Dit schilderij van het Ruandese hof verscheen op de Brusselse Wereldtentoonstelling in 1935. Na de samenwerking met Allard l'Olivier nam het ministerie van Koloniën hier opnieuw een gunstige beslissing. Het succes van Hallet als koloniaal kunstenaar was enorm, zowel pers als publiek waren lovend over zijn prachtige stijl³⁸.

In tegenstelling tot een vrij groot aantal Belgische koloniale schilders leken de beeldhouwers minder gemotiveerd om naar Congo te reizen. De moeilijke omstandigheden om in de tropische klimaatomstandigheden de juiste materialen en een geschikte werkplaats te vinden, speelden hierin zeker een rol. Arsène Matton en Arthur Dupagne waren tot in de jaren 1930 dan ook de enige beeldhouwers die de kolonies verkend hadden. In 1935 kwam daar verandering in wanneer rond het project van de gepassioneerde Jane Tercafs een eenmalige samenwerking tussen de koloniale overheid en het ministerie van Kunst en Wetenschappen ontstond. Dit resulteerde in een gedeelde subsidiëring³⁹.

In 1935 keurde het ministerie van Koloniën ook het project van de jonge getalenteerde schilder Clément Serneels goed. Het contract tussen Serneels en het ministerie van Koloniën kan gelden als een standaardisering van de reisbeurs. Deze samenwerking gold bijgevolg als een precedent voor latere artistieke missies. Aangezien het reisbeurssysteem geen reglement kende, waren er weinig vaststaande standaarden. Een subsidieaanvraag

37 ERNST GENVAL, “Mort au front”, in *La Revue sincère. Numéro consacré à la mémoire du peintre Allard l'Olivier*, Brussel, 15.11.1933, p. 226-231; Brief van Fernand Allard l'Olivier aan minister van Koloniën (KMMA, Historisch Archief, Archief Léon Guébels, 69.14); Brief van Sieben aan Gorlia, 9.6.1939 (AA, IP, *Commission culturelle*, Jane Tercafs, 49).

38 Brief van Jungers aan minister van Koloniën, 12.1.1935 (AA, OC, 434); Dossier André Hallet (AA, IP, *Commission culturelle*); C. DEVRED-HALLET, *André Hallet, 1890-1959: L'Afrique profonde*, Brussel, 1989, p. 11-12, 66-75.

39 Brief van Jane Tercafs aan minister van Koloniën, 18.8.1934 (AA, IP, *Commission culturelle*, 49).

en een aanbevelingsbrief vormden echter wel een vereiste. Enerzijds verklaarde de aanbevelingsbrief waarom een kunstenaar precies interesse had in een Congoreis. Anderzijds legde de brief vooral die zaken bloot waar de koloniale autoriteiten tijdens het selectieproces belang aan hechtten. Behaalde officiële prijzen, officiële opdrachten en staatsaankopen werden stevast vermeld. Deze ijkpunten in de carrière van de kunstenaars bewezen hun artistieke kwaliteit, wat uiteraard een belangrijk selectie criterium was. Meestal werd aangetoond dat de kunstenaar graag wou meerwerken aan de koloniale propaganda. Soms waren er elementen om de africanofilie van de kunstenaar aan te duiden. Ook de status van de auteur van de aanbevelingsbrief was van groot belang. Meestal spraken kunstenaars hiervoor hoogstaande koloniale functionarissen of figuren uit officiële kringen aan. Serneels gaf het woord aan zijn meester Alfred Bastien, de befaamde koloniale kunstenaar. Deze schilder overtuigde vervolgens de koloniale overheid van de bijzondere geschiktheid van zijn jeugdige leerling. Bij grote, gereputeerde kunstenaars als Allard l'Ollivier, Hallet, Tercarfs en Bastien zelf waren het altijd meerdere brieven, van koloniale functionarissen en politici tot bisschoppen en leermeesters. Vaak werd er ook om een onderhoud gevraagd. De 'aanbeveler' vergezelde dan de kunstenaar.

Als directeur van het *Office colonial* maakte Frans Janssen het contract met Clément Serneels op. De koloniale overheid verleende Serneels de gewoonlijke subsidie van 10.000 frs, een som die overeen kwam met de kostprijs voor een stoombootreis heen en terug van Antwerpen naar Congo. De overheid nam zo voor de kunstenaars de belangrijkste hindernis weg om een koloniale studiereis te maken, met name de hoge reiskosten. In ruil voor deze financiële inspanning eiste het ministerie van Koloniën een deel van het artistieke resultaat te verwerven. Meestal ging het voor deze som om vier schilderijen in klein formaat of om één beeldhouwwerk. De keuze voor dit formaat wees ook op het belang van de kleinere kunstwerken die een grote rol speelden op het stijgende aantal koloniale kunsttentoonstellingen. Bovendien verbond deze werkwijze de reisbeurs onmiddellijk met de koloniale propaganda. Het ministerie van Koloniën verhoogde zo het artistieke propagandamateriaal dat dan werd tentoongesteld op salons, Wereldtentoonstellingen en in musea ⁴⁰.

Deze directe koppeling tussen de reisbeurs en het vervullen van staatsopdrachten maakte de koloniale reisbeurs verschillend van andere artistieke subsidies in België. Naast de prestigieuze Prijs van Rome, die de bekroning moest vormen van een academische carrière, konden schilders, beeldhouwers en architecten ook deelnemen aan de Godecharleprijz. Deze laatste prijs bestond uit een reisbeurs van 5.000 frs waarmee de laureaat twee jaar lang buitenlandse studiereizen kon ondernemen. Daarnaast kon de kunstenaar beroep doen op de subsidies van het Departement voor Schone Kunsten. Hoewel al deze subsidies en prijzen niet in het teken stonden van

⁴⁰ Brief van Alfred Bastien aan Frans Janssen, 10.12.1935 (AA, IP, *Commission culturelle*, 49); Contract Clément Serneels, 10.1.1936 (AA, IP, *Commission culturelle*, 49).

De artistieke reisbeurs en Belgische koloniale propaganda



- De Congo-paviljoenen op de Wereldtentoonstelling van 1930 (Antwerpen) en 1935 (Brussel). De oriëntaalse stijl van 1930 maakt in 1935 plaats voor een door art deco en inheemse elementen gekarakteriseerde bouwstijl. (*L'illustration congolaise*, 6.1930, 5-6.1935)

expliciete propagandavoering, stond het cultuurbeleid van het ministerie van Openbaar Onderwijs tijdens het interbellum wel grotendeels in dienst van het bevorderen van de volksoopvoeding en het beïnvloeden van de massa. De voorkeur voor utilitaire kunst kwam duidelijk naar voren in het tentoonstellingsbeleid en in de staatsbestellingen. De koloniale reisbeurs en de propaganda voor Congo maakten bijgevolg deel uit van een breder cultuurbeleid dat deels gericht was op utilitaire kunst die de unie zowel binnen België als ook tussen het moederland en zijn kolonies moest bevorderen ⁴¹.

