

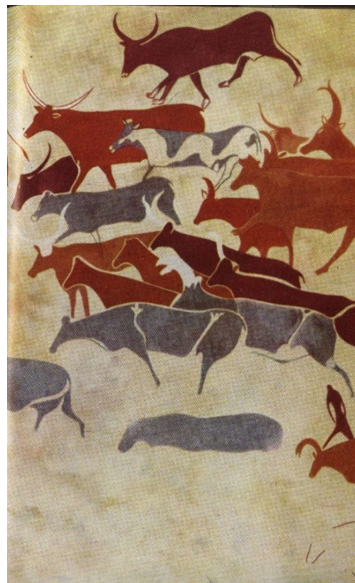
KUNNEN WIJ SPREKEN VAN EEN AFRIKAANSE KUNSTGESCHIEDENIS?

Harrie Leyten

De geschiedenis van de klassieke kunst in Afrika is nog niet geschreven. Zeer waarschijnlijk zal het ook nog jaren duren voordat we kunnen spreken van een Kunstgeschiedenis van dit continent die recht doet aan alle regio's en hun onderlinge relaties, aan de mate van beïnvloeding van buiten, aan de invloeden van de beschikbaarheid van materialen, aan een chronologisch overzicht van de kunst en aan de artistieke, historische betekenis van deze kunst voor de ontwikkeling van de samenlevingen waarbinnen zij is ontstaan. (Visona 2000; Philips 1996)

Wanneer we de kaart van Afrika voor ons nemen, kunnen we de nog niet ontdekte 'witte plekken' in de kunstgeschiedenis aanwijzen. Daarna brengen we de geschiedenis van het onderzoek naar Afrikaanse kunst in kaart. Het is het verhaal van ontdekkingsreizigers, missionarissen en westerse kunstenaars, die allen hun eigen motieven hadden om Afrikaanse kunst op een bepaalde manier te interpreteren. Dat deze interpretaties veel stereotiepe beelden hebben opgeleverd is pas in de laatste jaren duidelijk geworden.

Sahara



Giraffen links en runderen rechts uit rotstekeningen uit de Sahara

Op de eerste plaats de Sahara, de bijna lege woestenij die zich 7000 km breed dwars over het continent uitstrekt en Noord Afrika afscheidt van de rest van Afrika, soms wel zwart Afrika genoemd. De Sahara was ooit een vruchtbaar gebied. Prehistorische rotstekeningen tonen ons olifanten, antilopen, nijlpaarden, leeuwen en giraffen, maar ook jagers met pijlen en bogen, herders met hun kuddes, zelfs karren op wielen. De Sahara begon 5000 jaar geleden uit te drogen, een proces dat nog steeds voortgaat. De dieren trokken weg of stierven uit. De mensen migreerden naar het Noorden of het Zuiden. Vooral de stroom naar het Zuiden bracht een volksverhuizing op gang die tot in Zuidelijk Afrika merkbaar is geweest en waarschijnlijk tot eind 19^{de} eeuw heeft geduurd. Nu leven in de Sahara nog de Toearegs

met hun kamelen. Zij wisten zich eeuwenlang te handhaven in dit barre klimaat door een grote mate van aanpassing, door zich te verplaatsen van de ene oase naar de andere om de schaarse bronnen niet uit te putten en door bloeiende handelsroutes te ontwikkelen tussen de Noord en de Zuid rand van de woestijn. Al meer dan duizend jaar geleden ruilden zij zout uit de Sahara tegen goud uit de regenwouden. Dit goud brachten zij naar de havens van Noord Afrika waar het verscheept werd naar de Europese markten. Amsterdamse munten werden in de 14^{de} eeuw voor een groot gedeelte geslagen uit dit goud. In de Sahara zijn de sporen van de oorspronkelijke bewoners bedolven onder het zand. Hier en daar vormen rotstekeningen van grote schoonheid een intrigerende uitnodiging aan onderzoekers om de geheimen van de woestijn te komen ontrafelen. (Willett, 2002, 9-11, 42-53)

Egypte

Egypte lijkt een uitzondering te vormen in het kunsthistorisch onderzoek van Afrika. Over geen gebied van het continent zijn zoveel boeken geschreven als over het land van de farao's. Het wetenschappelijk onderzoek is begonnen tijdens de expeditie van Napoleon in Egypte aan het einde van de 18de eeuw. Met de militairen nam Napoleon ook archeologen, biologen, astronomen en andere onderzoekers mee. Hun werk heeft geleid tot de wetenschap van de Egyptologie. Toch is pas in de tweede helft van de 20^{ste} eeuw aangetoond dat de geschiedenis van Egypte een periode heeft gekend waarin het land werd bestuurd door een generatie van zogenaamde zwarte farao's, vorsten van Nubische afkomst. Hun meest bekende farao's waren Aknaton en Tutankamon.. Onderzoek naar de oude geschiedenis van Egypte gaat onverminderd voort en gebeurt nu met behulp van de nieuwste technieken, zoals scans die de binnenkant van mummies kunnen analyseren, zonder dat de windsels verwijderd hoeven te worden. Ieder jaar worden weer nieuwe ontdekkingen gedaan in de Egyptologie.

Zimbabwe



Kasteel ruïne Huis van Zimbabwe (foto H. Leyten)

In Zuidelijk Afrika is wetenschappelijk onderzoek lang geblokkeerd geweest onder politieke druk. De wereldberoemde ruïnes van Zimbabwe zijn eeuwenlang onderwerp geweest van bewondering. Tegelijk riepen zij de vraag op wie ooit de makers waren geweest. Immers, alleen een goed georganiseerde staat met centraal gezag en duizenden handwerklieden die tientallen jaren beschikbaar moeten zijn geweest, was in staat zulke indrukwekkende bouwwerken te realiseren. Het is geen wonder dat een hypothese de bouw toeschreef aan Koning Salomo. De angst dat iemand zou ontdekken dat deze monumentale werken gebouwd waren door Afrikanen zelf, en dat die informatie mogelijk zou leiden tot een gevoel van zelfvertrouwen bij 'zwarten', deed achtereenvolgende blanke regeringen vóór 1980 (het jaar waarin Zimbabwe onafhankelijk werd en voor het eerst een 'zwarte' regering kreeg) alle wetenschappelijk onderzoek naar de herkomst en de geschiedenis van de ruïnes verbieden. Zogenaamde onderzoekers die vanuit Zuid Afrika de ruïnes bezochten aan het begin van de 20^{ste} eeuw, hebben de ruïnes in feite geplunderd en de 'vondsten' (inclusief enkele gouden voorwerpen en stenen afbeeldingen van vogels) zonder vorm van documentatie meegenomen naar Zuid Afrika. (Willett, 2002, 126-129)

In geheel Zuidelijk Afrika worden rotstekeningen gevonden. Het onderzoek naar ouderdom en betekenis staat nog in de kinderschoenen. Het lijkt dat wetenschappelijk onderzoek in sommige gebieden hier (in tegenstelling tot die in de reeds eeuwenlang lege Sahara) vergemakkelijkt wordt door nog levende tradities die een verband suggereren met de afbeeldingen op de rotsen. (Willett, 2002, 54-60)



Historische kaart Afrika (Foto J. Leijten)

