

Hoe in Europa, Afrikaanse “primitieve kunst” tot KUNST werd.

“Onbekend maakt onbemind, xenofobie in de Nederlandse musea.”

Harrie Leyten

Wetenschappers die in musea verantwoordelijk zijn voor collecties worden sinds mensenheugenis *conservatoren* genoemd. Conserveren heeft de betekenis van het behouden in een museum, het behouden van voorwerpen voor het nageslacht. Toch roep het woord bij mij de associatie op van *conservatief* in de zin van: *niet bereid tot vernieuwing, niet open voor verandering*. Het lijkt zelfs wel of het gezegde ‘*onbekend maakt onbemind*’ voor hen bedacht is. Ik ben geneigd om veel conservatoren, en hiermee de musea, een angst voor het vreemde en onbekende te verwijten. Ik zal deze stelling illustreren aan de hand van de houding die kunstmusea en volkenkundige musea al meer dan honderd jaar tonen in relatie tot de eerst de klassieke Afrikaanse kunst en later de eigentijdse Afrikaanse kunst. En de houding die zij nu laten zien ten opzichte van culturele diversiteit, die ten onrecht kunst van allochtone kunstenaars wordt genoemd.

Sinds het begin van de twintigste eeuw zijn deze musea drie maal geconfronteerd geweest met een nieuwe, voor hen onbekende kunst. De eerste twee keer hebben zij uit een soort angst voor het vreemde niet of te laat gereageerd. De derde confrontatie vindt thans plaats. Het lijkt er op alsof de musea ook deze keer verstek laten gaan.

Klassieke Afrikaanse kunst

De negentiende eeuw is voor Europa in veel opzichten een periode gebleken van verandering en ontwikkeling. In deze periode ontstaan in Europa de musea en wordt Afrika steeds verder ontdekt. Uit particuliere verzamelingen ontstonden de zogenaamde encyclopedische musea. Ze splitsen zich in een volgende fase op in monodisciplinaire musea: archeologische, natuurhistorische, volkenkundige en andere musea. Voor de wetenschap van de antropologie was de ontdekking van de Afrikaanse binnenlanden door ontdekkingsreizigers als Livingstone, Stanley en park het aanknopingspunt om door middel van expedities op zoek te gaan naar de oerstadia van de menselijke evolutie, analoog aan de Darwinistische opvattingen over evolutie in het dierenrijk. Ook werd gezocht naar restverschijnselen uit voorbije stadia op het

gebied van religie (het oer monotheïsme), huwelijk en verwantschap(het matrilineaat als oervorm) en kunst (primitieve kunst als oervorm).

De ontdekking van Afrika leidde tot de komst van handelaren en zendelingen en in het laatste kwart van de eeuw tot kolonisatie van het continent.

Na ivoor, goud en andere handelsgoederen verschenen toen de eerste voorwerpen met een cultureel en religieus karakter in Europa. Ze werden beschouwd als vreemd en exotisch, als uitingen van een geloof in een bezielde natuur (het zogenaamde animisme; het woord anima betekent ziel). De Europese mogendheden die Afrika nodig hadden als afzetgebied voor hun producten hielden zichzelf voor dat zij een *mission civilisatrice* te vervullen hadden in Afrika. Afrikaanse voorouderbeelden en dansmaskers, die later als kunst zouden worden gezien, werden in de beginfase beschouwd als uitingen van primitieve onbeschaafde volkeren. Geen wonder dat christelijk Europa zich grote financiële offers getroostte om nog tot na het midden van de twintigste eeuw duizenden missionarissen en zendelingen naar Afrika te sturen om het continent voor Christus te winnen. De zogenaamde afgodsbeelden werden verbrand of mee naar Europa genomen om hier tentoongesteld te worden als 'bewijzen' van het daar welig tierende heidendom.