Het ministerie van Koloniën beperkte zich niet louter tot het uitdelen van reisbeurzen. Schilders en beeldhouwers kregen ook reisfaciliteiten voor transport in het Congolese binnenland. Hiertoe sloot de koloniale overheid akkoorden met de transportmaatschappijen. Aanbevelingsbrieven voor de lokale koloniale autoriteiten vormden een laatste maar essentieel element van ondersteuning. Door deze brieven werden de kunstenaars door de gouverneurs haast altijd met veel eerboden ontvangen, vonden ze vlug logeerruimte en verwierven ze gemakkelijker opdrachten van de blanke bevolking.

Lynne Thornton wees op het gebrek aan een vergoeding voor de verblijfskosten in het Belgische reisbeurssysteem. De aard van de steun die het ministerie van Koloniën verleende, verschilde echter *in se* niet van deze van de Franse overheid. Ook zij weigerde immers principieel om de leefkosten te betalen. De financiële tussenkomst moest vooral de afstand tussen het moederland en de verre kolonies overbruggen. Net zoals hun Franse collega's hadden de Belgische koloniale kunstenaars bijgevolg vaak nood aan een startkapitaal en aan opdrachten uit de privé-sector om hun verblijfskosten te kunnen betalen. Tenslotte was de rol van de Belgische staat in de uitbouw van de culturele infrastructuur tijdens het interbellum beperkt en op dat vlak toonde de Franse overheid meer toewijding. De lokale Franse autoriteiten richtten kunstacademies op, stelden ateliers ter beschikking van de kunstenaars en organiseerden tentoonstellingen in de kolonies. In Belgisch-Congo gebeurde dit pas, en dan nog in beperkte mate, na de Tweede Wereldoorlog ⁴².

Tijdens de laatste vier jaar van het interbellum namen de aanvragen voor de artistieke reisbeurzen sterk toe, wat een uitdaging vormde voor het culturele koloniale beleid. Vanaf 1936 tot 1939 ontving het ministerie van Koloniën een zestiental aanvragen. De koloniale reisbeurs kreeg steeds meer bekendheid in het cultureel-artistieke milieu. Het ministerie van Koloniën koos er enerzijds voor een aantal oudgedienden terug

41 VIRGINIE DEVILLEZ, *Kunst aan de orde...*, p. 153-155; CHRISTINE DUPONT, *Modèles italiens et traditions nationales : les artistes belges en Italie, 1830-1914*, Brussel, 2005; VALÉRIE MONTENS, "Finances publiques et art en Belgique (1830-1940)", in GINETTE KURGAN-VAN HENTENRYK & VALÉRIE MONTENS, *L'argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*, Brussel, 2001, p. 9-24.

42 STÉPHANE RICHEMOND, *Salons des artistes coloniaux...*, p. 38, 50-51, 58-77; LYNNE THORNTON, *Les Africanistes...*, p. 168; EMMANUELLE BRÉON, "Les peintres de la plus grande France", in EMMANUELLE BRÉON (e.a.), *Coloniales 1920-1940*, Boulogne-Billancourt, 1989-1990, p. 17-24.

naar Congo te sturen zoals Jane Tercafs die zowel in 1937 als in 1939 officiële steun kreeg. De overheid sloot ook opnieuw een contract met André Hallet in 1936 en één met Henri Kerels in 1937. Anderzijds ondersteunde het ministerie van Koloniën ook een belangrijke stroom nieuwe kunstenaars zoals Henri Logelain in 1937-1938, André Mahieu in 1938 en René Lesuisse in 1939⁴³.

Het *Office colonial* boog zich in 1938 ook over de samenwerking met de twee beeldhouwers Odon Lallemand en Jean Boedts. De officiële aandacht voor koloniale beeldhouwkunst nam dus toe. In hun aanvraag benadrukten Lallemand en Boedts de wens om in de kolonie hun kunst te vervolmaken en met hun werken de koloniale propaganda te steunen. Zo schreef Lallemand, “*Je pourrais ainsi apporter mon humble contribution en vue de faire mieux connaître notre joyau colonial*”. De keuze van de overheid viel in 1938 echter op Boedts die ondanks zijn 34 jaar een bijzonder palmares kon voorleggen en zo het ministerie van Koloniën verzekerde van zijn artistieke waarde⁴⁴.

Ondanks deze groeiende inzet van het ministerie van Koloniën voor de artistieke propaganda, werd het aandeel van de koloniale kunst niet zo sterk uitgebreid als gewenst. Maar liefst drie artistieke missies gingen niet door omwille van persoonlijke redenen. Henri Kerels, Henri Logelain en Jean Boedts annuleerden hun missie, respectievelijk omwille van financiële problemen, een wankele gezondheid en een uiterst belangrijke opdracht als koninklijk beeldhouwer. De schilders Paul Sortet en Maurice Van Essche grepen in 1939 ook naast de artistieke reisbeurs, aangezien reeds Jane Tercafs en René Lesuisse de reisbeurs op zak hadden. Reisfaciliteiten en aanbevelingsbrieven ontvingen Sortet en Van Essche wel⁴⁵.

Waarom ontstond er nu precies in de jaren 1930 – in tijden van financiële crisis en dreigend oorlogsgeweld – een zekere regelmaat in het reisbeursbeleid? De verhoogde aandacht van het ministerie van Koloniën voor de culturele en artistieke aspecten van

43 Nota van kabinetschef aan Frans Janssen, 24.3.1937 (AA, IP, *Commission culturelle*, Henri Kerels, 46); Brief van Frans Janssen aan Henri Logelain, 19.4.1937 (AA, IP, *Commission culturelle*, Henri Logelain, 47); Contract André Mahieu, s.d. (AA, IP, *Commission culturelle*, André Mahieu, 48); Brief van Sieben aan minister van Koloniën, 16.2.1939 (AA, IP, *Commission culturelle*, René Lesuisse, 47).

44 Zo vertoonde de overheid ook een sterke interesse in de werken van Arthur Dupagne die als ingenieur in Congo verbleef. Brief van Jean Boedts aan minister van Koloniën, 25.4.1938 (AA, IP, *Commission culturelle*, Jean Boedts, 42); Brief van Odon Lallemand aan minister van Koloniën, 18.6.1938 (AA, IP, *Commission culturelle*, Odon Lallemand, 47).