West- en Centraal Afrika

West Afrika en het stroomgebied van de Congo rivier hebben in de afgelopen twee eeuwen het meest tot de verbeelding gesproken van Europeanen, juist omdat het gebied zo ontoegankelijk bleek. Omdat de volkeren in deze gebieden geen schrift hebben gekend, zijn er geen geschreven documenten bewaard die ons een beeld kunnen geven van hun verleden. De eerste die zorgvuldige beschrijvingen heeft nagelaten over het koninkrijk Ghana dat hij in de 11^{de} eeuw bezocht, was de Arabische historicus al-Bakri. In zijn *Boek over de Wegen en de Koninkrijken* dat hij in 1068 in Cordova publiceerde, beschreef hij de macht en rijkdom van het Rijk Ghana (waarnaar het huidige Ghana vernoemd is). (Basil Davidson, 1984. p.90) Een goed overzicht van de oude Rijken Ghana, Mali en Songhai is te vinden in Levtzion, Nehemia, *Ancient Ghana and Mali*. (Londen. 1973). Pas nadat in 1471 (twintig jaar vóór Columbus Amerika ontdekte) de Portugezen voet aan wal hadden gezet in een gebied dat zij Goudkust noemden, bij een stadje dat zij Elmina, de mijn, noemden, kwam er een nieuwe bron van informatie op gang. De verhalen van de zeevaarders, de avonturen die zij

meemaakten, de rapporten van de kapiteins aan hun opdrachtgevers in Lissabon, maakten diepe indruk op Europa en prikkelden de handelsinstincten van andere zeevarende naties als de Hollanders, Engelsen, Denen en anderen. In 1637 veroverde een Hollandse vloot het Portugese kasteel Elmina .



Elmina Ghana vanaf fort Sint Jago naar Sint George (Foto H. Leyten) (l.) Binnenplaats van het grote kasteel Elmina (r.) (Foto H. Leyten)

De Hollanders vestigden zich in hetzelfde kasteel en bouwden nog enkele tientallen forten langs de kust om van daaruit handel te drijven met de 'inlanders' in goud en ivoor, maar al spoedig in slaven, die tot ver in de 19^{de} eeuw zou duren. De verhalen die de zeelieden mee terugbrachten naar Amsterdam en de andere steden van de West Indische compagnie, werden opgetekend door historici in boeken met titels als *Nauwkeurige Beschrijvingen...* (onder de meest bekende van deze werken zijn: Olfert Dapper, *Nauwkeurige Beschrijving van Afrika, omvattende de namen, de toestand en de grenzen van de verschillende delen, hun rivieren, hun steden en hun bewoners, hun planten en dieren*. Amsterdam, 1686; Willem Bosman: *Nauwkeurige beschrijving van de Guinese Goud-, Tand- en Slave-kust*. Utrecht, 1704). Deze boeken blijken een redelijk betrouwbare bron van informatie te zijn, en kunnen in veel opzichten ook de kritische methodes van de moderne geschiedschrijving doorstaan. De Europeanen die zich in de forten langs de kust vestigden, waagden zich zelden verder dan enkele kilometers van hun kasteel. Zij durfden niet het binnenland in, bang voor het onbekende en dreigende oerwoud, maar vooral voor het slechte klimaat met zijn talloze onbekende en dodelijke ziektes, waaraan veel Europeanen ten offer vielen. (Voor een accurate beschrijving van het leven in een handelsfort en de gevaren van het klimaat, zie: *Vijf dagregisters van het Kasteel Sao Jorge da Mina (Elmina) aan de Goudkust. 1645-1647*. Linschotenvereniging. 1953).

Ontdekkingsreizigers en missionarissen

Het binnenland van West- en Centraal Afrika bleef grotendeels *terra incognita* voor de blanken aan de kust. Afrika kreeg de bijnaam 'het donkere continent' en vanwege zijn slechte klimaat 'het graf der blanken'. Maar de nieuwsgierigheid naar wat zich in de binnenlanden afspeelde bleef bestaan en werd steeds sterker. In de 19^{de} eeuw kwamen de 'ontdekkingsreizen' goed op gang. Zij werden ervaren als veroveringstochten, soms zelfs met een seksuele connotatie: men sprak van het 'penetreren' van Afrika. Maar om het brave thuisfront niet al te zeer te shockeren, werden de expedities ook gezien als pogingen 'om de

grenzen van de onwetendheid terug te dringen', om 'slaven te bevrijden' en 'heidenen te bekeren'.



Ewe Legba bij Dzelukofe 1964, Ghana (foto H. Leyten)

Er werd zonder gene gesproken van een *mission civilisatrice*. Zelfs de Schotse missionaris /ontdekkingsreiziger Livingstone was ervan overtuigd dat 'de hoop van de wereld op vrijheid en vooruitgang rustte op het Anglo-Amerikaanse ras'. In een instructie aan een assistent op de Zambesi expeditie zei Livingstone: "Wij komen naar deze mensen als leden van een superieur ras en als dienaren van een Regering die er naar verlangt om de meest ontaarde leden van de menselijke familie op te heffen. Wij hangen een welwillende, heilige religie aan en kunnen door ons consequent gedrag en onze wijze, geduldige pogingen de bringers van vrede worden voor een tot nu toe verward en vertrapt ras." (geciteerd door Nederveen Pieterse, 1992, 65). Missionarissen en zendelingen hebben vanaf het midden van de 19^{de} eeuw in Afrika gewerkt om het kruis te planten en het in hun ogen heidense continent voor Christus te winnen. Om dit doel te bereiken schroomden zij niet Afrikanen af te schilderen als mensen die

beheerst werden door angst voor boze geesten en duivelse machten (afgoden of fetisjen genaamd), die geloofden dat alles beziel was (het zogenaamde animisme) en kannibalisme praktiseerden. Als 'bewijzen' voor deze stelling toonden missionaris op tentoonstellingen in Europa met bloed en veren besmeurde beelden en afzichtelijke maskers. Zij hebben hiermee een belangrijk aandeel gehad in de negatieve beeldvorming van Afrika die tot op de dag van vandaag is blijven bestaan.

Met de kennis van nu realiseren wij ons dat deze visies gebruikt zijn als alibi voor Europese interventies, dat zij geleid hebben tot een buitengewoon Eurocentrische kijk op Afrika en tot de stelling dat het in het belang van zowel Afrika als Europa was dat het continent gekolonialiseerd zou worden, zelfs als dit gepaard moest gaan met geweld en bloedvergieten.

Voor onze discussie over klassieke Afrikaanse kunst zijn de Koloniale Tentoonstellingen, die in Europa werden georganiseerd vanaf het derde kwart van de 19^{de} eeuw van belang. Hoewel de economische relaties tussen Europa en de overzeese gebieden (Afrika en Azië) centraal stonden, werden al spoedig ook Afrikaanse 'wilden' tentoongesteld, bij voorkeur in een nagebouwd dorp. Deze mensen werden getoond als bewijzen voor de Europese overwinning op al het verwerpelijke waar Afrika voor had gestaan. De 'wilde' was getemd en

niet langer gevaarlijk. Zijn 'primitieve uitstraling' en zijn 'exotische, sensuele verschijning' bleven echter oogstrelend. Hij kon nu tot vermaak van het blanke publiek geparadeerd worden in tentoonstellingen. Hij prikkelde de voyeuristische instincten van de westerse mens. (Nederveen Pieterse, 1992, 95) Zijn materiele cultuur vertoonde nog wel de eigenschappen van de vroegere 'wildheid' en van het 'primitieve'.