En de musea? Het waren vooral de landen met koloniën in Afrika die tentoonstellingen organiseerden over hun nieuwe bezittingen, om daarmee hun expansionisme te rechtvaardigen tegenover de burgers. In Parijs werden zulke tentoonstellingen populair inde jaren zeventig en tachtig van de negentiende eeuw. Afrikaanse voorwerpen werden geëxposeerd in verschillende musea die net waren opgericht, zoals dat van de Koloniën, de Marine, de Zoölogie en de Artillerie. Maar omdat de voorwerpen over het algemeen niet uit wetenschappelijke interesse verzameld waren, ontbrak informatie over betekenis en achtergrond. Er werd volstaan met beschrijvingen als: Afrikaanse godheden, offermessen, fetisjen, afgoden , huisgoden of schoonheidssymbolen. (Het woord fetisj is afgeleid van het Portugese feteico , dat letterlijk 'gemaakt' betekent. Met dit woord duidde n Portugese ontdekkingsreizigers vanaf de zestiende eeuw religieuze voorwerpen aan waarvoor in Afrikaanse talen eigennamen bestonden, die niet vertaald konden worden in een Europese taal.) De waardering voor deze voorwerpen varieerde sterk. Er waren mensen die bewondering hadden voor het vakmanschap van de anonieme kunstenaars en hen vergeleken met de onbekende handwerkslieden die werkten aan gotische kathedralen. Anderen konden slechts meewarig spreken van primitief en kinderlijk, en archaisch. Het zou nog tot ver in de

twintigste eeuw duren voordat er genoeg wetenschappelijk onderzoek was gedaan om een redelijk accuraat beeld te geven van Afrika's eigen cultuur. Maar toen waren de vooroordelen en de verkeerde beelden die gewekt waren in de negentiende eeuw al zo diep ingeslepen in het Europe denken, dat Afrika nauwelijks los kon komen van zijn imago. Het was onvermijdelijk dat tentoonstellingen en musea in de eerste helft van de twintigste eeuw niet in staat waren het verkeerde van Afrika te corrigeren. Gravures van museum inrichtingen uit die tijd geven een indruk van de gestileerde presentaties, waarin voorwerpen van verschillende bevolkingsgroepen door elkaar als een *tableau* opgesteld werden uit gebrek aan inzicht in de cultuur.

Afrikaanse collecties in de Nederlandse musea.

Nederland kon niet bogen op uitgebreide bezittingen in Afrika (het laatste bezit, het slavenfort Elmina in het huidige Ghana, werd in 1872 verkocht aan Engeland). De oudste Afrika collecties bevinden zich in het museum voor Volkenkunde te Leiden en het Wereldmuseum in Rotterdam. Zij zijn verworven van Nederlandse handelsagenten, in dienst van onder andere de Nieuwe Afrikaansche Handelsmaatschappij in het Kongo gebied, of overgebleven van de Koloniale Tentoonstelling in Amsterdam in 1883. Alleen als door hun leeftijd (er zijn nauwelijks houten voorwerpen uit Afrika die ouder zijn dan 200 jaar), worden zij thans buitengewoon waardevol gevonden. Het museum voor Volkenkunde in Leiden verwierf rond de eeuwwisseling een belangrijke collectie voorwerpen in brons en ivoor van het Koninkrijk Benin (in het huidige Nigeria), in 1897 buitgemaakt door Britse mariniers tijdens de plundering van de stad als onderdeel van een strafexpeditie. Toen deze voorwerpen, sommige drie- tot vijfhonderd jaar oud en van een uiterst verfijnde makelij, op de Londense kunstmarkt kwamen werd getwijfeld aan hun Afrikaanse origine. Konden zij niet ooit vervaardigd zijn geweest door nazaten van Griekse bronsgieters? Men achtte Afrikanen niet in staat iets dergelijk te maken. Volgens kenners behoren zij tot het beste dat in Afrika ooit aan kunst gemaakt is. Het millimeter dunne brons getuigt van groot vakmanschap; de serene en koninklijke uitstraling verraadt de hand van een meester.

Een weinig bekend verhaal betreft de zogenaamde missietentoonstellingen (later opgegaan in zogenaamde missiemusea) die vanaf de jaren twintig tot begin jaren zestig van de twintigste eeuw in katholiek Nederland de aandacht van kerkgangers vestigden op het werk van Nederlandse missionarissen. Vooral de presentaties van primitieve gebieden, zoals Afrika en Nieuw Guinea,

bevestigden het stereotype beeld van de volken en culturen daar. (In 1983 organiseerde het Catharijneconvent in Utrecht een tentoonstelling over de geschiedenis van de missie en zending onder de veelzeggende titel *De heiden moest eraan geloven*. In 1988 gaven de voormalige missiemusea een boek uit *Kunst met een missie*. In deze publicatie wordt veel aandacht besteed aan het ontstaan en de geschiedenis van de missiemusea). Een beeld van mensen die leden onder een heidens geloof en daarvan slechts bevrijd konden worden door de 'Blijde Boodschap van het Christendom'.