45 Ook aquarellist Géo Henrotte kreeg reisfaciliteiten voor zijn reis in 1936, hetzelfde gold voor Clément Serneels op zijn tweede reis in 1938. Het ministerie van Koloniën verleende Henri Logelain wel reisfaciliteiten wanneer deze in 1938 toch naar Congo afreisde om familiale redenen. Een persoonlijke tentoonstelling van afrikanistische kunst in 1940 getuigde van de inspiratie die Henri Logelain in Congo had opgedaan. De koloniale overheid kocht er ook enkele schilderijen aan. Brief van Frans Janssen aan algemene bestuurder, 2.1936 (AA, IP, *Commission culturelle*, Géo Henrotte, 45). Brief van Paul Sortet aan minister van Koloniën, 21.5.1939 (AA, IP, *Commission culturelle*, Paul Sortet, 49); Brief van Van Malleghem, 16.12.1940 (AA, IP, *Commission culturelle*, Henri Logelain, 47).

de kolonisatie veroorzaakte na 1930 een institutionalisering van de koloniale kunst binnen het culturele beleid. De jaren 1930 vormden eveneens een keerpunt in de institutionalisering van de inheemse en traditionele Afrikaanse kunst als propagandamiddel. In 1935 werd onder impuls van Gaston-Denys Périer en Jules Destrée de *Commission pour la Protection des Arts et Métiers indigènes* binnen het ministerie van Koloniën opgericht. Deze Commissie adviseerde het ministerie over de bescherming van de authenticiteit van de Congolese kunst en de ambachten en over hun plaats op de (wereld)tentoonstellingen ⁴⁶.

De institutionalisering van de afrikanistische kunst als propagandamiddel weerspiegelde zich vervolgens in het toetreden van *L'Association des Écrivains et Artistes Coloniaux Belges* tot de cultureel-artistieke commissies die de officiële koloniale tentoonstellingen moesten voorbereiden. Voorzitter Joseph-Marie Jadot vertegenwoordigde de propagandakring onder meer in de *Commission des Beaux-Arts* van de Internationale Watertentoonstelling te Luik in 1939. *L'Association des Écrivains et Artistes coloniaux belges* kreeg ook een zetel in COPAMI en in het *Fonds colonial pour la Propagande économique et sociale* dat in 1938 als parastatale dienst binnen het ministerie van Koloniën ontstond. Bovendien was *L'Association des Écrivains et Artistes coloniaux belges* vanaf de jaren 1930 een vaste partner in de organisatie van de officiële koloniale kunstsalons. Deze kring werd meer dan ooit tevoren als een autoriteit beschouwd op het gebied van het afrikanisme ⁴⁷.

Deze Belgische ‘mentaliteitswijziging’ paste in een algemene Europese trend waarin de koloniale overheden steeds meer belangstelling toonden voor artistieke propaganda. Tijdens de jaren 1930 kwamen er immers grote internationale propagandatentoonstellingen tot stand die de kolonies louter wilden verheerlijken via afrikanistische en traditionele Afrikaanse kunst. Onder andere Frankrijk, Italië, België en Luxemburg namen er met grote officiële delegaties aan deel. Deze reeks tentoonstellingen ging van start te Rome waar Mussolini de *Exposition internationale d'Art colonial* in 1931 opende. Een enthousiaste Gaston-Denys Périer beschreef deze evolutie van louter commerciële propaganda naar meer aandacht voor artistieke propaganda in 1933 als volgt: “*La magie de l'art n'est plus une image nuageuse. On l'aperçoit qu'elle opère pratiquement. (...) Le comité de foire de Tripoli, pour sa propagande expansionniste, ne songe point à une foire économique, mais inaugure à Rome sa première Exposition internationale d'art colonial qui sera renouvelée à Naples en 1935*”. Van Parijs tot in Rome, Napels, Luxemburg en

⁴⁶ “La défense de l'art indigène”, in *L'Expansion coloniale*, 12^{de} jaar, 15.2.1935, p. 2; SABINE CORNELIS, “L'Image et les Artistes dans la littérature belge inspirée par l'Afrique. Quelques observations”, in MARC QUAGHEBEUR (red.), *Papier blanc, encre noire. Cent ans de culture francophone en Afrique centrale (Zaïre, Rwanda et Burundi)*, Brussel, 1992, p. 225; PATRICIA VAN SCHUYLENBERGH, *Rencontres artistiques...*, p. 27-28.

⁴⁷ Deze commissies waren vooral een creatie van de tweede helft van de jaren 1930. Brief van Camus aan Joseph-Marie Jadot, 7.4.1939 (AA, OC, 447); “L'Office Colonial. Rue des Augustins Bruxelles”, in *L'Illustration congolaise*, nr. 184, 1.1.1937, p. 6.252; JOSEPH-MARIE JADOT, “Le Congo belge et les Beaux-Arts”, in *Revue sincère*, nr. 4, 6.1933, p. 125-126.

Brussel kreeg de afrikanistische kunst als waardevol propagandamiddel nu bevestiging van de koloniale overheden die zich steeds hadden gericht op commerciële en politieke propaganda ⁴⁸.

