

WAAROM NOEMEN WIJ AFRIKAANSE KUNST, *KUNST* ?

Harrie Leyten

Kunst in Europees perspectief

Afrikaanse kunst heeft nooit onder invloed gestaan van de Europese renaissance. Daardoor heeft zij haar geheel eigen ontwikkeling door kunnen maken. Daardoor is zij in haar vormentaal als weinig andere niet-Europese kunst ver verwijderd gebleven van het westerse schoonheidsideaal. Misschien is dat ook de reden geweest, waarom Europeanen die voor het eerst kennis maakten met deze kunst, haar 'primitief' noemden. Immers, volgens Europese tradities, diep geworteld in de Grieks-Romeinse cultuur, kon alleen van echte beschaving sprake zijn wanneer de klassieke idealen van de Rede en de Schoonheid worden beleden.

De bestudering van schoonheid wordt wel esthetiek genoemd. Het woord werd voor het eerst gebruikt in de Verlichting door de Pruisische filosoof Baumgarten (1716-1762). Hij hanteerde het als een aparte wetenschappelijke, filosofische discipline, met nadruk op het menselijke scheppende vermogen, met een herijking van de relaties tussen ratio, gevoel en fantasie in het scheppingsproces.

Vanuit de 17^{de} eeuw kwamen twee tradities voort: het rationalisme (dat zijn weg vond in het neoclassicisme) en het empiricisme (dat zijn weg vond in de psychologie en de moraalfilosofie). Beide stoelden hun theorieën op de natuur. Schoonheid bestond volgens beide stromingen in de objectieve werkelijkheid, buiten de persoonlijke ervaring van de toeschouwer. Het Franse neoclassicisme stelde criteria op voor poëzie: helderheid, orde, eenvoud. De kunstenaar moest kunst maken die de schone, serene, rationele structuur van de natuur imiteerde. Schoonheid had in deze visie te maken met de Ratio en met de structurele orde van de wiskunde.

De Kunstacademies die in deze periode werden opgericht, gingen uit van deze opvattingen.

Er was ook kritiek op deze benadering. In Engeland kwam aandacht voor het scheppende vermogen van de kunstenaar en het belang van de subjectieve beleving van schoonheid ('Beauty is in the eye of the beholder'). Veel filosofen bleven zich afvragen of schoonheid objectief of subjectief is. Zij redeneerden, dat, als de beleving van schoonheid subjectief is, dat wil zeggen afhankelijk van persoonlijke voorkeur en van culturele factoren (opvoeding, omgeving), het moeilijk te verklaren is, dat zoveel mensen dezelfde opvattingen hebben over schoonheid. (P.H.Reill and E.J.Wilson.1996).

Kunst in Afrika

Bestaat dit onderscheid tussen objectieve werkelijkheid en subjectieve beleving ook in Afrika? Hoe ervaren Afrikanen de beeldtaal van een voorwerp? Zien zij een masker of beeld als een esthetisch voorwerp, als kunst? Hoewel klassieke Afrikaanse kunst gekenmerkt wordt door een schier eindeloze diversiteit aan uitdrukkingsvormen, blijkt bij nader inzien dat er stijlgroepen bestaan, waarbinnen maskers en beelden volgens een bepaalde 'code' worden of werden gesneden. De kunstenaar wist dat hij zich zo goed mogelijk aan die code moest houden, om zijn 'product' geaccepteerd te zien door zijn opdrachtgevers of door de samenleving. De Duitse antropoloog Hans Himmelheber was de eerste die tijdens zijn verzamelreizen in de jaren '30 van de vorige eeuw onderzoek deed naar de ervaringen van zijn informanten bij de Guro en de Atutu in Ivoorkust. Hij ontdekte dat een opdrachtgever een masker of beeld weigerde te aanvaarden, als het niet voldeed aan de 'norm' van schoonheid.