Opvallend is dat tot ver in de twintigste eeuw Afrikaanse voorwerpen in verschillende museale contexten voorkomen, maar zelden tentoongesteld zijn als 'Kunst'. Dit had voor een deel te maken met het feit dat wetenschappers die zich bezighielden met Afrika overwegend antropologen waren. Zij waren zijn gewend om in termen van materiele cultuur te denken, en niet in termen van kunst. Voor hen heeft een Afrikaanse voorwerp op de eerste plaats een functie en een betekenis. Het kan daarbij wel of niet 'knap' vervaardigd zijn. Dat toch ook conservatoren van volkenkundige musea het verschil in esthetische kwaliteit zien tussen het ene object en het andere, blijkt wanneer zij op een veiling of bij een handelaar in etnografica een keuze maken uit voorwerpen die zij willen verwerven voor het museum. Deze esthetisering van de materiele cultuur wordt sinds eind jaren negentig extreem doorgevoerd in de nieuwe presentaties van enkele recent verbouwde volkenkundige musea, zoals in de Schatkamers van het Wereldmuseum Rotterdam en het Rijksmuseum voor Volkenkunde in Leiden. In een modieuze, gelikte presentatie van chroom en gelaagd glas, staan de voorwerpen opgesteld, geheel vervreemd van hun oorspronkelijke context, ontdaan van alles wat de bezoeker doet denken aan Afrika.

Fetisj wordt Kunst

Toch zijn er vanaf de jaren twintig conservatoren van kunstmusea geweest, die oog hadden voor de esthetische waarde van Afrikaanse kunst. Wat ooit verguisd werd als fetisj, werd tot kunst verheven.

Deze ommekeer is zonder twijfel te danken aan de invloed van "primitive kunst" op kunstenaars als Picasso, de Vlaeminck en anderen in het Parijs van begin twintigste eeuw. Kunstcritici zoals Appolinaire, waren de eerste die deze invloed bespeurden.

Enkele vooruitstrevende kunstmusea durfden het aan om Afrikaanse kunst ten toon te stellen: het Museum of Modern Art (MoMa) in New York toonde in

1935 Afrikaanse negerkunst; in het Brooklyn Museum of Art, eveneens in New York, werd in 1954 de tentoonstelling gehouden *Masterpieces of African Art*. Ook in Nederland ontloek een waardering voor “primitieve kunst”. Het bleef echter bij op zich zelf staande tentoonstellingen. (Informatie over enkele van deze tentoonstellingen is te vinden in F. Konijn’ *A universal language of art: two exhibitions of non western art in Dutch museums of modern art*. In *Art, Anthropology and the modes of representation*, red H.Leyten. Amsterdam Kit 1993) Een speciaal nummer van *Kunstlicht* werd gewijd aan de receptie van Afrikaanse kunst in Nederland: *Kunstlicht* 13 (1992) 3/4).

Het zou nog jaren duren voor dat Afrikaanse kunst aanvaard werd op het niveau van wereldkunst en een permanente plaats verwierf in de musea van waar deze kunst getoond werd, zoals thans het geval in het British Museum In Londen en het Metropolitan Museum of Art in New York.

In 1980 organiseerde het Nationaal Museum in Lagos Nigeria een reizende kunsttentoonstelling van Nigeriaanse topstukken voor een tocht door de Verenigde Staten en West Europa. De tentoonstelling was uniek, omdat de tentoongestelde stukken, waaronder de collectie bronzen koningsbeelden uit Ife, nooit eerder buiten Nigeria te zien waren geweest. Toen het Tropenmuseum in Amsterdam het verzoek tot de organisatie richtte om de tentoonstelling in Nederland in het Tropenmuseum te mogen organiseren, kreeg het als antwoord, dat Nederland in het reisschema kon worden opgenomen, mits de tentoonstelling niet in een volkenkundig museum gehouden zou worden. De initiatiefnemers in Nigeria wilden deze tentoonstelling alleen in het Rijksmuseum of het Paleis op de Dam: ‘Nigeriaanse kunst is wereldkunst. Deze hoort getoond te worden op een plaats waar jullie wereldkunst tonen. Niet in een volkenkundig museum. Volkenkundige musea’s hebben ons altijd geëxotiseerd’, aldus Dr. Ekpo Eyo, in die tijd directeur van de rijksmusea in Nigeria. (Ekpo Eyo deed deze uitspraken tijdens een onderhoud dat ik met hem had in het Nationaal Museum te Lagos, Nigeria, in 1982. Hij is de auteur van de catalogus bij deze reizende tentoonstelling. E. Eyo. *Two thousand Years Nigerian Art*. Fed. Department of Antiquities, Nigeria, 1977. Zie ook E.Eyo *Treasures of ancient Nigeria* Detroit Institute of Arts 1980.) Noch het Paleis op de Dam, noch het Rijksmuseum bleken om pragmatische redenen in staat deze tentoonstelling te huisvesten. Zij is in Nederland daarom niet te zien geweest.