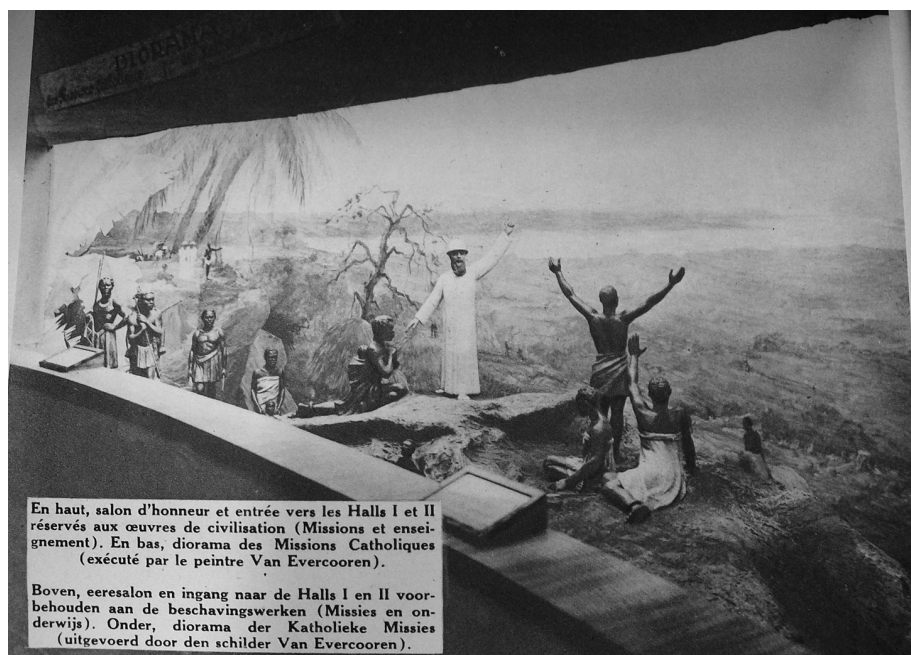
Het *Office colonial* leverde een grote inspanning voor dit propagandaconcept. In Napels was België vertegenwoordigd met maar liefst driehonderd afrikanistische kunstwerken. Dit internationale initiatief vertaalde zich ook naar nationaal niveau. Het *Office colonial* organiseerde onder leiding van Frans Janssen regelmatig koloniale kunstsalons te Brussel. Het *Salon d'Artistes Congolais* in 1933 verenigde ongeveer honderd kunstwerken en veroorzaakte lovende commentaren in haast alle kranten. De propagandatentoonstelling kreeg zelfs weerklank in het buitenland, aangezien het Luxemburgse comité voor de *Exposition internationale d'Art colonial et exotique* beroep deed op het advies van het *Office colonial*. Tijdens de jaren 1930 verbreedde het *Office colonial* duidelijk zijn actieradius. Het bureau wenste de koloniale vooruitgang en glorie niet meer louter uit te beelden via economische propaganda maar ook via afrikanistische kunst ⁴⁹.

Vanaf de jaren 1930 ontstond bovendien het luxetoerisme in de Afrikaanse kolonies. Op vakantie gaan in Congo konden immers slechts weinig mensen zich veroorloven. Het toerisme vormde ook voor de overheid een belangrijk symbool. Het concept koloniaal toerisme liet toe te breken met het idee dat de kolonie volkomen ondoordringbaar, wild en gevaarlijk zou zijn. Door de aanhoudende economische crisis slaagde men er pas tijdens de jaren 1930 in om de noodzakelijke infrastructuur zoals hotels uit te bouwen. Een zekere staat van 'civilisatie' en modernisering was dus noodzakelijk opdat de toerist vervolgens zonder al te veel ongemakken op zoek kon gaan naar het exotische en traditionele Congo. Want het was vooral dat Congo dat fascineerde. Via beeldmateriaal wou men de kolonie, de diverse diersoorten, de vele volkeren en de natuur zo verleidelijk mogelijk voorstellen. De schilders Henri Kerels, Fernand Allard l'Olivier, James Thiriart en André Hallet werkten voor de officiële diensten die het toerisme promootten zoals het *Parc national Albert*, het *Office du Tourisme belgo-luxembourgeoise*, de *Société auxiliaire pour la Propagande coloniale (Soprocol)* en het *Office colonial* ⁵⁰.

48 De Parijse Wereldtentoonstelling van 1931 bevatte een zeer grote internationale tentoonstelling van afrikanistische kunst. Na Rome nam Luxemburg de fakkel over in 1933 met *L'exposition internationale de l'art colonial et exotique*. De tentoonstelling van Rome kreeg in 1934 een vervolg in Napels [GASTON-DENYS PÉRIER, "À propos de l'exposition d'art de Rome", in *Revue de l'AUCAM*, nr. 6, 12.1931, p. 298-299; 1^{er} Exposition internationale d'art colonial Rome 1931 (AA, OC, 479); 2^{em}e Exposition internationale d'art colonial Naples 1934 (AA, OC, 479); GASTON-DENYS PÉRIER, "Notre colonie. Une exposition à Luxembourg", in *Le Matin*, 31.8.1933].

49 Frans Janssen startte ook een samenwerking met de Belgische ambassade in Nice waar de nieuwste creaties van André Hallet de spil vormden van een prestigieuze afrikanistische tentoonstelling in 1936. Exposition d'œuvres d'inspiration coloniale *Office colonial* 1933 (AA, OC, 414); Brief van *Comité colonial luxembourgeois* (CCL) aan Frans Janssen, 31.5.1933. Exposition d'art colonial et exotique Luxembourg 1933 (AA, OC, 464); Exposition d'art colonial Nice 1936 (AA, OC, 467).

50 JEAN-PIERRE JACQUEMIN, *Notre Congo/Onze Kongo...*, p. 52-54.



- Op de wereldtentoonstelling van 1935 moest het levensgrote diorama der Katholieke Missies van C.J. Van Evercooren de toeschouwer overtuigen van het missiewerk in de kolonie. (*L'illustration congolaise*, 5-6.1935)

Tenslotte kwam de systematisering van de artistieke reisbeurs tegemoet aan het steeds grotere belang dat werd gehecht aan visuele propaganda voor de volksmassa. Vele critici van de koloniale paviljoenen op de Wereldtentoonstelling in 1930 achtten de explosie van visuele representaties de belangrijkste verandering in de tentoonstellingswijze van het interbellum. Sinds de invoering van het algemeen enkelvoudig stemrecht moest het gewone volk meer dan ooit tevoren door de staat overtuigd en gemobiliseerd worden. De gewone man die vaak ongeletterd was, zou volgens de beleidsmakers sterker aangesproken worden door een visuele boodschap. Haast alle politieke partijen en overheden experimenteerden in deze jaren met fotografie, propagandafilms en affiches. De Belgische Werkliedenpartij had bijvoorbeeld een artistieke propagandadienst waar ook Henri Kerels werkte⁵¹.

De koloniale overheid bleef in deze trend niet achter. Op de Antwerpse Wereldtentoonstelling viel de verhoogde aandacht voor visuele representatie duidelijk op door

⁵¹ VIRGINIE DEVILLEZ, *Kunst aan de orde...*, p. 11-17; C. TERRY, "Van elitaire beurs tot massamedium...", p. 69, 72-76.

het stijgende aantal lichtreclames, diorama's, panorama's en ook door het grote aantal monumentale schilderijen en beeldhouwwerken. Criticus De Muëlenaere beschreef deze moderne expositie als volgt : “*De plus en plus, les organisateurs d'expositions se sont efforcés d'abord, d'attirer les foules par l'attrait de la curiosité, ensuite de leur faciliter la compréhension des choses exposées. Les dessins et les cartes, les tableaux, les photographies, les films, les groupes représentatifs, les maquettes et les dioramas, s'ajoutent aux collections d'objets et aux colonnes de statistiques. A l'effort de raisonnement s'est substitué dans toute la mesure du possible, l'effort uniquement visuel. (...) Il a fallu tenir compte du goût des masses populaires, la multiplication des vastes dioramas et maquettes, de groupes animés, de cartes aux jeux de lumières électriques*”. De visuele inkleding van de koloniale paviljoenen op het grote aantal Wereldtentoonstellingen tijdens de jaren 1930 bleef dan ook één van de belangrijkste bronnen van opdrachten voor de koloniale kunstenaars⁵².