Europese kunstenaars

Het beeld van Afrika en Afrikanen dat aan het einde van de 19^{de} eeuw in Europa bestond, was exotisch, sensueel, wild, primitief. Vooral deze laatste aanduiding is als het ware geïstitutionaliseerd in de naamgeving voor de artistieke producten van het continent: primitieve kunst. Het is daarom niet verwonderlijk dat in het begin van de 20^{ste} eeuw een aantal jonge schilders als Matisse, Derain, Vlaminck en Picasso, dat op zoek was naar nieuwe vormen en experimenteerde met nieuwe concepten voor hun kunst, deze 'primitieve kunst' ontdekte in Parijs. De wijze waarop Afrikaanse beelden en maskers het menselijk lichaam of gelaat vervormden, terwijl zij toch herkenbaar bleven als lichaam of als gelaat, sprak deze kunstenaars aan. Picasso's *Les Femmes d'Alger* uit 1907 toont de doorbraak.



Pablo Picasso *Les Femmes d'Alger* uit 1907, MOMA (Museum Of Modern Art), New York.

Picasso heeft zich voor enkele gezichten van de afgebeelde vrouwen laten inspireren door Afrikaanse maskers, o.a. een *Punu* masker uit Gabon. Jaren later heeft Picasso verteld van een bezoek dat hij in 1907 had gebracht aan het Musée d'Ethnographie du Trocadéro in Parijs: "Het was walgelijk. Een vlooiemarkt. De stank... Ik wilde naar buiten. Ik ben niet

weggegaan. Ik ben gebleven. Ik ben gebleven.” (Jean-louis Paudrat, 1984). Picasso realiseerde zich dat er ‘iets met hem gebeurde, iets dat belangrijk was.’ Hij ontdekte dat de maskers die hij zag niet ‘zomaar’ beeldhouwwerken waren, maar ‘magische voorwerpen’, ‘bemiddelaars’, ‘intermediairs’ tussen de mens en de duistere machten van het kwaad. Hij zag ze als ‘instrumenten’ en ‘wapens’ waarmee de mens zich kon bevrijden van alles wat het bestaan bedreigt. De interesse van kunstenaars voor Afrikaanse kunst was gewekt en zou niet meer verdwijnen.

De vraag is daarbij gewettigd wat deze ontwikkeling in de Europese kunst heeft betekend voor de waardering van de klassieke Afrikaanse kunst. Van de kunstenaars van het Fauvisme en Kubisme, die Afrikaanse maskers ‘ontdekten’ in Parijs, was niemand ooit in Afrika geweest. Literatuur over deze kunst bestond nauwelijks. De kunstenaars zouden daar waarschijnlijk ook weinig interesse in hebben gehad. Er leefden ook nog geen Afrikanen in Europa die hun eigen beleving van maskerades en rituelen en de daarbij behorende materiele cultuur konden delen met blanken. De voorwerpen die verzameld werden door Franse kunstenaars, bleven exotische ‘dingen’ uit onbekende gebieden. Zij prikkelden de fantasie en het artistieke talent. Hun vormen en kleuren waren zo anders dan men in Europa gewend was. Zij werden geïdentificeerd met de stereotiepe beelden die door avonturiers, soldaten, missionarissen en handelaren, waren meegebracht. Hoe sterk deze benadering van klassieke Afrikaanse kunst is geweest, bleek toen in 1984, in het Museum of Modern Art in New York, een spectaculaire tentoonstelling werd geopend onder de titel *Primitivism in 20th Century Art*. Een schat aan kunstwerken van wereldberoemde westerse kunstenaars (Gauguin, Matisse, Picasso, Modigliani, Epstein, Leger, Paul Klee, Giacometti, Henri Moore en vele anderen) stond er opgesteld naast voorwerpen uit Afrika, Oceanie en Noord Amerika. Hoewel in deze laatste categorie topstukken waren geselecteerd uit de beste openbare en particuliere verzamelingen in Europa en Amerika, was er een subtiel maar onmiskenbaar onderscheid in de benadering van de twee categorieën kunstwerken. De titel van de tentoonstelling suggereerde een gelijkwaardige nevenstelling van twee groepen kunst die beide ‘primitief’ zijn genoemd. Het verschil was echter dat de niet-westerse kunstvoorwerpen beschouwd werden zoals zij al bijna een eeuw lang waren benoemd: primitief, gemaakt door ‘natuurmensen’, ongeschoolde en anonieme beeldsnijders. Zij waren intussen weliswaar geaccepteerd als topstukken, waarvoor fenomenale bedragen werden neergelegd op veilingen, maar bleven ‘primitief’. De werken van de westerse kunstenaars, daarentegen, waren geïnspireerd door deze niet-westerse voorwerpen, en waren dank zij het talent van deze kunstenaars getransponeerd tot een hoger niveau, waarbij het begrip ‘primitief’ niet letterlijk mocht worden opgevat. Deze tentoonstelling heeft geen substantiële bijdrage geleverd aan de Kunstgeschiedenis van Afrika. Zij heeft ook geen poging gedaan om de niet-westerse voorwerpen in hun eigen esthetische en historische waarde te zien, vanuit hun eigen context, of vanuit de innerlijke gedrevenheid van hun makers. (Zie: Rubin. *Primitivism in 20th Century Art*. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling)

Antropologisch en kunsthistorisch onderzoek

De 19^{de} eeuw zag de opkomst van verschillende wetenschappelijke disciplines, zoals de biologie, archeologie en antropologie. De beoefenaars van deze wetenschappen hielden zich niet alleen bezig met onderzoek van hun eigen omgeving, maar richtten hun aandacht ook en vooral op ‘verre volken’. Nadat Darwin zijn evolutietheorie van flora en fauna had gepostuleerd, besloten de menswetenschappen, zoals de antropologie (soms ook etnografie,

etnologie of volkenkunde genoemd) op zoek te gaan naar vergelijkbare sporen van evolutie in de mensheid. Zij meenden deze te vinden in 'primitieve' samenlevingen in Afrika en Azië, die nog 'overblijfselen' zouden kunnen zijn van vroegere stadia van menselijke ontwikkeling. Toen ontdekt werd dat de Pygmeeën uit het Ituri woud in Congo monotheïstisch waren, werd door sommige antropologen en godsdienstwetenschappers geconcludeerd dat de oervorm van religie het monotheïsme was. Immers, de Pygmeeën werden verondersteld tot de oudste volken van de mensheid te behoren. Er werd nogal snel geconcludeerd dat zij deze oervorm van religie onaangetast hadden weten te behouden temidden van hun buurvölker, die allen polytheïstisch waren. Zo werd door wetenschappers naarstig gezocht naar de oervormen van huwelijksvormen (monogamie versus polygamie), verwantschapssystemen (endogamie versus exogamie), rechtssystemen (moederrechtelijk versus vaderrechtelijk), economie en vele andere instellingen die fundamenteel zijn voor een samenleving.