In 1984 werd in het MoMa de spraakmakende tentoonstelling “*Primitivism in 20th Century Art*” geopend . Hier werd de klassieke Afrikaanse kunst geplaatst

naast meesterwerken van moderne westerse kunstenaars als Picasso, Gauguin,, Matisse, Giacometti en Henri Moore.

De eerste indruk was overweldigend. Het leek erop dat er eindelijk gerechtigheid was voor de Afrikaanse kunst, maar bij nader inzien werden de objecten van klassieke Afrikaanse kunst gepresenteerd als voorbeelden en als inspiratiebronnen voor westerse kunstenaars. Dus kreeg Afrikaanse klassieke kunst net als in het verleden weer geen gelijke behandeling.

In Parijs is op persoonlijk initiatief van president Chirac een doorbraak gekomen in de waardering voor Afrikaanse materiele cultuur als kunst, door de oprichting van een geheel nieuw, in 2006 te openen, museum voor kunst uit Afrika, Azië, Oceanië en de Amerika's. Er is lang geruzied over de naam van het museum. Om iedere door historische connotaties beladen terminologie te vermijden is tenslotte gekozen voor de naam Musée Quay Branly, naar de kade waar het museum gebouwd wordt. In een spectaculaire architectuur op ene chique locatie vlakbij de Eiffeltoren, zullen de topstukken uit het huidige Musée de l'Homme en uit andere openbare collecties bijeengebracht worden. Als voorproefje op het nieuwe megaproject van Chirac (in de stijl van zijn voorgangers) zijn de topstukken nu reeds tentoongesteld in het Louvre onder de naam *Les Arts Premiers* (Ph. Jodidio (red) *Les Arts Premiers au Louvre* Parijs 2000). De benaming "primitief" is uitgebannen omdat deze niet politiek correct gevonden werd. Voor het eerst in de geschiedenis zijn Afrikaanse voorwerpen weggehaald uit de hoeken van de etnografie, de volkenkunde , en hebben zij hun plaats gekregen in de Hall of Fame, waar de topkunst van de mensheid bijeen staat. Ditzelfde heeft onlangs ook plaats gevonden in Londen, waar het British Museum na ene ingrijpende verbouwing, ruimte heeft geschapen voor de enorme collectie niet-westerse, vooral Afrikaanse kunst die eerst in the Museum of Mankind was gehuisvest. Hiermee heeft Afrikaanse kunst een plaats verworven naast de wereldberoemde Egyptische, Assyrische en Griekse collecties. Het is de vraag of zij die zich sinds kort tooien met zelfbedachte titel van Universal Museums nu klassieke Afrikaanse kunst omarmen als een volwaardig en onlosmakelijk deel van de wereldkunst(Universal Museums Thema nummer van *ICOM News* 2004,no 1). Zal het Rijkmuseum dat al ruimte biedt aan Aziatische kunst(deze kunst heeft nooit het predikaat "primitief" gehad!) , ook een afdeling Afrikaanse kunst opzetten? Het heeft er alle schijn van dat 125 jaar na de eerste tentoonstellingen van 'primitieve' , exotische , barbaarse' Afrikaanse voorwerpen in Europa,

kunstmusea hun angst van deze kunst hebben overwonnen. Maar al lijkt de angst verdwenen, van een omarming kan men nog niet spreken.

Eigentijdse Afrikaanse kunst

Het is misschien niet verwonderlijk, gezien het voorgaande, dat westerse musea moeite hebben gehad met eigentijdse kunst uit Afrika. Net als de klassieke Afrikaanse kunst voldeden ook eigentijdse kunstuitingen niet aan de canon van westerse artistieke kwaliteit. Ofschoon Afrikaanse muziek reeds enkele tientallen jaren volledig is geïntegreerd in hedendaagse wereldmuziek en alle grote uitgeverij in het westen met succes boeken uitgeven van Afrikaanse schrijvers, lijkt het voor de grote kunstmusea moeilijk om eigentijdse kunst uit Afrika gelijk te schakelen met die van kunstenaars van Europese of Amerikaanse afkomst. Natuurlijk, er zijn uitzonderingen. In Nederland wordt eigentijdse Afrikaanse kunst geassocieerd met twee kunststijlen, houten beelden uit Tanzania en steensculpturen uit Zimbabwe. Al in de jaren zeventig was Makonde kunst uit zuidoost Tanzania en noord Mozambique zeer populair in West Europa. Door hun fantasievolle en expressieve, vaak vreemd aandoende vormen prikkelden zij de nieuwsgierigheid van de westerse mens.