Al deze stimulerende contextuele factoren werden ondersteund door de juiste personen op de juiste plaats binnen het ministerie van Koloniën. Naast Frans Janssen als sleutelfiguur trad nu ook Gaston-Denys Périer steeds duidelijker naar voren. In de tweede helft van de jaren 1930 leidde hij het propagandabeleid van het *Office colonial* waar hij de mogelijkheden kreeg zijn artistieke koloniale visie gunstig uit te spelen.

VII. Populaire thematiek in de officiële artistieke propaganda

In welke mate de kunstenaars over een zekere vrijheid beschikten om de onderwerpen van de officiële opdrachten in te vullen, valt moeilijk af te leiden. De kunstenaars pleegden wel vaak overleg met de functionarissen die de voorgelegde schetsen bespraken. Officiële verlangens kwamen in deze gesprekken zeker aan bod. De ambtenaren legden de kunstenaars – ook zij met een koloniale ervaring – vaak foto's en films voor, wat erop wijst dat een nauwkeurige nabootsing van de realiteit verwacht werd. Kunstenaars werden aangemoedigd om de juiste kleuren en een authentiek palet te gebruiken. Artistieke verbeelding en subjectiviteit werden soms negatief onthaald. In 1934 verplichtten de koloniale functionarissen Henri Kerels om een film over de strijd tegen de slaapziekte te bekijken om zijn diorama over hygiëne en ziektebestrijding voor de Brusselse Wereldtentoonstelling te vervaardigen. Zijn eerste schetsen kwamen immers niet overeen met de werkelijkheid. Ondanks zijn koloniale ervaring moest Kerels het diorama uiteindelijk vorm geven aan de hand van foto's⁵³.

52 C. TERRY, “Van elitaire beurs tot massamedium...”, p. 69, 72-76; *Exposition internationale, coloniale, maritime et de l'art flamand Anvers 1930. Commissariat général du Gouvernement : Rapport général*, Antwerpen, 1930, p. 14.

53 Brief van directeur aan Rodhain, 31.10.1934, brief van Henri Kerels aan Duren, 9.10.1934, brief van Henri Kerels aan Claessens, 9.10.1934, brief van Duren aan Frans Janssen, 10.10.1934 (AA, OC, *Exposition universelle de Bruxelles*, 434).

Uit de aankopen en de opdrachten viel af te leiden dat het ministerie van Koloniën een voorkeur had voor een aantal specifieke thema's die het officiële propagandadiscours perfect ondersteunden. Een eerste reeks onderwerpen was de historische synthese waarin de impact van de Belgische aanwezigheid in Congo op de voorgrond stond. Door een krachtige voor-en-na-retoriek te hanteren gaf de kunstenaar het Congo van vóór de komst van de Belgen weer dat vervolgens contrasteerde met de weergave van de realisaties op economisch, sociaal, onderwijskundig en religieus vlak. Zowel het *Congopanorama* van Alfred Bastien en Paul Mathieu als *Sept épisodes des voyages de H.M. Stanley* van Pierre De Vaucleroy voor de New Yorkse Wereldtentoonstelling van 1939 pasten in deze retoriek.

Een tweede reeks onderwerpen waren de exotische etnografische portretten en scènes waarin Fernand Allard l'Olivier, Henri Kerels, André Hallet en René Lesuisse sterk bedreven waren. Etnografische schilderijen of beeldhouwwerken van vrouwen, chefs of dansers gaven de specifieke lichaamskenmerken van bepaalde Congolese volkeren zo gedetailleerd weer dat die bepaalde stammen direct herkenbaar waren. Deze thematiek kwam tegemoet aan de nood van de koloniale overheid om alle volkeren in Congo en Ruanda-Urundi zo goed mogelijk in kaart te brengen. Die typologie moest dan voorgelegd worden aan de Belgische bevolking. Tegelijk weerspiegelden deze kunstwerken een niet onschuldige voorkeur voor bepaalde volkeren. Tutsi's werden in tegenstelling tot Hutu's meer geëerbiedigd door de koloniale overheid. Omwille van hun koninklijke levensstijl en hun 'meer verfijnde' uiterlijk bekleedden ze hogere functies. Kunstenaars, fotografen en cineasten werkten mee aan deze beeldvorming. Vooral de kleurrijke gewaden, de prachtige kapsels en de indrukwekkende strijddansen van de Tutsi's werden afgebeeld. Een ander uithangbord van de Belgische kolonisatie was de afbeelding van de *Mangbetu*-vrouw met haar cirkelvormig kapsel en hoog voorhoofd die haast alle kunstenaars vastlegden ⁵⁴.

De fascinatie voor etnografie zowel vanwege de kunstenaars als vanwege de koloniale overheid wees ook op een verandering in het discours over Afrika na de Eerste Wereldoorlog. Voor 1914 lag er een sterke nadruk op het barbaarse, gewelddadige en wilde karakter van de Afrikanen dat krachtig bestreden moest worden door de blanke, beschaafde, moreel hoogstaande man. Deze benadering van Afrika legitimeerde immers deels de kolonisatie. Vanaf de jaren 1920 kenmerkte de koloniale mentaliteit zich echter meer dan ooit tevoren door een grote fascinatie voor het exotische dat Afrika uitstraalde. Zoals ook te zien viel in de exotische films en tijdschriften was de vervaarlijke barbarij van Congo getransformeerd tot een pittoreske, primitieve wildheid die als mooi en intrigerend werd beschouwd. Dit discours domineerde ook de toeristische propaganda.

54 CRISTAUD M. GEARY & KRYSZTOF PLUSKOTA, *In and out of focus...*, p. 84-85; JEAN-PIERRE JACQUEMIN, *Notre Congo/Onze Kongo ...*, p. 46-47; SABINE CORNELIS, *Regards d'artistes...*, p. 401-402.