Toen vroeg hij zijn dragers om uit de verzamelde voorwerpen drie exemplaren te kiezen die zij het mooist vonden. Vervolgens stelde hij dezelfde vraag aan kunstenaars en willekeurige dorpelingen. Keer op keer bleek dat alle ondervraagden dezelfde stukken kozen. Het waren bovendien de stukken die hijzelf ook prefereerde. (Willett. 2002,193). Toen Himmelheber echter probeerde uit te vinden waarom zijn informanten de gekozen stukken zo 'mooi' vonden, kreeg hij vage, weinig zeggende antwoorden. Zijn vragen betroffen hun mening over 'de schoonheid van de lijnvoering' en 'de kracht van de uitdrukking' van de voorwerpen. Himmelheber constateert in zijn dagboek dat hij stuitte op een 'muur van onbegrip'. Zonder het zich (waarschijnlijk) bewust te zijn, stelde hij zijn vragen vanuit zijn westerse esthetische opvattingen.

Himmelheber was een kind van zijn tijd, met opvattingen over schoonheid en over kunst, die geworteld waren in de Verlichting, zoals boven aangegeven. Het is van belang in dit verband op te merken, dat ook de oude Grieken geen woord kenden voor schoonheid. Het woord, dat Plato en andere filosofen in de mond namen was *kalokagathos* (een samenvoeging van de woorden *kalos kai agathos*) dat vertaald wordt met begrippen als: bruikbaar, nuttig, goed. Dit laatste woord komt ook voor in het Oude Testament. Het Scheppingsverhaal in het boek Genesis zegt na iedere scheppingsdag: "En God zag, dat het goed was". Er staat niet, dat God zag dat de aarde mooi was, maar dat hij goed was, dat wil zeggen: hij beantwoordde aan het plan dat de Schepper in gedachten had, hij voldeed aan het doel dat de Schepper voor ogen stond. Zo moet ook in Afrika ieder voorwerp dat door mensen wordt gemaakt (ook als wij, westerlingen, het kunst noemen) goed zijn, dat wil zeggen: beantwoordend aan zijn doel.

Schoonheid

Dit wil niet zeggen dat Afrikanen niet gevoelig zijn voor schoonheid. Zij hebben echter eigen manieren ontwikkeld om uiting te geven aan hun 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, 19-61).

De Yoroeba kennen achttien criteria voor 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. Het Yoruba begrip *ewa* betekent zowel esthetisch als moreel goed. Om uit te drukken wat *ewa* is, dient een masker visueel aantrekkelijk te zijn, het moet symmetrisch en goed geproportioneerd te zijn (zie ook Yoruba). Wanneer een masker een amorele voorouder wil uitbeelden, zal het masker bewust onappetijtelijk worden gemaakt, zoals met de uitbeelding van afzichtelijke ziektes.

Susan Vogel (1997, 246) heeft bij de Baule in 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.

Bij de Kuba van Congo wordt de creativiteit van de kunstenaar gezien als de hoogste uiting van zijn kunnen. De kunstenaar zal steeds weer experimenteren met nieuwe geometrische vormen en motieven. Als weinig andere kunstenaars in Afrika geniet de Kuba kunstenaar een grote mate van artistieke vrijheid (zie Kuba)

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. Daarmee is een ikenga figuur 'goed', zonder dat hij 'esthetisch' is (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 meester-snijders. 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 dorpschouwen, 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 Kuba en Luba (Congo), Bini (Benin, Nigeria), de Ashanti (Ghana) en andere Rijken met een sterk centraal gezag bestond een hoog ontwikkelde paleiskunst. Kunstenaars die bekend stonden om hun grote artistieke vaardigheden werden uitgenodigd aan het hof te komen werken. Daarbuiten waren minder vaardige kunstenaars aan het werk. 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 kunstenaars en worden werken geanalyseerd op stijlkenmerken. William Fagg, de vroegere Afrika conservator van het Brits Museum, is een van de eersten geweest die getracht 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 (Congo) die beelden van vrouwen sneed met rijke haardrachten in de vorm van een waterval (cascade) en de 'Meester van de ongelijke ogen' (Fagg, 1969, 50).

Kunst als communicatie

Kunst is een moeilijk te definiëren verschijnsel. Waar trekt men de grens tussen kunst en niet-kunst? 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 van 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 samen het alfabet noemen. Zolang iedereen hetzelfde alfabet en dezelfde daarmee samengestelde woorden gebruikt, is een handschrift functioneel, dat wil zeggen, het is een middel 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 (zie Bamana).