Onderzoek naar kunst in Afrika stond niet op de agenda van de 19^{de} eeuwse antropologen. Dit had op de eerste plaats te maken met de inhoudelijke afbakening van de discipline: antropologie hield zich bezig met de studie van de mens (zo men wil met de studie van een volk). Kunst behoorde tot het domein van kunsthistorici. Natuurlijk werden antropologen in het veld geconfronteerd met begrafenisvieringen, oogstfeesten of initiatierituelen, met veel uiterlijk vertoon van dans, vaak met fantastische maskers, kostuums, en muziek, gemaakt op soms fraai versierde instrumenten, waarbij vaak kunstig gesneden beelden en andere objecten een belangrijke rol speelden. Algemeen was de opvatting van antropologen dat de gebruikte voorwerpen onderdeel waren van de cultuur, als materiele cultuur, en niet als kunst. Tot op heden bestaat bij antropologen een aarzeling om over kunst te spreken; zij blijven vasthouden aan het begrip materiele cultuur. Dat weerhoudt Afrika conservatoren er niet van een helder besef te ontwikkelen van de artistieke en esthetische kwaliteit van Afrikaanse objecten. Bij de bestudering van Afrikaanse kunst willen westerse wetenschappers graag een onderscheid maken tussen inhoud en vorm. De inhoud zou dan het domein zijn van de antropoloog, de vorm van de kunsthistoricus. Dit onderscheid ontstond al vroeg in de vorige eeuw en heeft ook zijn neerslag gevonden in de literatuur. De exponent van de antropologische benadering, Frans Boas, hoogleraar antropologie in Californië en later in New York, bestudeerde Eskimo kunst. Hij schreef zijn nog steeds geciteerde werk *Primitive Art* in 1926. Hoewel dit boek niet veel aandacht besteedt aan Afrikaanse kunst, is zijn stelling dat 'primitieve kunst' niet gewaardeerd kan worden zonder kennis van het voorwerp in zijn context. De tegenovergestelde mening werd geponeerd in het eveneens klassiek geworden boek van Carl Einstein: *Negerplastik* (Leipzig, 1915). Einstein stelt dat kennis over een object niet nodig is om de artistieke merites ervan te waarderen. In Afrika zelf zijn vorm en inhoud nauwelijks te scheiden. Het begrip *l'art pour l'art*, dat in de kunstgeschiedenis van Europa een zo cruciale rol heeft gespeeld, komt in de klassieke kunst van Afrika nauwelijks voor (in de contemporaine Afrikaanse kunst wel). Dit heeft ook te maken met de positie van de kunstenaar zelf: in tegenstelling tot Europese kunstenaars die steeds op zoek zijn naar nieuwe vormen, die originaliteit zien als vereiste voor hun kunst en die zich afzetten tegen conventies in hun samenleving, is (moeten we zeggen: was?) de maker van klassieke Afrikaanse kunst een integraal onderdeel van zijn samenleving. Zijn werk vond waardering in de mate waarin het zich conformeerde aan gangbare opvattingen over inhoudelijke representatie. Met deze uitspraak wordt de indruk gewekt dat Afrikaanse kunst per definitie statisch is en dat zij geen ontwikkeling kent in vorm of inhoud. Helaas is het kunsthistorisch onderzoek nog zo zwak ontwikkeld dat het tegendeel van deze stelling in

grote delen van Afrika nog niet is aangetoond. Toch wijst onderzoek, dat in de voorbije decennia in enkele gebieden is ondernomen, uit dat het tegendeel inderdaad waar is. Daarmee wordt opnieuw een stereotype (Afrika is statisch en kent geen ontwikkeling) ontzenuwd.

De geschiedenis van het onderzoek van Afrikaanse kunst

Na de 'ontdekking' van Afrikaanse kunst door Fauvisten en Kubisten in de eerste jaren van de vorige eeuw, begonnen ook wetenschappers zich te buigen over dit tot nu toe nauwelijks bekende fenomeen. Toch duurde het nog tot 1926 voordat de eerste serieuze studie verscheen. Het was *Religieuse Plastik der Naturvolker* door E. Vatter (Frankfurt, 1926). Hij beschreef de plaats van de Afrikaanse kunstenaar in zijn samenleving. Van hem werd verwacht dat hij de samenleving diende en niet zijn eigen persoonlijke ambities volgde. Hij stelde verder, dat de Afrikaanse kunstenaar anoniem was. (Dit werd kritiekloos overgenomen door generaties van volgende auteurs van boeken over Afrikaanse kunst, terwijl intussen gebleken is dat individuele kunstenaars met naam en toenaam bekend zijn in hun eigen samenleving en vaak ook daarbuiten en dat bovendien hun faam groter is naarmate hun kunst hoger gewaardeerd wordt in de samenleving.) In 1930 verscheen Eckart von Sydow's boek *Handbuch der Afrikanischen Plastik, I Die Westafrikanische Plastik* (Berlijn). Het is een nog steeds uiterst waardevolle documentatie van museale collecties en literatuur. Het tweede deel *Afrikanische Plastik* is van dezelfde hoge kwaliteit en werd postuum in 1954 gepubliceerd. Von Sydow kwam tot de conclusie dat volwaardige documentatie van Afrikaanse kunst slechts kon plaats vinden tijdens veldwerk. Hoewel hij eenmaal Nigeria bezocht, is de publicatie over zijn onderzoek niet veel meer dan een reisverslag.

In dezelfde periode verdiepten andere onderzoekers zich in museale collecties van Afrikaanse kunst. Een uiterst waardevol naslagwerk verscheen in vier delen tussen 1935 en 1938: *Centres de Style de la Sculpture Negre Africaine* (Parijs/Kopenhagen) van de hand van Carl Kjerfve. Frans M. Olbrechts (conservator van het Koninklijk Museum voor Midden Afrika te Tervuren) publiceerde *Plastiek van Kongo* (Antwerpen, 1946) en Paul Wingert: *The Sculpture of Negro Africa* (New York, 1950).

Intussen leidde Frans Boas een keur van antropologen op, die net als hun meester, geloofden in veldwerk. Onder hen waren Frans Olbrechts en Melville Herskovits. De laatste heeft in 1931 uitgebreid veldwerk gedaan in Dahomey (het huidige Bénin) en onderzocht alle aspecten van de Fon cultuur. Op hun beurt hebben zijn studenten een enorme bijdrage geleverd aan de kennis van Afrikaanse kunst door hun veldwerk: William Bascom, Justine Cordwell en James Fernandez. Ook Olbrechts leidde prominente antropologen op: Anton Maessen, P.J.L. Vandenhoude en Daniel Biebuick. (Voor hun belangrijkste publicaties zie de literatuurlijst)

Frans onderzoek

In Frankrijk kwam de doorbraak in het wetenschappelijk onderzoek naar Afrikaanse kunst met de grote trans-Afrika expeditie van Dakar in Senegal naar Djibouti in de Hoorn van Afrika, in de jaren '30, onder leiding van Marcel Griaule, hoogleraar aan de Sorbonne in Parijs. Griaule raakte tijdens die expeditie het meest onder de indruk van de Dogon, een volk dat al eeuwen tegen een steile rotswand op woonde in het oosten van Mali.



Dogon, Mali. Rotswand met huizen. (Foto W. van Beek)

Hij is er later nog vele malen terug geweest voor verder onderzoek. Hij is de gangmaker geworden van een bijna eindeloze reeks publicaties over de Dogon, samen met zijn vroegere studenten Germaine Dieterlen (zij bracht haar laatste bezoek aan de Dogon in 2000, toen ze al 90 was), J.P. Lebeuf en Denise Paulme, en door tientallen archeologen, antropologen en kunstkenneren na hem. Een bestseller onder de boeken van Griaule is ongetwijfeld *Dieu d'Eau: Entretiens avec Ogotommeli* (Parijs, 1948), in het Engels verschenen onder de titel *Conversations with Ogotommeli*, (Londen, 1965). Een kleine uitweiding is hier op zijn plaats. Van Griaule wordt gezegd dat hij zijn hart verloren had aan de Dogon. Hij heeft veel voor hen gedaan. Hij wist fondsen te verzamelen voor de aanleg van een dam om de dorpingen ook in de droge tijd van water te voorzien. Hij wist de Franse overheid te interesseren voor ontwikkelingsprojecten in het gebied. Hij onderhield nauwe banden met een kleine groep informanten die zijn vertrouwelingen werden. Hij aarzelde niet om hen suggestieve vragen te stellen, vooral op het gebied van Dogon mythologie waardoor hij geobsedeerd raakte. De informanten ontdekten dat Griaule en zijn team enthousiaster werden naarmate de antwoorden op hun vragen esoterischer werden. Zo heette het dat de Dogon het bestaan van de dubbelster Sirius kenden, die zonder telescoop niet gezien kan worden. Pas in de laatste twintig jaar groeiden de twijfels aan de waarde van Griaule's onderzoek. Wouter van Beek, tot voor kort als antropoloog verbonden aan de Universiteit Utrecht, heeft het waarheidsgehalte van een aantal van Griaule's bevindingen kritisch onderzocht en daarover gepubliceerd (1991, pp. 139-167). Van Beek heeft aangetoond, dat astronomie voor de Dogon van weinig belang is en dat zij niets weten van een dubbelster Sirius. Ook de veel geciteerde idee dat de Dogon het grondplan van hun huizen baseren op de symboliek van het menselijk lichaam, berust op niets. Waarschijnlijk heeft Ogotommeli in overleg met dorpsoudsten en priesters steeds weer nieuwe prikkelende ideeën bedacht die Griaule c.s. hielpen bij het construeren van een niet bestaande Dogon mythologie. (Zie ook Willet, pp. 36-37) In Nederland spelen Wouter van Beek en Rogier Bedaux een leidende rol in het

