

Nederlandse Samenvatting - Dutch Summary

“Wat stelt dit voor?”

Ghanese kunst vormgegeven van de koloniale periode tot heden

Deze dissertatie gaat over hedendaagse visuele kunstenaars in Ghana en de manier waarop Ghanese kunst is gedefinieerd door de tijd heen. Het laat de soms antagonistische posities zien die kunstenaars en anderen innemen in het definiëren van wat Ghanese kunst is, of zou moeten zijn. Niet voor niets krijgen kunstenaars in Ghana vaak de vraag van collega's of bezoekers "Wat stelt dit voor?!" of "Is dit kunst?!" Een centrale vraag in dit proefschrift is hoe ideeën uit het koloniale en postkoloniale verleden doorwerken in de huidige kunstsetting die wordt gekenmerkt door verdergaande globalisering. Wat zijn de verschillende standpunten die kunstenaars, tussenpersonen en kopers innemen ten aanzien van wat (Ghanese) kunst is, en hoe kunnen we die verklaren?

Dusverre hebben antropologen hun blik vooral gericht op de zogenoemde populaire, "traditionele" of toeristenkunst. Deze studie sluit aan bij de groeiende belangstelling voor hedendaagse visuele kunst uit Afrika die terug te vinden is in galleries, Biënnales en (in mindere mate) musea voor moderne kunst. Hoewel Afrikaanse kunstenaars grotere bekendheid genieten in mondiale kunstkringen is er weinig gepubliceerd over de formatie van moderne kunst in specifieke landen. Omdat Afrikaanse kunstenaars pas na 1990 substantiële erkenning kregen in mondiale kunstkringen blijven de kunststijlen en ideeën die ten grondslag liggen aan hun werk veelal onderbelicht. De aanwezigheid van Afrikaanse kunstenaars in mondiale exposities en glossy catalogi zegt nog weinig over de artistieke, politieke

en sociale settings waarin hedendaagse Afrikaanse kunst ontstond. Het is een van de redenen waarom buitenlandse curatoren gangbare kunststijlen en onderwerpen in Ghana vaak ten onrechte afdoen als "toeristenkunst." Deze dissertatie laat zien dat het gebruik van bepaalde "Afrikaanse" vormen, "tradities" en symbolen teruggaat op een lange en complexe geschiedenis.

Deze dissertatie bestaat uit twee delen. In het eerste deel zet ik uiteen hoe moderne kunst werd geïntroduceerd in de Goudkust, en eigen werd gemaakt door de eerste moderne kunstenaars.

Hoofdstuk een draait om de koloniale elite school "Achimota" waar het kunstonderwijs de basis vormde voor het latere kunstcurriculum op de universiteit. Bijna alle grote namen uit de Ghanese kunstgeschiedenis hebben hier kunstonderwijs genoten: de invloed van Achimota op hun werk en denken kan zeker niet worden onderschat. Het onderwijs op Achimota was gestoeld op het idee dat Afrikanen hun "eigen" cultuur moesten herwaarderen. Door het beste van de Engelse en Afrikaanse cultuur te combineren, zo was de gedachte, raakten leerlingen niet vervreemd van de inheemse bevolking. Europese en Afrikaanse cultuur werd echter strikt gescheiden gehouden in het curriculum. Veel van de geselecteerde Afrikaanse culturele "tradities" die werden onderwezen op Achimota maakten nauwelijks deel uit van de christelijke identiteit van haar leerlingen die gericht waren op opwaartse mobiliteit. Het idee dat "de Afrikaan" was vervreemd van zijn eigen traditionele achtergrond vond ook zijn weerslag in het kunstonderwijs. Leerlingen kregen onderricht in "traditionele" kunstnijverheid, zoals het maken van rituele voorwerpen en ceramische potten. De leraren hadden aanvankelijk moeite hun leerlingen te overtuigen van het nut hiervan omdat zij houten beelden associeerden met fetisj en neerkeken op de "onbehouwen" producten van inheemse kunstenaars. Tegelijkertijd werd leerlingen onderworpen aan formalistisch teken- en schilder onderwijs dat geschoeid was op Britse leest. Het combineren,

maar ook apart houden, van Europese en Afrikaanse elementen in het curriculum was omstreden, en kende zowel voor- als tegenstanders onder de Afrikaanse elite. Dit hoofdstuk laat zien hoe deze opposities ook doorspeelden in het kunstonderwijs.