In deze koloniale mentaliteit viel dus een fascinatie te bespeuren voor een zoektocht naar het primitieve en bijna mythische Afrika, waar de modernisering nochtans al heel wat oude en traditionele structuren had verbroken. De gedachte die Fernand Allard l'Olivier hier weergaf, intrigeerde zowel de koloniale overheid als de kunstenaars, "*les temps aussi sont venus de fixer pour l'avenir la vie si mouvante de notre Colonie (...) dont les traces premières disparaîtront dans un avenir proche*". De liefde voor het traditionele Afrika deed de blanke haast op een romantische, melancholische wijze herinneren aan de westerse maatschappij van eeuwen geleden. Dit was deels een cultuurkritische reactie op de moderne westerse beschaving die zichzelf in de oorlog had vernietigd. Het oeroude Afrika moest als tegenvoorbeeld en als droomwereld bewaard blijven en vele kunstenaars voelden zich dan ook gehaast om als echte etnografen de rituele dansen, de begrafenissen en de traditionele maskers vast te leggen. Bepaalde panelen van *Une Journée au Lac Kivu* van Allard l'Olivier waren typerend voor deze mentaliteit⁵⁵.

Een derde thematiek was de verheerlijking van koloniale figuren en memorabele historische gebeurtenissen die te bewonderen waren op grote monumenten of in staatsgebouwen. De inkomhal van het prestigieuze Museum van Belgisch-Congo van Tervuren vormde een bijzonder geschikte ruimte om de kolonie door middel van kunst te verheerlijken. Tijdens het interbellum werkten beeldhouwers Arsène Matton en Arthur Dupagne voor het Museum standbeelden uit die metaforen vormden voor de kolonisatie. Oostende, Brussel en Antwerpen kregen ook een aantal standbeelden van Leopold II of van andere belangrijke koloniale figuren. Congo verwierf zijn monumenten echter vooral na de Tweede Wereldoorlog.

VIII. Het wankele koloniale kunstbeleid en de kritiek op de artistieke reisbeurs

Onlangs de gunstige factoren voor een efficiënt reisbeursbeleid zoals het stijgende aantal officiële kunstsalons, de aandacht voor de culturele kolonisatie en het belang van visuele propaganda bleef de interne kritiek van bepaalde koloniale functionarissen aanwezig. Deze kritieken waren tijdens het interbellum vaak te herleiden tot economische en budgettaire argumenten die voortvloeiden uit de moeilijke wederopbouw van België na de Eerste Wereldoorlog en de crisis van de jaren 1930. Ze vormden dan ook een rode draad doorheen de klachten van zij die een koloniaal kunstbeleid best aardig, maar niet als prioritair beschouwden. Bezuinigen op cultuur en kunst was voor hen zeker een aanvaardbare optie. Gelijkaardige reacties waren al duidelijk te zien in het antwoord

55 Brief van Allard l'Olivier aan minister van Koloniën, s.d., brief van Allard l'Olivier aan Frans Janssen, 17.9.1932 (KMMA, Historisch Archief, Archief Léon Guébels, 69.14); JEAN-PIERRE JACQUEMIN, *Notre Congo/ Onze Kongo...*, p. 52-54; JEAN-PIERRE DE RYCKE, *Pierre De Vaucleroy*, p. 73-76; JEAN-PIERRE JACQUEMIN, "De koloniale kunst: exotisme en propaganda", in JACQUELINE GUISSSET (red.), *Congo en de Belgische kunst...*, p. 69-73.

van gouverneur-generaal Camille Janssens tijdens de enquête van *La Renaissance d'Occident* in 1921.

Deze reacties toonden een zekere koloniale mentaliteit aan die sterk gericht was op het behalen van economische winst en die erg utilitaristisch van aard leek te zijn. Bovendien viel het koloniale kunstbeleid nog steeds onder de propagandadienst *Office colonial* die oorspronkelijk sterk gericht was op economische propaganda. Het bevorderen van kunst en cultuur bleef zo lange tijd in de marge van het beleid. Dit kon verklaren waarom het instellen van een reisbeurs nooit officieel was aangekondigd en waarom de reisbeurs niet onderworpen was aan een reglement. Het ministerie van Koloniën voorzag bovendien ook geen apart budget voor deze beurs, waardoor de som van de reisbeurs en de gewoonte van twee beurzen per jaar onder druk kwamen te staan. Doordat in 1937 en 1939 opnieuw budgettaire tekorten opdoken, verminderde het *Office colonial* de som van de reisbeurs van Jane Tercafs en René Lesuisse tot respectievelijk 6.000 en 7.500 frs. In tegenstelling tot de Franse reisbeurs vertoonde de Belgische reisbeurs een gebrek aan structuur, voldoende regelmaat en officiële inspanning ⁵⁶.

Het verlenen van de reisbeurs verliep ook via een vrij informele procedure. Het ontbreken van een onafhankelijke jury van kunstenaars, functionarissen en specialisten voor de selectie van de kandidaten dwong de kunstenaars tot het ontwikkelen van een stevig sociaal netwerk in het koloniale milieu. Zo bleef het reisbeursbeleid ook deels een systeem van aanbevelingen ⁵⁷. Fernand Allard l'Olivier, Henri Kerels en Clément Serneels lieten zich bijstaan door Léon Guébels. Jane Tercafs werd ondersteund door belangrijke figuren uit de officiële kunstwereld, met name de socialisten Louis Piérard en Jules Destrée. André Hallet en Maurice Van Essche onderhielden een goed contact met diverse koloniale ambtenaren. Het Franse reisbeurssysteem kende een grotere professionaliteit door de instelling van wedstrijden, jury's en commissies, maar een goede relatie met de bevoegde ambtenaar bleef een grote rol spelen. Ook in het Belgische cultuurbeleid van het ministerie van Kunst en Wetenschappen bleven, ondanks de oprichting van onafhankelijke commissies, informele procedures gangbaar ⁵⁸.

Tijdens het interbellum ontstond er voor de selectie en subsidiëring van de koloniale kunstenaars geen constructieve samenwerking tussen het ministerie van Koloniën en het ministerie van Kunst en Wetenschappen. Nu en dan werd het departement Schone Kunsten wel eens om advies gevraagd – zoals in het geval van Jane Tercafs – over de artistieke waarde van een kunstenaar, maar dit gebeurde absoluut niet systematisch. In

56 JEAN-LUC VELLUT, "Overzicht van de Belgisch-Congolese relaties", in JACQUELINE GUISET (red.), *Congo en de Belgische kunst...*, p. 31; SABINE CORNELIS, *Regards d'artistes...*, p. 426.

57 Een vergelijkbare werkwijze was te zien bij de aankopen van koloniale kunstwerken en bij het organiseren van tentoonstellingen. Jury's en commissies bleven afwezig.