Dogon onderzoek. De laatste begon zijn loopbaan als archeoloog aan het Antropobiologisch Instituut van de Universiteit Utrecht, dat onderzoek deed in het woongebied van de Dogon. Na de opheffing van dit instituut is Bedaux Afrika conservator geworden van het Volkenkundig Museum te Leiden en hoogleraar aan de Universiteit van die stad. Voor publicaties over de Dogon van de hand van deze Nederlandse wetenschappers, zie de literatuurlijst.

Duits en Engels onderzoek

In Duitsland is het wetenschappelijk onderzoek naar Afrikaanse kunst op gang gekomen door het veldwerk van Hans Himmelheber in de jaren '30. Zijn meest invloedrijke publicaties zijn *Negerkunst* (Stuttgart, 1935) en *Negerkunst und Negerkunstler* (Brunswick, 1960). Zijn zoon Eberhardt Fischer heeft de veldwerktraditie voortgezet met eigen onderzoek in West Afrika. Als directeur van het Rietberg Museum in Zurich heeft hij, samen met conservator Lorenz Homberger, een reeks tentoonstellingen met bijbehorende catalogi gerealiseerd over de kunst van individuele volken in West Afrika, zoals de Lobi (1981), Dan (1984), Guro (1985) en Senofo (1988).

In de Engelssprekende wereld is de grootste gangmaker van het kunsthistorisch onderzoek in Afrika ongetwijfeld William Fagg geweest, die als Afrikaconservator van het Brits Museum eerst de eigen en goed gedocumenteerde collectie bestudeerde en daaraan onderzoeksreizen naar Nigeria koppelde. Hoewel Fagg boeken publiceerde over Afrikaanse kunst uit alle delen van het continent, ging zijn voorkeur en specifieke kennis uit naar Nigeria, waar zijn broer Bernard vanaf begin jaren '40 in koloniale dienst was. Bernard Fagg ontdekte de zogenaamde Nok cultuur (600 v.Chr.- 400 AD), waarvan de bijzonder fraaie terracotta figuren wereldberoemd zijn. Later werd hij Directeur van de Oudheidkundige Dienst. Beide broers stimuleerden, ieder in hun eigen situatie, veldwerk en museumonderzoek, zowel in Nigeria zelf als in Engeland. De Britse bijdrage aan de kunstgeschiedenis is indrukwekkend te noemen. Onderzoekers van de afgelopen veertig jaar concentreerden zich op een stad of regio, een bevolkingsgroep of een bepaald thema en bleven soms tientallen jaren betrokken bij het onderzoek. Onder hen noemen we hier: Frank Willet (Ife), John Henry Drewal (Yoruba), J. Boston (Igbo), Kevin Carroll (Religious carving), Philip Dark (Benin), Robin Horton (Kalabari), Keith Nicklin (Oron), C.Thurstan Shaw (Igbo-Ukwu), William Bascom (Ifa Divination). Hun publicaties vormen de basis voor iedere studie van de klassieke Nigeriaanse kunst en cultuur.

Kunstboeken

In het algemeen kunnen we spreken van drie categorieën boeken over Afrikaanse kunst. De eerste is inderdaad die met de algemene titel *Afrikaanse kunst*. Deze poogt een geografisch overzicht te geven van 'stammen en stijlen', zoals dit genre werd genoemd. Deze categorie heeft zich decennialang mogen verheugen in een brede belangstelling. Auteurs als Elsy Leuzinger, Joseph Cornet, Jacqueline Delange, William Fagg en vele anderen hebben hun reputatie gevestigd met 'algemene' boeken over Afrikaanse kunst. (Voor hun publicaties zie de literatuurlijst) Zij bleken te voldoen aan een behoefte van mensen die meer wilden weten over dit onderwerp. Zij waren noodgedwongen oppervlakkig. Van iedere 'stam of stijl' konden slechts enkele voorbeelden worden gegeven. Dit vernauwde het cultureel erfgoed van een volk tot deze min of meer toevallige selectie. Bovendien werden, juist omdat het boek slechts enkele voorbeelden kon tonen, de topstukken uit openbare of

particuliere collecties getoond. Dit had op den duur twee nadelen: sommige voorwerpen kwamen keer op keer weer terug in deze categorie kunstboeken en sommige volken werden zozeer geïdentificeerd met deze topstukken, dat andere 'mindere' cultuuruitingen niet gewaardeerd werden.

De tweede categorie boeken over Afrikaanse kunst is meer thematisch georiënteerd. Dergelijke boeken gaan over traditionele Afrikaanse architectuur, over textiel, over hoofdtooien, over staatsiesymbolen, over sieraden, over religieuze symbolen of opvattingen. Deze boeken kunnen van grote wetenschappelijke diepgang getuigen en zijn dan vooral bedoeld voor vakgenoten in het wetenschappelijk veld, of zijn gepubliceerd met fraaie kleurenfoto's en bedoeld voor een breder publiek met een esthetische smaak.

Een derde categorie lijkt de laatste tien jaar steeds meer in opmars te komen: de monografie. In het besef dat de markt verzadigd is voor boeken over Afrikaanse kunst in algemene zin, publiceren uitgeverijen steeds meer studies over individuele volken en/of culturen. Hierbij wordt in de meeste gevallen gezocht naar een goede en toch brede selectie illustraties van voorwerpen die geslaagde uitingen zijn van het artistiek talent van de kunstenaars in dat volk, maar tegelijkertijd wordt deze selectie ingekaderd in een wetenschappelijk verantwoorde tekst die achtergrondinformatie geeft bij de voorwerpen en een antropologisch correct beeld geeft van het volk of de cultuur. Enkele voorbeelden van de laatste jaren zijn boeken over de Luba (Francois Neyt, 1993), de Baule (Susan Vogel, 1998), Tshokwe (Marie-Louise Bastin, 1988), de Lega (Daniel Biebuyck, 2002), de Bamana (Colleyn, 2001), de Mende van Sierra Leone (Ruth Philips, 1995), Dogon (Bedaux, 2004)