In hoofdstuk twee laat ik zien dat de onafhankelijkheid in 1957 niet in alle opzichten een breuk met een koloniaal verleden betekende hetgeen nog altijd wordt gesuggereerd. De staat, evenals intellectuelen en de eerste moderne kunstenaars namen het idee van culturele vervreemding over. Zij betoogden dat formele instituties en westerse kunstvormen moesten worden eigengemaakt door deze te "Afrikaniseren." Dit werd ook ingegeven door het gedachtegoed van de Pan-Afrikaanse en Négritude bewegingen opgericht door zwarte intellectuelen in Europa en de U.S. Evenals kubistische kunstenaars in Europa situeerden Ghanese kunstenaars "primitieve" kunst in een ver, spiritueel verleden gemaakt door ambachtslieden. Kunstenaars zetten hun eigen werk af tegen "traditionele" kunst als modern, origineel en verenigbaar met christelijke waarden. Afrikaanse en Europese cultuur werden niet strikt van elkaar gescheiden zoals dat op Achimota gebeurde. Traditie en moderniteit, was het argument, moesten samenkomen in een culturele synthese om zo een moderne Ghanese kunst beweging te creëren. Net als in het onderwijs op Achimota stond Afrikaanse "traditie" niet automatisch voor iets goeds en moois, maar vormde het een reservoir waaruit kunstenaars kunstvormen selecteerden en gebruikten in een nieuwe context. De gebruikte vormen waren veelal ontleend aan de Afrikaanse beelden die in het westen tot het domein van de primitieve kunst behoorden. De afgebeelde geromantiseerde taferelen laten *chiefs* in vol ornaat zien, het Afrikaanse dorpsleven, rites de passages, of "traditionele" muzikanten. Op deze -vaak naturalistische schilderijen- ontbrak elk teken van moderniteit. De alom aanwezige politieke en sociale onrust werd evenmin verbeeld, ook omdat kritiek op het repressieve politieke regime kunstenaars in moeilijkheden kon brengen. Dit "traditionele" repertoire aan symbolen, vormen

en voorstellingen werd later uitgebreid, en vormt voor veel kunstschilders en beeldhouwers nog steeds een belangrijke bron van inspiratie. Het werk van moderne kunstenaars was gelieerd aan het staatsdiscours van *Sankofa*: een symbool in de vorm van een vogel die achteruit kijkt naar waar hij vandaan komt. Dit symbool werd door de staat vertaald als "selecteer het goede uit het verleden om vooruit te komen." Kunstenaars droegen een nationale en pan-Afrikaanse identiteit uit in hun werk en streefden ernaar Ghana te presenteren naar de buitenwereld als een moderne natie met haar eigen unieke cultuur geworteld in een rijk verleden. De manier waarop kunstenaars traditie gebruikten of verwerkten diende niet alleen tot het herwinnen van culture trots na een periode van onderdrukking. Paradoxaal genoeg was het doordachte gebruik van traditie ook een manier om, zoals beeldhouwer Vincent Kofi het noemde, een graad in de wereldkunst te behalen. De vredige taferelen van "traditionele" hoornblazers of *chiefs* kwamen tot stand in de uitwisseling met de rest van de wereld.

Hoofdstuk drie laat zien hoe in de jaren 1970 en 1980, in een periode van politieke en economische chaos, sommige kunstenaars grote stadsmarkten, café's en busstations af gingen beelden. Kunstenaars waren teleurgesteld na het aanvankelijke optimisme over een Afrikaanse Renaissance en voelden niet langer de noodzaak een bijdrage te leveren aan het formuleren van een nationale of Afrikaanse identiteit. Deze kunstenaars beargumenteerden dat afbeeldingen van het moderne stadsleven hun werk niet minder Afrikaans maakten. Ze realiseerden zich ook dat nostalgische schilderijen met *chiefs* of het Afrikaanse dorpsleven niet de manier was om erkenning van buitenlandse curatoren en kunstcritici te krijgen. Deze manier van denken had weinig op met het staatsdiscours dat Ghanese cultuur nog steeds gelijk stelde met oude "tradities" en culturele festivals. Kunstenaars tornden niet aan de veronderstelling dat Ghanese kunst verschilde van westerse kunst. Nog steeds worstelden zij met de vraag hoe kunstenaars zowel Afrikaan als modern konden zijn, hiermee suggererend dat er tussen die twee een