Sinds 1989 in Wageningen voor het eerst een tentoonstelling werd gewijd aan de beeldhouwkunst uit Zimbabwe, is deze kunstvorm aan een ware zegetocht begonnen. De hoge aanbaarheidsfactor van het steen, gekoppeld aan de intrigerende, soms mystiek aandoende vormen van de beelden, boeide het publiek. Tentoonstellingen volgden elkaar in snel tempo op in musea, galeries, siertuinen en openbare ruimtes. Het Afrika Museum in Berg en Dal was het eerste museum dat een grote collectie aankocht en die permanent opstelde. Samen met kasteel Groenenveld in Baarn organiseerde het Afrika Museum een dubbel tentoonstelling geheel gewijd aan het kunstenaarsdorp Tengenenge in Zimbabwe. (H. Leyten *Tengenenge. Een beeldhouwergemeenschap in Zimbabwe* 1994. Over de beeldhouwkunst van Zimbabwe is veel gepubliceerd. Een goed overzicht hier is te vinden in B. Joosten, *Sculptures from Zimbabwe, The first generation. A Lexion* Dodewaard 2001).

De beeldhouwkunst uit Zimbabwe mag dan een succesverhaal genoemd worden, maar dat er in Zimbabwe ook andere kunst gemaakt wordt, is in Nederland nauwelijks bekend. Enkele artotheken in Den Haag, Amsterdam en Dordrecht toonden 1998 schilderijen uit Zimbabwe, maar deze exposities hebben niet hetzelfde gevolg gekregen als die van de stenen beelden

(Matsemela Manaka (red) *Contemporary art in Zimbabwe*, Hivos , Den Haag 1998). Al genieten sommige eigentijdse kunstvormen uit Afrika sinds enkele jaren grote bekendheid in Nederland, er is veel meer eigentijdse kunst en ook is er al langer sprake van eigentijdse kunst uit Afrika. Het Tropenmuseum organiseerde in 1980 een overzichtstentoonstelling van moderne kunst uit Afrika vanaf de jaren twintig van de vorige eeuw. (H. Leyten en P. Faber *Moderne Kunst in Afrika* Tropenmuseum/ Terra Zutphen, 1980) . Het was voor veel Nederlanders een openbaring. De directheid van uitdrukking, de spontaniteit in kleurstellingen en vormtaal , het verhalende in veel schilderijen, zij waren een verfrissing voor velen die slechts de presentaties van eigen, westerse kunst kenden uit bijvoorbeeld het Stedelijk Museum Amsterdam. De tentoonstelling trok veel aandacht in de media en werd goed ontvangen, maar toen hetzelfde museum enkele jaren later een studiedag organiseerde over niet-westerse eigentijdse kunst, reageerden enkele conservatoren van musea voor moderne kunst na afloop met de enigszins hautaine opmerking, dat ze graag nog eens zo'n studiedag wilden hebben, mist het dan over kunst zou gaan. Deze opmerking sprak boekdelen: volgens de gangbare opvattingen moest moderne kunst vernieuwend zijn en, zo spraken de goeroes van de moderne kunst musea, veel zogenaamde eigentijdse kunst uit Afrika was gedateerd.

Bovendien vonden veel kunstkeners dat sommige kunstuitingen te weinig herkenbaar waren als 'Afrikaans'. Zulke uitspraken, die in die dagen gemeengoed waren, leidden tot een soms pijnlijke discussie tussen voor- en tegenstanders van deze nieuwe kunstvorm. De Senegalese Camara, die als kunstenaar lange tijd in Parijs werkzaam was geweest, antwoordde op de discussie: 'Ik ben een Afrikaan die schildert, niet een Afrikaanse schilder.' (Fode in een interview met Carola Leering tijdens haar veldwerk in Senegal, geciteerd door C. Leering in haar artikel '*Je suis un Africain qui peint* (..) in *Kunstlicht* jaargang 13 , 1992 nr ¾ p.18.) Veel kunstenaars uit Afrika , vooral zij die in Europa of Amerika hadden gereisd, beseften dat zij niet langer lokale beroemdheden waren, maar participeerden in een wereldomvattende creatief proces. In westerse landen steeg het aantal tentoonstellingen van niet-westerse eigentijdse kunst gestaag. De kunsthistoricus Paul Faber, eerder al betrokken bij de tentoonstelling in het Tropenmuseum , voerde vanuit het Wereldmuseum in Rotterdam een succesvolle strijd voor de erkenning van deze kunst (P. Faber. *Kunst uit een andere wereld* Snoeck-Dokaju. 1988.)