Antropologie van de kunst

Kunst is een moeilijk te definiëren verschijnsel. Waar trekt men de grens tussen wat kunst en wat niet-kunst is? Wat maakt iets tot kunst? In de discussies over het begrip kunst wordt vaak een tweeledige benadering gehanteerd: kunst als esthetisch verschijnsel en kunst als middel voor communicatie. Onder esthetiek wordt dan verstaan: dat wat ons esthetisch bevalt, wat aangenaam is voor de zintuigen (in het Engels spreekt men van 'pleasing') in tegenstelling tot wat functioneel is, wat een nuttig doel heeft. (Layton, 1991, p.4.). Kunst als communicatie kan vergeleken worden met een handschrift, dat opgebouwd is uit tekens (letters) die we tezamen het alfabet noemen. Zolang iedereen hetzelfde alfabet en dezelfde daarmee samengestelde woorden gebruikt, is een handschrift functioneel, dat wil zeggen, het dient om mensen met elkaar te laten communiceren. Een Afrikaans masker of beeld kan vergeleken worden met een handschrift. Het voorwerp bestaat uit tekens (kleuren, vormen, versieringen, materialen) die samen als het ware een handschrift vormen. Zolang iedereen de tekens herkent en het handschrift kan lezen, functioneert het voorwerp, dat wil zeggen het is een middel waarmee mensen onderling of bovennatuurlijke wezens en mensen onderling kunnen communiceren. Er zijn in Afrika ook nog voorwerpen waarvan het 'handschrift' slechts door een (kleine) groep van ingewijden 'gelezen' kan worden. Dan is juist het ontbreken van communicatie voor de niet-ingewijden een teken om zich op afstand te houden, geen vragen te stellen, en zich bewust te zijn van een spiritueel isolement.

Maar ook al is handschrift primair een middel tot communiceren, het is in sommige culturen tot kunst geworden, zoals in de Arabische kalligrafie of sierdrukkunst.

Daniel Biebuyck geeft in zijn boeken voorbeelden van zowel de communicatieve als de esthetische aspecten van kunstvoorwerpen bij de Lega, een bevolkingsgroep in Zuid Oost Congo. (Biebuyck, 1973, en 2002). De Lega snijden beelden met bepaalde karakteristieken

voor bepaalde functies. Zo bestaat er een bekende afbeelding van een vrouw met een opvallend grote buik. Hiermee wordt verwezen naar een zwangere vrouw die stierf nadat zij was betrapt op overspel. Omdat de afbeelding algemeen bekend was, kon soms worden volstaan met een vreemd gevormde boomtak. De communicatieve functie was blijkbaar belangrijker dan de esthetische. Toch hebben de Lega woorden die een waardering voor het esthetische uitdrukken: *kukonga* betekent het bewerkstelligen van harmonie in samenzang; *kwengia* verwijst naar iets dat glanst, zoals een goed gepolijste zetel of een voorwerp dat van ivoor gemaakt is; *kwanga* zegt dat dingen op orde zijn, zoals de dorpssamenleving die goed draait; *kuswaga* betekent het op rust zijn, het leven in vrede.

Waardering voor schoonheid

Volkeren in Afrika hebben eigen manieren ontwikkeld om uiting te geven aan waardering voor schoonheid. Deze manieren moeten al sinds mensenheugenis hebben bestaan. Toch hebben westerse onderzoekers deze manieren pas in de laatste decennia 'ontdekt'. Over waardering van schoonheid bij de Yoroeba van Nigeria heeft de antropoloog Thompson geschreven (Thompson 1973, pp. 19-61). De Yoroeba kennen achttien criteria van schoonheid. Enkele daarvan zijn: helderheid van lijn en vorm; glans en zachtheid; anatomische correctheid van de plaats van lichaamsdelen; zorgvuldige en symmetrische compositie; jeugdige vitaliteit. Susan Vogel (1997, p.246) heeft bij de Baule van Ivoorkust een sterk ontwikkeld gevoel voor lichamelijke schoonheid gevonden, dat tot uiting wordt gebracht in de zogenaamde spirituele echtgenoot of echtgenote van nu levende mensen, een geïdealiseerde menselijke figuur.

Schoonheid is in sommige gevallen afhankelijk van de functie van het voorwerp. De Ibo van Nigeria kennen een masker dat zij zelf omschrijven als 'het mooie meisje'. Hierin worden alle eigenschappen van een aantrekkelijk meisje vastgelegd door de beeldhouwer: lange slanke neus, hoog voorhoofd, symmetrisch gezicht, hoog opgestoken haardracht. Dezelfde Ibo kennen een beeld dat zij Ikenga noemen. Het is de verbeelding van mannelijk presteren, kracht en zelfbewustzijn. Ikenga beelden zijn meestal afschrikwekkend en stralen agressie uit. Hier is door de beeldsnijder bewust gekozen voor antischoonheid, in functie van een geestelijke en maatschappelijk doel. (Leyten, 1975)

Tenslotte is er de niet onaanzienlijke factor van de beeldsnijder en kunstenaar zelf. Worden in boeken van Afrikaanse kunst bij voorkeur voorwerpen van grote esthetische kwaliteit afgebeeld, in de dagelijkse werkelijkheid van Afrika is sprake van een grote verscheidenheid van kwaliteit. Er zijn leerling-snijders en meestersnijders. Er zijn akkerbouwers die indien nodig een voorwerp kunnen maken voor een ritueel. Dit voorwerp voldoet aan de basiseisen van een ritueel voorwerp, maar zal ook door de plaatselijke gebruikers niet gezien worden als een voorwerp van hoge esthetische kwaliteit. Aan de andere kant kennen Afrikanen zoals dorpshoofden, priesters van heiligdommen, stamoudsten die in een positie zijn om opdrachten te geven aan beeldsnijders en kunstenaars, de reputaties van hun beeldsnijders en zijn bereid om koninklijke sommen te betalen voor hun diensten. Bij de Luba (Congo), Bini (Benin, Nigeria), de Ashanti (Ghana) en andere Rijken met een sterk centraal gezag bestond een hoog ontwikkelde paleiskunst. Zo ontstaan grote verschillen in kwaliteit. De maskers die Picasso c.s. inspireerden, waren van middelmatige kwaliteit. De drinkbekers, hoofdstutten, sierzwaarden die voor de koningen van de Luba en Kuba in Congo werden gemaakt door de beste beeldsnijders van het land, worden door zowel Afrikanen als Europeanen als absolute topstukken beschouwd. Helaas zijn Afrikaanse kunstenaars in de wereld van Europese verzamelaars en handelaars als anonieme ambachtslieden gezien. Pas in de laatste decennia

wordt onderzoek gedaan naar de persoonlijke gegevens van de kunstenaars en worden hun kunstwerken geanalyseerd op stijlkenmerken. William Fagg is een van de eersten geweest die gepoogd heeft de kunstenaars uit hun anonimiteit te halen. Als hij geen eigenaam meer kon traceren, aarzelde hij niet om in navolging van de Vlaamse Primitieven, te spreken van de 'Meester van de Cascade' (een kunstenaar van de Luba die beelden van vrouwen sneed met rijke haardrachten in de vorm van een waterval (cascade)) en de 'Meester van de ongelijke ogen'. (Fagg, 1969, p.50)

Afrikaanse kunst in Europese collecties

Enkele jaren geleden verscheen een boek op de markt over Afrikaanse kunst die tussen 1400 en 1800 in Europese collecties terecht gekomen is. (Bassani. 2000)

Van de ongetwijfeld talloze voorwerpen die door reizigers in die vier eeuwen uit Afrika zijn meegebracht, zijn vele, misschien zelfs de meeste verloren geraakt. Gouden voorwerpen zijn omgesmolten. De meeste voorwerpen die bewaard zijn gebleven, hebben geen provenance. Er zijn Afrikaanse voorwerpen waarvan vermeld wordt dat zij uit Azië of Amerika komen. Van sommige voorwerpen is slechts een afbeelding op een schilderij bekend. Zo schilderde Rembrandt in 1630 het doek *Paulus in gepeins verzonken*. In de rechter bovenhoek hangt een staatsiezwaaard van de Akan uit het huidige Ghana. Het is de oudst bekende afbeelding van een dergelijk zwaard. Het is bekend dat Rembrandt een verwoed verzamelaar was van wapens en exotische kledingstukken. Afrikaanse voorwerpen kwamen terecht in particuliere verzamelingen van vorsten, welgestelden of geleerden, voordat zij in de 19^{de} eeuw een plek vonden in musea. De meest opvallende categorie voorwerpen is ongetwijfeld de zogenaamde Afro-Portugese ivoren voorwerpen, zoals peper- en zoutstrooiers, lepels, vorken en siervoorwerpen als olifanten, die in opdracht van vooral Portugese adellijke lieden door Afrikaanse ivoorsnijders werden vervaardigd. Hieruit blijkt de hoge waardering van Europese verzamelaars voor het vakmanschap van Afrikaanse kunstenaars.