spanningsveld lag. Kunstenaars moesten werken met voorstellingen en vormen die verwezen naar hun Afrikaanse wortels, hetzij "traditioneel" of modern. Slechts enkele kunstenaars onttrokken zich aan dit idee, en maakten werk dat niet duidelijk een reflectie vormde op de fysieke "Afrikaanse" omgeving. Moderne kunst in Ghana werd ook nog steeds gemarkeerd door wat schilder Ato Delaquis "vakmanschap" noemde: kunstenaars moesten werken in een individuele, unieke stijl en tegelijkertijd technische vaardigheden laten zien. Ondergedompeld in een modernistisch discours bestempelden kunstenaars het werk van straatkunstenaars in Ghana als "naïef." Kunstenaars die werkzaam waren aan de universiteit ergerden zich aan de groeiende belangstelling van westerse zijde voor Afrikaanse kappersborden. Hun frustratie over westerse kunstkopers die hun studio's links lieten liggen op zoek naar kunst dat het stereotype beeld van Afrika bevestigde, werd ook ingegeven door het gevoel dat zij nog steeds moesten vechten tegen westerse economische hegemonie.

In hoofdstuk vier betoog ik dat de staat slechts een marginale rol speelde in de ontwikkeling van moderne kunst in de jaren 1990s, de periode waarin de publieke arena in rap tempo vercommercialiseerde. Kunstenaars ergerden zich aan de lethargische houding en desinteresse van overheidsinstellingen. Ze richtten eigen kunstorganisaties en galeries op om hedendaagse kunst in Ghana te promoten en verkopen. De groeiende belangstelling en globalisering van hedendaagse Afrikaanse kunst hielp deze organisaties bij het vinden van internationale fondsen. De afhankelijkheid van kunstenaars verschoof van de staat naar particuliere initiatieven, een proces dat zeker niet uniek is voor Ghana maar plaats vond in tal van Afrikaanse landen waar de "Afrikaanse Renaissance" niet van de grond kwam. Terwijl Ghanese staatsinstellingen bleven vasthouden aan een Nkrumah-achtige definitie van cultuur waarin de rol van *Sankofa* steeds weer werd benadrukt, sloegen een aantal kunstenaars een andere richting in. Een globaliserende wereld waarin de belangstelling voor Afrikaanse kunstenaars explosief toenam en

het aantal kunstfestivals op Afrikaanse bodem sterk groeide, beïnvloedde artistieke discoursen in Ghana. Sommige kunstenaars keerden zich tegen het conventionele idee dat Ghanese kunst op nostalgische wijze de landelijke of urbane omgeving moest afbeelden. Het idee dat kunstenaars moesten bijdragen aan de vooruitgang en ontwikkeling van de natie boette verder aan kracht in. Kunstenaars waren meer geïnteresseerd in het opbouwen van internationale netwerken, zowel binnen als buiten Afrika, en bekritiseerden sociale en politieke kwesties in allerhande materialen.