Enkele jaren later, in 1989, ging in Parijs in het Centre Pompidou een spectaculaire tentoonstelling open: *Les Magiciens de la Terre*. Hier stonden werken van 'traditionele' kunstenaars en eigentijdse kunstwerken uit de zuidelijke continenten naast eigentijdse werken van westerse kunstenaars. Om de voorspelbare discussies over de definitie van kunst en kunstenaars te vermijden sprak deze tentoonstelling over magiërs, tovenaars van de aarde. Omdat het gewoonte was om weinig tekst en uitleg te geven bij moderne kunst, kregen ook de kunstwerken uit voor de bezoeker onbekende gebieden geen toelichting. Dit leidde tot veel verwarring en ergernis bij bezoekers en critici. De samenstellers werd subjectiviteit en willekeur verweten. Toch was deze veel besproken tentoonstelling een historische doorbraak. Musea voor moderne kunst konden nu niet meer achterblijven. Het Groningermuseum organiseerde in 1991 de indrukwekkende tentoonstelling *Africa Now*. Frans Haks, destijds directeur van het Groninger Museum en initiator van deze tentoonstelling, schreef in de inleiding op de catalogus: 'Voor het eerst realiseerde ik mij dat het geen zin meer heeft een onderscheid te maken tussen kunst uit het westen en uit de rest van de wereld. Het leek me niet langer gerechtvaardigd de vrije kunst uit het Westen in kunstmusea te tonen en de kunst van de rest van de wereld aan de volkenkundige musea over te laten; er blijkt sprake te zijn van een soort 'Zeitgeist' die over de gehele wereld gelijkwaardige producten oplevert.' (A. Magnin, *Africa Now* Groninget Museum Novib, 1991) Inderdaad kwam door deze tentoonstelling eigentijdse Afrikaanse kunst onder de ogen van een nieuw publiek. De xenofobie, de angst van moderne kunstmusea en van vele kunsthistorici voor het vreemde van eigentijdse kunst uit Afrika, leek te zijn weggeëbd. Dit bleek dit jaar uit de vanzelfsprekendheid waarmee Museum Boymans van Beuningen de tentoonstelling Yinka Shonibare *Double Dutch* organiseerde. De van oorsprong Nigeriaanse kunstenaar, opgeleid in Engeland, speelde hier met Europese moralistische opvattingen uit het tijdperk van Koningin Victoria en Afrikaanse mode van de gegoede bovenklasse, schuwde theatrale effecten niet, gebruikte kitschelementen en pornografie in een geraffineerde opstelling van *tableaux vivants*. Hoofdloze figuren van mannen en vrouwen die 'het' met elkaar doen. Ze zijn gekleed in Victoriaanse kostuums gemaakt van katoenen lappen (Genuine Dutch Wax Print) die zeer populair zijn in Afrika. 'Voor mij is de rol van een kunstenaar om te vermaken, te verleiden, te provoceren, uit te dagen, en om historisch relevant te zijn', aldus Shonibare (Yinka Shonibare in een interview met de redacteur van de brochure bij de tentoonstelling in Museum Boymans van Beuningen 2004) Een tentoonstelling als deze zet de Nederlandse

bezoeker op het verkeerde been: enerzijds gebruikt de kunstenaar een puur Nederlands textiel product en kiest hij voor Europese poses in zijn opstelling; anderzijds is er sprake van een satire of een karikatuur van wat de bezoeker denkt te zien. Het tekent de visie van de buitenstaander, in dit geval een Afrikaner, die een Victoriaanse situatie uitbeeldt met verschillende dubbele bodems maar in de metafoor van het materiaal op een subtiele wijze ook de mode van zijn eigen land parodieert.