58 VIRGINIE DEVILLEZ, *Kunst aan de orde...*, p. 16-41, 59-61, 153-155.

De artistieke reisbeurs en Belgische koloniale propaganda

Frankrijk gaven de koloniale autoriteiten en het ministerie van Schone Kunsten duidelijk de voorkeur aan samenwerking, wat zichtbaar was in de samenstelling van de jury's en in het budget van de reisbeurzen.

De afwezigheid van een jury voor de Belgische koloniale reisbeurs gaf de voorkeur van bepaalde koloniale functionarissen nog meer kracht. Deze manier van werken lokte favoritisme uit, wat duidelijk te zien was bij het verlenen van missies en opdrachten aan André Hallet. Gaston-Denys Périer vertoonde van zijn kant een grotere belangstelling voor expressionisten zoals Henri Logelain, Maurice Van Essche en Henri Kerels. Ondanks deze vooroordelen toonde het geheel van de laureaten voor de reisbeurs aan dat niet één bepaalde artistieke stroming de officiële voorkeur genoot. Het ministerie van Koloniën waardeerde duidelijk het artistieke dualisme dat het afrikanisme karakteriseerde. Werken van expressionisten en kubisten zoals Henri Logelain, Henri Kerels, Pierre De Vaucleroy, Maurice Van Essche en André Mahieu vielen evenzeer in de smaak als de werken van André Hallet, Fernand Allard l'Olivier en Jane Tercafs.

De selectie weerspiegelde wel een voorkeur voor 'officiële' kunstenaars. Figuren als Alfred Bastien, James Thiriart, Fernand Allard l'Olivier, Henri Kerels en André



- Paul Charles, secretaris-generaal van het ministerie van Koloniën, omringd door leden van het uitvoerend comité van het koloniaal paviljoen van de wereldtentoonstelling van 1930. Helemaal links staat Frans Janssen, de latere voorzitter van de kunstenaarsgroep binnen *L'Association des Écrivains et Artistes coloniaux belges*. (*L'Illustration congolaise*, 7.1930)

Hallet hadden allen kunstwerken vervaardigd voor politieke partijen als de Belgische Werkliedenpartij of voor de staat. Bastien, Thiriart en Allard l'Olivier speelden een rol in de propagandamachine van de Eerste Wereldoorlog en raakten zo al vertrouwd met het discours van staatspropaganda. De rol van Bastien in de selectie voor de koloniale reisbeurs viel zeker niet te onderschatten. Als één van de grootste afrikanisten had hij een stempel gedrukt op de vorming van zijn vele leerlingen zoals Charles Swyncoep, Clément Serneels, Jan Cobbaert en Charles Léonard. Bovendien konden zijn goede relaties met de koloniale ambtenaren ook succesvol worden aangewend door kunstenaars met ambities in Afrika. Het leek dan ook niet altijd toevallig dat zijn leerlingen Léo Van Droogenbroeck, Serneels, Cobbaert en goede vrienden zoals Allard l'Olivier en Thiriart een subsidieaanvraag indienden, opdrachten kregen en hun werken verkochten aan de staat⁵⁹.

IX. Epiloog. Officiële evaluatie van het artistieke beleid en verdere perspectieven na de Tweede Wereldoorlog

Pas in 1939 stelden de opeenvolgende ministers van Koloniën Gaston Heenen (extra-parlementair) en Albert De Vleeschauwer op vraag van het *Office colonial* en vooral na kritiek van Gaston-Denys Périer een onderzoek in naar het reisbeursbeleid. De ministers wilden vooral te weten komen : “(...) *les conditions auxquels, au cours de ces dernières années, différents artistes peintres et sculpteurs se sont rendus au Congo. M. le Ministre voudrait notamment connaître l'aide que le département a fourni à ces artistes sous forme de subsides, facilités de voyage et autres avantages quelconques*”⁶⁰. Dit onderzoek was een reactie op het stijgende aantal reisbeursaanvragen. Dat deze evaluatie van het artistieke reisbeursbeleid pas voor het eerst op het einde van interbellum gebeurde, verraadde ook het gebrek aan een bewuste beleidslijn in de koloniale kunstpolitiek. Blijkbaar had de koloniale overheid geen helder overzicht van de verleende reisbeurzen en van de sommen die besteed werden aan aankopen en salons.

In zijn kritiek focuste Gaston-Denys Périer zich op deze lacunes in het beleid en hij wees er vooral op dat de koloniale kunst nog steeds te weinig officiële steun kreeg : “*De tous les temps, les artistes ont été parmi les meilleurs propagandistes de l'idée coloniale. (...) Maints de leurs successeurs se sont rendus dans notre colonie. Plusieurs ont organisé des expositions. Sans doute, l'administration les a encouragés, mais pas toujours d'égale manière (à talents égaux), se bornant souvent à des visites et des félicitations*”. Hij achtte het noodzakelijk dat er meer reisbeurzen werden uitgedeeld en dat het aankoopbeleid een bredere armslag kreeg. Om de efficiëntie van het reisbeurs- en aankoopbeleid te verhogen, vroeg hij dan ook een aparte jaarlijkse som van 20.000 in het budget

⁵⁹ SABINE CORNELIS, “Paul Mathieu, Alfred Bastien...”, p. 168-169.

⁶⁰ Brief van Pétilion aan Gorlia, 7.2.1939 (AA, IP, *Commission culturelle*, Jane Tercafs, 49).

die louter bestemd was voor het aanmoedigen van deze kunst⁶¹. Diverse diensten leverden vanaf 1939 rapporten af over de samenwerking met de kunstenaars, over het aantal reisbeurzen en welke reisfaciliteiten er waren verleend. Maar de conclusies en de mogelijke maatregelen die uit dit onderzoek hadden kunnen voortvloeien, werden echter verhinderd door het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog. Dit onderzoek had wel invloed op de reisbeurspolitiek die na 1945 inderdaad een vervolg kende.

De artistieke reisbeurs zorgde na de Tweede Wereldoorlog nog steeds voor discussie binnen het ministerie van Koloniën, waarbij nu en dan verwezen werd naar de rapporten uit 1939. Tegelijk bood de naoorlogse periode ook nieuwe mogelijkheden. Belgisch-Congo kende immers meer dan ooit een welvaarts-groei. Steden zoals Elisabethstad en Leopoldstad transformeerden tot moderne metropolen met een cultureel-artistiek leven waar koloniale kunstenaars tentoonstelden en opdrachten vervulden. Deze bloei van het culturele leven in Congo wortelde bovendien in het isolement van de kolonie tijdens de Tweede Wereldoorlog. Als reactie leefde het blanke culturele leven in de grote steden sterk op. Een vrij groot aantal kunstenaars bleef immers tijdens de Tweede Wereldoorlog in de kolonies wonen. Door deze factoren ontstonden tentoonstellingsgaleries, artistieke tournees, bibliotheken, een groeiend mecenaat en artistiek-literaire tijdschriften zoals *Band*, *Rafen Brousse*⁶².