In hoofdstuk vijf laat ik aan de hand van enkele gevestigde kunstenaars zien dat globalisering niet leidt tot eenduidige verwachtingen van kunstenaars, tussenpersonen of kopers. Integendeel: globalisering creëert verschillende mogelijkheden en beperkingen. Kunstwerelden zijn fluïde, overlappende velden waar verscheidene, soms botsende definities van wat echte kunst is naast elkaar bestaan. Globalisering leidt in bepaalde situaties tot een hernieuwde vraag naar authenticiteit; in andere situaties verleent globalisering de mogelijkheid om te ontsnappen aan de vraag naar Afrikaanse clichés en stereotypen. Technologische veranderingen zoals de wereldwijde introductie van mobiele telefonie en Internet speelden hierbij een rol, evenals de groeiende mondiale belangstelling voor hedendaagse Afrikaanse kunst. Kunstenaars die Ghana in de jaren 1980 verlieten, gaven aan dat migratie hen nieuwe mogelijkheden bood. Zij waren niet langer afhankelijk van de beperkte voorkeur van expatriates en de Ghanese elite voor figuratieve kunst waarin een Ghanese identiteit of ruimte werd benadrukt. Dit onderzoek laat zien dat kunstenaars nu vrij eenvoudig contact onderhouden met een internationaal netwerk en meer mogelijkheden hebben om in het buitenland te exposeren, of deel te nemen aan internationale workshops. Dit betekent dat kunstenaars die werk maken dat moeilijk ligt in de binnenlandse kunstmarkt, de mogelijkheid behouden om te opereren vanuit hun studio in Ghana. De kunstenaars die worden opgevoerd in dit hoofdstuk laten verder zien dat gevestigde discoursen, gericht op *Sankofa* en technische

perfectie, niet simpelweg verdwenen met de komst van nieuwe kunststijlen en ideeën. Er is geen sprake van een complete breuk met het gedachtegoed van voorgangers: bestaande ideeën worden geherinterpreteerd, getransformeerd en gemobiliseerd in een nieuwe, globaliserende context. Kunstenaars bleven gebruik maken van hetzelfde culturele repertoire als hun voorgangers al wezen zij het afbeelden van een "Afrikaans leven" af als cliché en commercieel. De verwijzingen naar Afrikaanse "tradities" in hun werk waren interessant genoeg, vaak niet direct zichtbaar. Kunstenaars beoefenden nieuwe stijlen en benadrukten de universele relevantie van hun werk. Dit ontkracht de conventionele categorisering van Afrikaanse kunstenaars in een groep die terugvalt op Afrikaanse clichés om westerse klanten te plezieren, en een groep die zich hier juist tegen afzet in het uitdragen van een kosmopolitische identiteit.

Conventionele ideeën in de Ghanese kunstwereld over esthetiek, zoals de notie dat kunst "mooi" moet zijn en de technische kwaliteiten laat zien van de maker, werden onder vuur genomen toen conceptuele kunstenaars de artistieke arena binnen wandelden in de 21^{ste} eeuw. Hoofdstuk zes gaat over kunstenaars die -gebruik makend van diverse media- de interactie met het publiek en het concept of idee in hun werk centraal stellen. Deze kleine maar invloedrijke groep betwist de klassieke grenzen tussen verschillende kunstvormen en verplaatste het werkterrein van kunstenaars naar de publieke ruimte. Hun werk is vaak bedoeld als een (speelse) kritiek op sociale en politieke kwesties. De installaties (vaak deels van gevonden materialen) en performances werden goed ontvangen door de buitenlandse culturele instituties in Ghana en buitenlandse curatoren. Hun werk sluit dan ook aan bij het soort kunst dat opgesteld staat op Biënnales en waarin originaliteit vaak besloten ligt in het idee en niet langer in stijl. In Ghana wordt hun werk echter vaak gezien als "on-Afrikaans," als "francofone" (bedoeld wordt de abstracte kunst en installaties uit de omringende franssprekende landen) of als "westers." Dit gebeurt bijvoorbeeld op de Schilder- en Beeldhouwopleiding aan de *Kwame Nkrumah*

University of Science and Technology in Kumasi waar het conservatieve, modernistische kunst curriculum werd betwist door een klein groepje studenten. Studenten verdedigden zich, gebruikmakend van hetzelfde jargon als hun docenten, dat installaties en performances juist typisch Afrikaans zijn. Kijk maar naar de wijze waarop marktvrouwen hun waren uitstallen, of naar de pracht en praal waarmee *chiefs* geïnstalleerd worden, riepen zij geregeld in interviews. Paradoxaal genoeg bleven toeristen en expatriates de formalistische schilderijen van stranden, dorpen of stadsgezichten vaak "Europees" of "westers" noemen. De onenigheid over wat Ghanese kunst is of zou moeten zijn nam plaats in hetzelfde discursieve veld: één waarin Afrika en het westen worden gezien als essentieel verschillend. In de jaren 1990 werd de categorie hedendaagse Afrikaanse kunst diverser. Sommige straatkunstenaars, die werken vanuit een open studio langs de kant van de weg, werden deel van een geïnstitutionaliseerde kunstwereld van galeries en musea. Deze instituties stellen hun werk tentoon als origineel en persoonlijk.