Deze zomer toonde het Museum Kunst Palast in Düsseldorf een opvallende expositie van eigentijdse Afrikaanse kunst: *Afrika Remix* (De tentoonstelling is samengesteld door Simon Njami, geboren in Zwitserland uit Kameroenese ouders. Het is geen toeval dat de directeur van het Kunst Palast en initiatiefnemer van deze tentoonstelling Jean Hubert Martin is, die een van de samenstellers was van *Les Magiciens de la Terre*. De fraai uitgegeven catalogus heeft hoofdstukken met historische beschouwingen van Afrikaanse eigentijdse kunst geschreven door verschillende deskundigen.) De getoonde werken zijn van de laatste tien jaar, sommige zijn speciaal voor de tentoonstelling ter plekke gemaakt. Onmiddellijk valt op wat ontbreekt: trokken bij *Les Magiciens de la Terre* bonte doodskisten uit Ghana en stenen beelden uit Zimbabwe nog veel aandacht, hier zijn ze niet te vinden. Zij worden blijkbaar beschouwd als behorend tot en voorbij tijd. De kunst die hier te zien is, straalt een universele waarde uit en blijft toch onmiskenbaar Afrikaans. 'Als er een kenmerk van Afrikaanse identiteit valt te noemen, dan is het wel het volstrekt eigenzinnige gebrek aan materialen, het samenstellen van overtuigende beelden uit afval en onderdelen', schrijft Wouter Welling. (W. Welling. *Afrikaanse kunst* in *Kunstbeeld* Nr 7/8 juli/augustus 2004, pp 44-47.)

Wordt alle Afrikaanse kunst vanaf nu getoond in musea van moderne kunst? Nee, de tentoonstelling in Düsseldorf, die nu al genoemd wordt in de trits van historische tentoonstellingen van Afrikaanse kunst, zou aangeboden zijn aan het Stedelijk Museum Amsterdam, maar de conservatoren zouden het aanbod afgeslagen hebben omdat ze de voorkeur gaven aan hun eigen projecten (P. Kottman: *Uit een aparte la. Confronterende tentoonstelling van hedendaagse Afrikaanse kunst*. NRC Handelsblad, vrijdag 6 augustus 2004).

Musea die zich niet specifiek met moderne kunst bezighouden kunnen om inhoudelijke redenen toch bepaalde moderne eigentijdse werken verzamelen. Zo kocht het Tropenmuseum enkele jaren geleden een verzameling van 102 werken aan van de Congolese kunstenaar Tsibumba Kanda Matulu, vervaardigd tussen 1973 en 1978. Tshibumba heeft scènes uit de geschiedenis van zijn land

vastgelegd op doek: de onderdrukking door de Belgische kolonialen, de vrijheidsstrijd, de arrestatie van Lumumba, de eerste minister president van het in 1960 onafhankelijk geworden land, het burgerverzet tegen het bewind van de dictator president Mobutu. Deze aangrijpende serie is een historisch document en zou passen in een museum voor Afrikaanse geschiedenis. Hij valt tegelijk in de categorie volkskunst en is een typische illustratie van de cultuuromslag van traditie naar moderne stad. Het is een terechte keuze geweest voor het Tropenmuseum om deze collectie aan te kopen (P. Faber, *The dramatic history of the Congo as painted by Tshibumba Kanda Matulu* . Kit publishers, Amsterdam 2004.)

Ook in de toekomst zullen andere musea dan kunstmusea eigentijdse kunst uit Afrika aankopen, afhankelijk van doelstelling en beleid. De winst van dit moment is dat moderne kunstmusea bereid zijn om van tijd tot tijd tentoonstellingen te organiseren van niet- westerse eigentijdse kunst. Maar tegelijk constateren we dat er nog geen sprake is van integratie van deze kunst in het museumbeleid.

Kunst van culturele diversiteit

Met de migratie golven van de jaren zeventig en tachtig kwamen ook kunstenaars mee die zich hier vestigden. Opnieuw leek er sprake te zijn van xenofobie bij de gevestigde orde. Immers, zo vroeg men zich af, hoe moesten nu deze kunstenaars worden aangeduid? Waren zij buitenlanders ? Nee, want de meeste van hen woonden in Nederland. Konden zij beschouwd worden als behorend tot hun land van herkomst? Was een Turkse kunstenaar in Nederland een Turk of een Nederlander, een schilder uit Suriname een Surinaamse of Nederlandse kunstenaar? De term 'allochtone' kunstenaars stuitte op verzet omdat hij suggereerde dat de afkomst van de kunstenaar zelf of van zijn ouders iets wezenlijks toevoegde aan de kwaliteit van het kunstwerk. Hier gebeurde wat we eerder hadden gezien bij eigentijdse Afrikaanse kunst en wat door Camara werd ontkracht: 'Ik ben een Afrikaan die schildert, niet een Afrikaanse schilder.' (C. Leering Ibid) Een kunstenaar vraagt om erkenning vanwege de kwaliteit van zijn kunst, niet vanwege zijn afkomst. Als een islamitische kunstenaar zich heeft gespecialiseerd in een stijl die voortkomt uit de kalligrafie (hij mag vanuit de Islam geen mensen afbeelden) en een Surinamer kleurrijke marktafrelen schildert, speelt herkomst wel een rol, maar het mag geen criterium zijn voor de beoordeling van de kwaliteit. Diversiteit in cultuur, gekoppeld aan herkomst, maakt het huidige kunstaanbod kleurrijk en boeiend, maar iedere kunstenaar vraagt niettemin om erkenning van zijn eigen merites.