In de tweede helft van de 19^{de} eeuw kwam de toestroom van Afrikaanse voorwerpen naar Europa op gang dankzij ontdekkingsreizen en de koloniale opdeling van Afrika. Veel particuliere collecties zijn op een gegeven ogenblik overgegaan in openbare collecties. Enkele particuliere collecties zijn in de voorbije decennia zelfstandige musea geworden, zoals het Musée Barbier-Mueller in Geneve (Schmalenbach, 1988) en de Fondation Dapper in Parijs. Behalve in particuliere collecties kwamen Afrikaanse objecten terecht in musea. Op de eerste plaats in wetenschappelijke musea, zoals het Brits Museum in Londen en het Museum voor Volkenkunde te Leiden. Daarnaast ontstond een speciale categorie musea, de Koloniale Musea. Zij moesten de Europese burgers de weldaden van de koloniale politiek tonen. In Nederland zijn dat het Tropenmuseum (hoewel dit zich vooral richtte op de Nederlandse koloniën in de Oost en de West) en het Wereldmuseum in Rotterdam. Het Musée Quai Branly in Parijs (opvolger van Musée de l'Homme), het Koninklijk Museum voor Midden Afrika in Tervuren. (Verswijver, 1995) het Uebersee Museum in Bremen, het Lindenmuseum in Stuttgart, zijn enkele bekende koloniale musea in de ons omringende landen.

In het begin van de 20^{ste} eeuw verzamelden missiecongregaties Afrikaanse voorwerpen voor propagandadoeleinden op hun missietentoonstellingen. Veel kloosters bezaten en bezitten nog etnografica uit Afrika en andere missiegebieden. Enkele van deze collecties zijn

zelfstandige musea geworden, zoals het Afrika Museum te Berg en Dal (Grootaers en Eisenburger, 2002) en het Afrika Centrum te Cadier en Keer (Gemeente Margraten).

Het verzamelen van Afrikaanse kunst heeft in de voorbije eeuw een desastreuze wending genomen. Archeologische vindplaatsen, zoals het Nok gebied in centraal Nigeria en de grafheuvels rondom de stad Djenné in Mali, zijn op grote schaal geplunderd. Deze bodemarchieven, zo cruciaal voor de geschiedschrijving van het land, zijn onherstelbaar beschadigd, op sommige plaatsen zelfs geheel vernietigd. Diefstallen uit paleizen en heiligdommen, en uit musea, hebben geleid tot een situatie waarin de historische getuigenissen van oude culturen in het land van herkomst nauwelijks meer te vinden zijn. (Leyten 1995; Renfrew 2000; van Beurden 2001). UNESCO heeft in 1970 een Conventie opgesteld om een halt toe te roepen aan illegale handel. Pas dertig jaar later hebben de meeste Europese landen (Nederland uitgezonderd) dit Verdrag geratificeerd. ICOM (International Council of Museums) heeft veelvuldig geappelleerd aan musea en verzamelaars om geen kunst meer te verwerven waarvan de legale herkomst niet zeker is. (ICOM, 2000)

Over ‘stammen en stijlen’: typeringen van Afrikaanse kunst

Ook in Afrika bestaat, net als overal elders, een eigentijdse of moderne kunst, waarin kunstenaars experimenteren met nieuwe vormen en technieken. Omdat deze kunst zo afwijkt van de kunst die daarvoor gemaakt werd, was er behoefte aan een toepasselijke naam voor deze laatste categorie.

De benaming *primitieve kunst* bestaat al lang en is jarenlang een bijna vanzelfsprekende aanduiding geweest voor de Afrikaanse kunst tot aan het midden van de 20^{ste} eeuw. De term wordt, vooral door veel Afrikanen zelf, ervaren als denigrerend en discriminerend. Deze benaming raakt in onbruik.

Als alternatief is de benaming *traditionele kunst* geïntroduceerd. Deze omschrijving was niet beladen en maakte onderscheid tussen de moderne, westers georiënteerde samenleving, vooral in de urbane gebieden, en de samenleving waarin zogenaamde traditionele waarden en normen bepaalden hoe mensen met elkaar dienden om te gaan. Ook op deze benaming is kritiek gekomen, omdat zij ten onrechte de indruk wekt dat een *traditionele* samenleving een statisch gegeven is geweest, waar waarden en normen niet aan verandering onderhevig waren.

Een benaming die vooral in de eerste helft van de 20^{ste} eeuw vaak gebruikt werd, was *stamkunst*. Met deze omschrijving werd aangegeven dat er niet zoiets bestond als een Afrikaanse kunst met min of meer gelijke kenmerken over het gehele continent, maar dat kunst in Afrika ontstond binnen de context van de *stam*. Met deze omschrijving werden tegelijkertijd de grote verschillen tussen kunststijlen van landbouwers en nomaden, bewoners van de wouden en van de steppen, en van volken onderling (zelfs als zij buuren waren) verklaard. Hoewel het woord *stamkunst* tegenwoordig nauwelijks meer wordt gebruikt, wordt door de meeste boeken over Afrikaanse kunst nog steeds gesproken over *stammen en stijlen*. Vooral tegen het gebruik van het begrip *stam* wordt de laatste decennia door Afrikaanse wetenschappers, vooral historici, geprotesteerd. Het Engelse woord voor *stam* is *tribe*; het Franse woord is *tribu*. Beide komen van het Latijn *tribus*, dat ooit volksafdeling of kiesdistrict betekende. Het is vooral de oude Romeinse betekenis van het woord die de koloniale mogendheden in Afrika gebruikten om hun nieuw verworven gebieden administratief in te delen. Zo schiepen zij bestuurlijke eenheden onder leiding van

een koloniaal bestuurder, met een eigen bureaucratie en een eigen belastingadministratie. Zolang Frans of Engels nog geen gemeenschappelijke taal was in de kolonie, lag het voor de hand om dergelijke administratieve eenheden (tribale samenlevingen) te organiseren op basis van een gezamenlijke *inlandse* taal. Wie dezelfde taal sprak behoorde tot dezelfde stam, zo werd geredeneerd. In werkelijkheid lag de situatie gecompliceerder. Wat waren kinderen wier ouders tot twee verschillende *stammen* behoorden? Waartoe hoorde een onderwijzer of politieman die ver van zijn eigen *stamgebied* werkzaam was, in een gebied waar hij de plaatselijke taal nauwelijks sprak? Bovendien: talen zijn geen afgebakende eenheden. Taal verloopt geleidelijk van het ene gebied naar het andere. Op de grens wordt een mengtaal gesproken. Deze discussie uit de taalwetenschappen is ook gevoerd door kunsthistorici en antropologen. Men sprak van *culture areas* (Amerika) en *Kulturkreise* (Duitsland). Maar deze academische constructies konden niet alle vragen beantwoorden. Men nam aan dat een kunststijl in het algemeen gesproken samenviel met een *stam* of *cultuur*. Maar hoe verklaarde men dat bepaalde elementen uit de ene stijl wel en andere niet in een naburige *stam* voorkwamen? En in hoeverre behoorden afwijkende vormen tot dezelfde stijl of tot een andere?