In hoofdstuk zeven beargumenteer ik dat westerse kunstkopers het werk van Ghanese straatkunstenaars veelal presenteren als geïsoleerd van westerse kunstdiscoursen en daarmee als "authentiek" Afrikaans. Maar de vraag naar een Afrikaanse authenticiteit wordt deels anders ingevuld. Dat komt duidelijk naar voren in de vergelijking met de manier waarop "primitieve" kunst werd verzameld en beoordeeld sinds het begin van de 20^{ste} eeuw. "Primitieve" kunst werd vooral authentiek bevonden wanneer elke referentie naar moderniteit ontbrak en het object "oud" (prekoloniaal) en gebruikt was. Ghanese straatkunstenaars worden vaak gepresenteerd als originele geesten die een persoonlijke, humoristische en bizarre interpretatie van moderniteit geven. Tekenen van moderniteit worden vaak onthaald als grappig en bizar juist omdat de meerderheid van westerse kunstkopers Afrika nog steeds zien als een continent geregeerd door "traditie." Schilderijen van president Obama of een doodskist in de vorm van een bierfles worden ontvangen als

een goede grap omdat de toeschouwer zichzelf ziet door de ogen van de Ander. Nog steeds geldt dat gebruikerssporen bijdragen aan een grotere authenticiteit, en dus een hogere marktwaarde. Daarom vragen sommige galeriehouders om de handgeschilderde filmposters een tijdje buiten te laten staan in de hete zon, de suggestie wekkend dat de posters "echt" gebruikt zijn in een geïmproviseerd filmtheater. Het groeiende aantal buitenlandse klanten heeft ook een gunstige uitwerking: straatkunstenaars breidde hun artistieke repertoire uit met nieuwe stijlen en onderwerpen. De nieuwe status van straatschilders en fantasie doodskistenmakers als individuele kunstenaars in mondiale circuits beïnvloedde ook hun lokale aanzien. Kunstenaars opgeleid aan officiële kunstscholen nodigden straatkunstenaars uit om deel te nemen aan tentoonstellingen en workshops. Dit werd ondermeer mogelijk toen kunstenaars conventionele definities van kunst over boord zetten, en het werk van straatkunstenaars niet langer bestempelden als naïef en technisch minderwaardig. Dit hoofdstuk laat zien dat de grenzen tussen straatkunstenaars en officieel opgeleide kunstenaars sowieso nooit scherp te trekken zijn geweest.

In hoofdstuk acht beschrijf ik het proces waarin vrouwen in het uiterste noorden van Ghana, in het dorp Sirigu, deel uit gingen maken van nationale en internationale kunstcircuits. Het beschilderen van huizen met (semi)abstracte patronen werd nieuw leven ingeblazen om betalende bezoekers naar het dorp te trekken. Een groep vrouwen ging onder begeleiding van Nederlandse kunstenaars muurpatronen op canvas schilderen voor de verkoop aan Ghanese en buitenlandse toeristen. Door de nieuwe mogelijkheden die acrylverf bood, weken de vrouwen al snel af van de gangbare muur patronen en "traditionele" kleuren. In dit hoofdstuk beschrijf ik de drie fases van het proces waarin de artistieke vrijheid van vrouwen steeds verder werd ingeperkt in relatie tot de verwachtingen van diverse tussenpersonen en kopers. Het exposeren van schilderijen in de "Sirigu stijl" in Ghana en Nederland verliep met de nodige controversies en contradicties. De "inheemse" of "traditionele"