Hoewel van overheidswege veel nadruk werd gelegd op herkomst en cultuur van etnische minderheden, vond er in de kunstwereld zelf ene tegengestelde verandering plaats: het verzet tegen de zelfbeknoemde alleenheerschappij van de westerse moderne kunst namen toe. Musea zagen niet-westerse kunst bij voorkeur als inspiratiebron voor westerse kunstenaars, zoals duidelijk werd bij de tentoonstelling van 1984 in het MoMA, en niet als onderdeel van een 'wereldwijde, poli centrische activiteit, uitgeoefend door een ambitieuze en mobiele bovenlaag (P. Faber *Double Dutch: van allochtonen naar kunstnomaden*. In *Kunsten in Beweging 1980-2000*, R. Buikema en M. Meijer, red Sdu Uitgevers Den Haag 2004.) Jonge kunstenaar uit de zuidelijke continenten gingen op zoek naar plekken waar ze een goede opleiding konden krijgen en konden profiteren van een goed artistiek klimaat. Zo meldde een toenemend aantal migranten-kunstenaars zich aan Nederlandse kunstacademies. Maar wanneer deze kunstenaars zochten naar locaties om hun werk te exposeren, vonden zij de deuren van de musea voor moderne kunst vaak gesloten. Opnieuw waren het enkele volkenkundige musea, zoals het Amsterdamse Tropenmuseum en vooral het Wereldmuseum Rotterdam, die zich inzetten voor deze nieuwe kunst. Een actieve rol werd gespeeld door enkele artotheken, vooral die van Amsterdam Zuid-Oost, die nu CBK-ZO (Centrum voor Beeldende Kunst- Zuid-Oost) heet. In 1989 - 1990 organiseerde deze artotheek een estafette tentoonstelling, een serie opeenvolgende solo tentoonstellingen van kunstenaars met een niet Nederlandse achtergrond. Dit CBK-ZO ziet zichzelf als 'een huis vol kunst en culturele ontmoetingen voor kunstenaars, scholen en publiek' (Brochure CBK-Zo, 2004). Het wil zoveel mogelijk mensen in contact brengen met hedendaagse beeldende kunst uit alle culturen. Het wil ook mensen via kunst aan het denken zetten over maatschappelijke ontwikkelingen, over onderwerpen die spelen binnen de huidige multiculturele samenleving. Het zoekt daarvoor verbanden tussen de kunst en de eigen referentiekaders van de bewoners van Amsterdam-Zuidoost. Het CBK-ZO is een kleine en daardoor daadkrachtige organisatie die al bijna twintig jaar een pioniersrol speelt op dit gebied: een bewust en beleidsmatig zoeken naar de culturele diversiteit in de samenleving. Tijdens mijn bezoek aan haar Centrum verzochtte Annet Zondervan, directeur van CBK-ZO: 'Veel grote musea beseffen nog onvoldoende dat Nederland verandert en dat het een migrantenland is.' (Gesprek met Annet Zondervan op haar kamer, 1 juni 2004).

Zo zullen de musea voor moderne kunst in Nederland, na hun eerdere buigingen voor de klassieke Afrikaanse kunst en de eigentijdse Afrikaanse kunst,

opnieuw een buiging moeten gaan maken naar de kunst van culturele diversiteit. Ze zullen hun angst voor het vreemde en onbekende opnieuw moeten overwinnen. Dit zal zonder twijfel gaan gebeuren. Maar zal het onder druk van de tijdgeest plaatsvinden, zoals bij twee eerdere confrontaties? Of vanuit de positieve overtuiging, dat Nederland inderdaad een migrantenland is en ook de kunst verandert?

Harrie Leyten is antropoloog en museoloog. Hij was tot 1995 Afrika conservator van het Tropenmuseum in Amsterdam. Hij is thans docent aan de Reinwardt Academie in Amsterdam. Hij publiceerde over klassieke en eigentijdse Afrikaanse kunst.

“Onbekend maakt onbemind, xenofobie in de Nederlandse musea.” artikel gepubliceerd in Kunstlicht 25, 2004, nummer 3.