Voor bepaalde lacunes in het koloniale reisbeursbeleid van het interbellum werd nu – formeel gezien toch – een oplossing voorgesteld. De selectie van de kunstenaars voor een artistieke reisbeurs onderging een verdere professionalisering. Binnen het ministerie van Koloniën ontstond immers, onder voorzitterschap van Gaston-Denys Périer, de *Commission culturelle pour le développement des relations artistiques et littéraires entre la Belgique et le Congo belge*. In deze Commissie brachten naast koloniale functionarissen en kunstenaars ook bestuursleden van het Departement voor Schone Kunsten hun expertise mee. De Commissie werkte ook een samenwerkingsverband uit met de transportmaatschappijen waardoor elk jaar vijf kunstenaars – muzikanten, toneelspelers, schrijvers, beeldhouwers en schilders – een gratis heen- en terugreis naar Congo verleend werd.

Ook in Congo zelf ontstond er na de Tweede Wereldoorlog rond de Belgische afrikanisten een gestructureerd netwerk van verenigingen. De in 1946 opgerichte *Union africaine des Arts et des Lettres* organiseerde onder leiding van de alomtegenwoordige Gaston-

61 Nota voor de secretaris-generaal van Périer, 16.12.1940 (AA, IP, *Commission culturelle*, Henri Logelain, 47); Brief van Sieben aan algemene bestuurder, 2.4.1940 (AA, IP, *Commission culturelle*, Henri Kerels, 46).

62 SABINE CORNELIS, "Eléments pour une approche historique..." p. 143-156; LYNNE THORNTON, "De Belgische afrikanisten van 1940 tot 1960 en het afrikanisme op de Wereldtentoonstelling van Brussel in 1958", in JACQUELINE GUISSSET (red.), *Congo en de Belgische kunst...*, p. 253-281.



- Het eigentijdse restaurant Leopold II, ingericht door Soprocol (*Société auxiliaire pour la Propagande coloniale*) nabij het Congo-paviljoen op de Wereldtentoonstelling van 1935. (*L'illustration congolaise*, 5-6.1935)

Denys Périer concerten, theatervoorstellingen en kunsttentoonstellingen in Congo. *L'Association des Écrivains et Artistes coloniaux belges* werkte stevast samen met deze nieuwe lokale vereniging. Mede door al deze stimulerende factoren vertrok er een stijgend aantal kunstenaars naar de kolonies.

De Wereldtentoonstelling van Brussel in 1958 moest het naoorlogse hoogtepunt worden van het Belgische koloniale succes. De reusachtige propagandamachines zoals het dertig meter lange schilderij *La synthèse du Congo belge* van Floris Jaspers en het monumentale beeldhouwwerk *Le couple bantu* van Arthur Dupagne vormden één van de laatste stuip trekkingen van deze officiële koloniale kunst. De Wereldtentoonstelling bevatte reeds de kiemen van het einde van een koloniaal regime. Het Congolees protest groeide, ook in Brussel. Twee jaar later richtte Congo zijn blik naar de onafhankelijkheid, terwijl deze kunstwerken als symbool van een voorbijgeen en vaak beschromende periode van de muur werden gehaald en lange tijd het daglicht niet meer zouden zien⁶³.

Een overzicht van het koloniale reisbeursbeleid tijdens het interbellum maakte duidelijk dat het ministerie van Koloniën voornamelijk vanuit een utilitaire invalshoek en niet

⁶³ LYNNE THORNTON, "De Belgische afrikanisten...", p. 253-281.

louter met artistieke motieven in dit culturele domein investeerde. Vanaf de jaren 1920 kreeg de koloniale kunst door het lobbywerk van cultureel-artistieke figuren zoals Gaston-Denys Périer en de vereniging *L'Association des Écrivains et Artistes coloniaux belges* steeds meer officiële aandacht. De aantrekkelijkheid van afrikanistische kunst lag onder meer in de exotische uitstraling van het kleurrijke palet en in de mogelijkheid om via monumentale doeken en beelden het volk te overtuigen van de koloniale pracht. De institutionalisering van de artistieke reisbeurs in het koloniale propagandabeleid kwam tegemoet aan de wens van het ministerie van Koloniën om het afrikanisme in Congo te versterken. Dit reisbeursbeleid dat pas tijdens de jaren 1930 tot ontwikkeling zou komen, blonk echter vaak uit in wisselvalligheid en besluiteloosheid. Een aanhoudende economische crisis en officiële terughoudendheid om een echt koloniaal kunstbeleid uit te bouwen lagen aan de basis hiervan. De informele procedures, het gebrek aan een vast budget en de voorkeuren van de ambtenaren voedden ook de kritiek bij de kunstenaars en hun cultureel-artistiek netwerk. Niettemin had het ministerie van Koloniën door de instelling van de koloniale reisbeurs een belangrijke en essentiële voorwaarde gecreëerd om de artistieke propaganda te ontwikkelen. De koloniale overheid sloot contracten met een niet te verwaarlozen aantal kunstenaars en liet monumentale propagandawerken vervaardigen voor de Wereldtentoonstellingen. Op die manier speelde deze exotische koloniale kunst tijdens het interbellum een rol in de moderne visuele volkseducatie over Congo en Ruanda-Urundi.

* TESSA LOBBES (°1985) studeerde geschiedenis aan de KU Leuven en schreef als thesis *Koloniale kunstpolitiek tijdens het interbellum. De samenwerking tussen de koloniale kunstenaars en het ministerie van Koloniën in dienst van de koloniale propaganda* (2007). Sinds 2008 is ze werkzaam aan de KU Leuven bij de onderzoekseenheid Culturele Geschiedenis na 1750. Als doctoraatsbursaal bestudeert ze de druk van het heden en de actualiteit in het Franse en Belgische geschiedsonderwijs vanaf 1945.

Afkortingen

- AA, IP Afrika-Archief (ministerie van Buitenlandse Zaken, Brussel), Fonds *Commission culturelle pour le Développement des Relations littéraires et artistiques entre la Belgique et le Congo (Information Presse)*
- AA, OC Afrika-Archief (ministerie van Buitenlandse Zaken, Brussel), Fonds *Office colonial*
- KMMA Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, Tervuren