Maar ook al is een 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, 1969, en 2002). De Lega snijden beelden met bepaalde karakteristieken voor bepaalde functies. Zo bestaat er een afbeelding van een vrouw met een opvallend grote buik. Deze verwijst 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 dorpsamenleving die goed draait; *kuswaga* betekent het op rust zijn, het leven in vrede.

In musea en particuliere verzamelingen zijn talloze Afrikaanse voorwerpen te vinden. Wanneer zij daadwerkelijk ooit gebruikt zijn geweest door de bevolking voor wie zij waren gemaakt (en dus authentiek genoemd kunnen worden), kan worden geconstateerd dat zij 'goed' geweest zijn. Zij beantwoordden aan de bedoeling waarvoor zij ooit waren gemaakt. Zij zijn ooit geaccepteerd als communicatiemiddelen tussen mensen of tussen de nu levende mensen en hun voorouders, of tussen bovennatuurlijke krachten en de levende mensen. In hoeverre zij hebben voldaan aan de eisen van 'schoonheid' is aan een westerling in veel gevallen niet of niet helemaal bekend. Dank zij recent onderzoek, zoals van Thompson, Vogel, Biebuyck en anderen, kunnen ook Europese verzamelaars en conservatoren, zich vertrouwd maken met de criteria die Afrikanen hebben aangelegd om de schoonheid van deze voorwerpen te beoordelen. Wanneer bovendien vergelijkend onderzoek wordt gedaan naar maskers en beelden van een zelfde categorie, afkomstig uit een zelfde cultuur, kan worden geconcludeerd dat het ene voorwerp 'beter' en 'esthetischer' is dan het andere. Sterker nog, er kan worden geconcludeerd dat sommige maskers en beelden absolute topstukken zijn. Dat dit zo is, wordt de laatste jaren steeds vaker aangetoond door de prijzen die op veilingen en beurzen betaald worden voor dergelijke voorwerpen. Ook in Afrika zelf groeit deze overtuiging. Nigeria organiseerde in 1980 een reizende tentoonstelling "Treasures of ancient Nigeria", met topstukken die nooit eerder het land hadden verlaten.

De tentoonstelling reisde door de Verenigde Staten, Japan en een aantal Europese landen. Toen het Tropenmuseum in Amsterdam zich aanbood als locatie voor deze tentoonstelling, antwoordde de Directeur Generaal van het Ministerie van Cultuur in Lagos, en verantwoordelijk voor de tournee, kort maar krachtig: "Ik zal nooit toestemming geven om deze collectie ten toon te stellen in een Volkenkundig Museum. Daar hangt nog de lucht van kolonialisme en neerbuigendheid. Dit is wereldkunst. Ik ben genegen mee te werken aan een tentoonstelling in het Paleis op de Dam,

eventueel het Rijksmuseum.” Deze twee locaties bleken niet beschikbaar. De tentoonstelling is in Nederland niet te zien geweest.

Wie bereid is de westerse canon van schoonheid en kunst los te laten, komt tot de ontdekking dat met recht gesproken kan worden van een Klassieke Afrikaanse Kunst.

Gebruikte literatuur:

- Biebuyck, Daniel. *Tradition and Creativity in Tribal Art*. UCLA. 1969
- Idem *Lega. Ethiek en schoonheid in het hart van Afrika*. Brussel. 2002
- Fagg, William. *The African Artist*. In: Biebuyck. *Tradition and creativity in tribal art*. UCLA. 1969
- Himmelheber, H. *Negerkunst und Negerkünstler*. Brunswick. 1960
- Layton, Robert. *The Anthropology of Art*. Cambridge. 1991
- Leyten, Harrie. *The cult of the right hand in S.E.Nigeria*. Unpublished thesis. 1975
- Reill, P.H. and E.J.Wilson. *Encyclopedia of the Enlightenment*. New York. 1996
- Thompson, Robert. *Yoruba artistic criticism*. In: W.d’Azevedo (ed.) *The traditional artist in African societies*. Bloomington. Indiana. 1973
- Visona, Monica Blackmum, a.o. *A History of Art in Africa*. Thames and Hudson. 2000
- Vogel, Susan. *Baule. African Art, Western Eyes*. Yale University Press. New Haven and London. 1997
- Willett, Frank. *African Art*. London. 2002