schilderijen werden in sommige settings geëxposeerd als kunst, in andere als kunstnijverheid. De presentatie van het werk als individuele en originele kunst strookte niet altijd met de overtuiging dat de vrouwen oeroude "tradities" en een groepsidentiteit moesten uitdragen in hun werk. Na klachten van buitenlandse bezoekers over het gebruik van kleuren en voorstellingen die afweken van de "traditionele" muurschilderingen werd de artistieke vrijheid van de vrouwen in Sirigu aan banden gelegd door de lokale organisatie. Formeel opgeleide kunstenaars in Ghana waren ook verre van eensgezind over wat de vrouwen in Sirigu wel of niet moesten afbeelden. Sommige kunstenaars stimuleerden de vrouwen in het gebruik van nieuwe materialen, onderwerpen en kleuren; zij nodigden de meest talentvolle schilders uit voor workshops. Andere kunstenaars zagen niet veel in het schilderen op canvas dat niet "authentiek" zou zijn. Zij waren van mening dat de muurschilderingen in het dorp in een "onbedorven" staat moesten blijven. De manier waarop bezoekers, galeriehouders en de lokale vrouwenorganisatie in Sirigu een dynamische kunstvorm bevroren, past in de huidige tijd van essentialistische claims op, en de vraag naar een authentieke identiteit. Deze dissertatie laat zien dat de manier waarop de vraag naar authenticiteit wordt ingevuld echter afhankelijk is van de context en de kunstvorm. In tegenstelling tot straatkunstenaars in urbane gebieden moesten de vrouwen in Sirigu zich grotendeels onthouden van elk teken van moderniteit.

Verzamelaars en curatoren selecteren bepaalde kunstenaars als representatief voor de gehele kunstproductie in Afrika. Dit levert een vertekend beeld op. De sociologische benadering in deze dissertatie bleek essentieel in het blootleggen van de manier waarop kunstcategorieën worden geconstrueerd en gepresenteerd als objectieve representaties van de werkelijkheid. Het is bewonderenswaardig dat kunsthistorici zich sterk maken voor het opnemen van "andere" moderne kunstgeschiedenissen in de dominante westerse canon. Deze dissertatie laat echter zien dat het proces van incorporatie in grotere verbanden niet

onproblematisch verloopt. Conventionele kunsthiërarchieën in Ghana komen lang niet altijd overeen met de voorkeur van curatoren verbonden aan kunstinstellingen in Azië, Amerika of Europa. Horen straatkunstenaars nu wel of niet thuis in musea voor hedendaagse kunst? Veel formeel opgeleide kunstenaars in Ghana zijn van mening dat degelijk werk geen echte kunst is, maar commerciële en naïeve kunstnijverheid. En waarom komt het werk van Ghana's meest geliefde kunstenaars niet voor in de grote mondiale exposities van hedendaagse Afrikaanse kunst? Ik geef geen antwoord op deze netelige kwesties maar laat zien dat de manier waarop kunst wordt gedefinieerd, geëvalueerd en gewaardeerd verre van neutraal is. Het is ten slotte nog steeds gebruikelijk om werk van Ghanese kunstenaars te duiden als een "natuurlijke" reflectie op een Afrikaans erfgoed. Deze dissertatie laat zien dat het gebruik van "traditionele" vormen, stijlen en tafereelen ingebed is in een lange geschiedenis van contact en interactie tussen Afrika en het Westen. De kunstacademie, die deel uitmaakt van de universiteit in Kumasi sinds haar oprichting in 1952, was gemodelleerd naar Brits model; de formalistische invloeden die hier vanuit gingen zijn nog steeds duidelijk zichtbaar. Maar de formatie van moderne Ghanese kunst is ook sterk beïnvloed door nationalistisch en Pan-Afrikaanse ideeën, door buitenlandse reizen en studie, als ook door de groeiende belangstelling vanuit het westen en Azië voor hedendaagse Afrikaanse kunst. Omdat Afrikanen zich al eeuwenlang nieuwe ideeën, gedrag, specifieke lichaamshoudingen, institutionele structuren, en ideeën over kunst eigen maken is het onmogelijk om precies aan te geven wat er nu "Afrikaans" of "Westers" is aan het werk van Ghanese kunstenaars. En toch positioneren veel kunstenaars en kunstkopers Afrika en het Westen als twee tegengestelde polen. Het idee dat Afrika "anders" is, bepaalt nog steeds deels wat Ghanese kunstenaars afbeelden als ook de verwachtingen van kopers.