Er is tot nu toe geen bevredigende omschrijving gevonden die recht doet aan alle aspecten van Afrikaanse kunst die vooraf is gegaan aan de contemporaine kunst. Alle tot nu toe gehanteerde benamingen hebben kritiek gekregen. Daarom zullen zij in deze cursus niet worden gebruikt. In plaats van deze omschrijvingen wordt hier een geheel nieuwe term geïntroduceerd: *klassieke Afrikaanse kunst*. Het woord *klassiek* wordt gekozen omdat het voor iedereen een positieve connotatie heeft. Het woord heeft de betekenis van: uit voeger tijden maar niet verouderd; evenals de kunst van de oudheid gekenmerkt door bezonkenheid en eenvoud, door een schoonheid die voorbeeldig is. Het woord *klassiek* wil een hommage zijn aan een historische artistieke expressie, geschapen door vaak zeer getalenteerde kunstenaars, die zich lieten inspireren door diep gewortelde opvattingen en overtuigingen over de Schepper-God, de menselijke samenleving, de relaties tussen natuur en bovennatuur, tussen man en vrouw, over macht en vruchtbaarheid, seksualiteit, leven en dood. Met het uiteenvallen van die overtuigingen is ook een einde gekomen aan deze oer-Afrikaanse kunstexpressie. Deze *klassieke* Afrikaanse kunst zal niet meer, dat wil zeggen op die grote artistieke hoogte, worden gemaakt. In deze zin kan zij met recht *klassiek* genoemd worden.

GEBRUIKTE LITERATUUR

- Bascom, William. *Ifa Divination: Communication between Gods and Men in West Africa*.
Bloomington, Indiana. 1969
- Bassani, Ezio. Edited by Malcolm McLeod. *African Art and Artefacts in European Collections 1400-1800*. British Museum Press. 2000
- Bastin, Marie-Louise. *La Sculpture Tshokwe*. Meudin. 1982
- Bedaux, Rogier en J.D. van der Waals (red.) *Dogon. Mythe en werkelijkheid in Mali*.
Leiden-Gent. 2004.
- Beek, Walter van. *Dogon restudied: a field evaluation of the work of Marcel Griaule*.
In Current Anthropology 32(2), 1991, pp. 139-167
- Idem *Dogon, Africa's people of the cliffs*. New York, 2000
- Beurden, Jos van. *Goden, graven en grenzen*. KIT, Amsterdam 2001
- Biebuyck, Daniel. *Tradition and Creativity in Tribal Art*. UCLA. 1969
- Idem. *The Lega: Art, initiation and moral philosophy*. UCLA. 1973
- Idem. *Lega.. Ethiek en schoonheid in het hart van Afrika*. Brussel. 2002
- Boas, Frans. *Primitive Art*. New York. 1926
- Boston, John. *Some Northern Ibo Masquerades*. In: Journal of the Royal
Anthropological Institute. 1960. 90, 54-65
- Carroll, Kevin. *Yoruba Religious Carving*. Londen. 1967
- Colleyn, Jean-Paul (ed.). *Bamana. The art of existence in Mali*. New York, Zurich,
Gent. 2001.
- Cornet, Joseph. *Art of Africa: treasures from the Congo*. London and New York. 1971
- Dark, Philip. *An Introduction to Benin Art and Technology*. Oxford. 1973
- Davidson, Basil. *Afrika. Een groots continent*. Rostrum. Haarlem. 1984.
- Delange, Jacqueline. *Arts et Peuples de l'Afrique Noire*. Paris. 1967
- Drewal, Henri John, John Pemberton and R. Abiodun. *Yoruba. Nine Centuries of
African Art and Thought*. New York. 1989
- Fagg, William. *Nigerian Images*. London. 1963
- Idem *Tribes and Forms in African Art*. London. 1965
- Idem *African Tribal Images*. Cleveland, Ohio. 1968
- Idem *The African Artist*. In: D.Biebuyck. *Tradition and creativity in tribal art*. UCLA.
1969
- Grootaers, Jan-Lodewijk: *Etnografica: over namen en dingen*. Kunstblad, nr. 6, 2001
- Grootaers, Jan en Ineke Eisenburger (red.). *Vormen van Verwondering. De
geschiedenis en collecties van het Afrika Museum, Berg en Dal. (2 delen)*. Berg en
Dal. 2002.
- Horton, Robin. *Kalabari Sculpture*. Lagos. 1966
- ICOM. *Red List/ Liste Rouge*. 2000
- Layton, Robert. *The Anthropology of Art*. Cambridge. 1991
- Leyten, Harrie: *Onbekend maakt onbemind*. Kunstlicht, 25, 2004, nr 3
- Idem. *The cult of the right hand in S.E. Nigeria*. Unpublished thesis. 1975.
- Idem *Illicit traffic in cultural property. Museums against pillage*. Amsterdam /
Bamako 1995
- Leuzinger, Elsy. *Africa. The Art of the Negro Peoples*. London .1960

- Iidem *Kunst uit Afrika*. Gemeentemuseum, Den Haag. 1971
- Levtzion, Nehemia. *Ancient Ghana and Mali*. Londen. 1973
- Nederveen Pieterse, Jan. *Wit over Zwart*. KIT Amsterdam. 1992. In het Engels vertaald onder de titel: *White on Black*. 1993
- Maesen, Anton. *Umbangu, Art du Congo au Musée Royal du Congo Belge*. Tervuren. (onged.)
- Neyt, Francois. *Luba*. Musée Dapper. Paris. 1993
- Olbrechts, F.M. *Les Arts Plastiques du Congo Belge*. Brussel/Amsterdam. 1959
- Paudrat, Jean-Louis. *From Africa*. In: William Rubin (ed.) *Primitivism in 20th Century Art*. MoMa, New York. 1984
- Philips, Tom (ed.) *Africa. The Art of a Continent*. Prestel. Munich. 1996
- Philips, Ruth. *Representing Woman. Sande Masquerades of the Mende of Sierra Leone*. UCLA. 1995
- Renfrew, Colin. *Loot, Legitimacy and Ownership*. Duckworth. 2000
- Rubin, William (ed.). *Primitivism in 20th Century Art*. MoMa, New York. 1984.
- Schmalenbach, W. *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*. Prestel.Munchen
- Shaw, C.Thurstan. *Igbo-Ukwu. An account of archaeological discoveries in eastern Nigeria*. London. 1970
- Thompson, Robert. *Yoruba artistic criticism*. In: W. d'Azevedo (ed.) *The traditional artist in african societies*. Bloomington. Indiana. 1973
- VandenHoute, P.J.L. *Classification stylistique du masque Dan et Guéré de la Cote d'Ivoire occidentale*. Mededelingen van het Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden. 1948, 4
- Verswijver, Gustaaf e.a. (red.). *Schatten uit het Afrika-Museum Tervuren*. Antwerpen-Rotterdam. 1995
- Visona, Monica Blackmum, a.o. *A History of Art in Africa*. Thames & Hudson. 2000
- Vogel, Susan. *Baule. African Art, Western Eyes*. Yale University Press, New Haven and London. 1997
- Willett, Frank. *African Art*. Thames & Hudson. London.2002.