

Airport-Art

Een culturele antropologie van het souvenir

Petran Kockelkoren

Wij worden overspoeld door goedbedoelde rotzooi. Op verjaardagen en partijen, bij gelegenheid van jubilea en in kerstpakketten worden we tegen wil en dank overstelpt met prullaria. Niet alleen hebben we te kampen met rondzwervende souvenirs van eigen vakanties, maar ook vrienden, waaronder de beste, menen ons te moeten verblijden met aandenkens van hun verre reisbestemmingen. In eigen land kijken we daarop neer. Miniatuurklompjes van nep Delfts blauw, koperen molentjes, de Nachtwacht op een theedoek gedrukt, we weten wel dat die rommel voor de toeristenmarkt is bedoeld en dat de navelstreng naar een reëel bestaand Nederland al lang geleden is doorgesneden. Maar zodra uit dezelfde koker exotica tot ons komen: thangka's uit Tibet, de sfinx van Gizeh, een spekstenen chacmool uit Mexico, of zelfs maar Eifeltorentjes uit Parijs of blikken dubbeldekkers uit Londen, zwichten we weer. De wereld wordt gerepresenteerd op zakformaat. Wie zegt daar in ontheemde tijden 'nee' tegen? En af en toe is er wel een humanitaire bazaar in de buurt die ons de overtolligheden afneemt, waarna ze hun carrière voortzetten in andermans huishouden met teveel hebbedingetjes op vensterbanken en dressoirs.

Wat is zo aantrekkelijk aan deze dingetjes, wier telkenmale herhaalde invasies door ons goedmoedig worden geduld? Iedereen kan toch in een oogopslag zien dat het meestal exemplaren zijn uit een gietmal die tienduizenden identieke voorwerpen heeft uitgespuugd? Kwaliteit is dikwijls ver te zoeken. Een beetje intellectueel vat het sportief op en behandelt ze als *camp*. Erg dapper is dat niet. Door iets *camp* te noemen, onderschrijft men het negatieve waardeoordeel dat eraan kleeft, maar men zet zich daar vergoelijkend overheen. Al zijn *camp*-dingetjes lelijk, zij hebben toch hun eigen bekoorlijkheid. Een azteekse zonnekalender als barometer, de Empire State-building als aansteker, Toet-Anch-Amon als wijnkoeler, roepen op zijn minst een meewarige glimlach op. Men kan zich immers altijd wel superieur verbazen over de blatant slechte smaak van anderen. Op die manier wordt echter aan de dingen zelf geen recht gedaan. De vraag naar de reden van hun eigen

charme en aantrekkingskracht wordt niet beantwoord maar omzeild door naar anderen te verwijzen. Het eigen karakter van de deerniswekkende dingetjes wordt zo miskend.

Wat we nodig hebben, is een culturele antropologie van het verschijnsel souvenirs. Een eerste benadering van deze node gemiste tak van wetenschap trof ik aan in *Airport-Art: Das exotische Souvenir* (Cantz, Stuttgart 1987), een catalogus bij een gelijknamige tentoonstelling. Het studiegebied en de expositie erover bestreken het hele spectrum van ordinaire toeristenverleiders tot luxe uitgevoerde emblemen van nationale trots. Het zwaartepunt lag bij het aanbod uit de Derde Wereld. Ik zal een leerzaam voorbeeld van Airport-Art presenteren – overigens wat historische schets betreft aangevuld uit andere bronnen dan genoemde catalogus – waarna ik terugkeer naar de vraag wat nu de eigen aantrekkingskracht en wellicht ook de artistieke merites van zulke dingen zijn. Het voorbeeld betreft de vermaarde bronzen van Benin en hun toeristische nazaten.

In 1897 werd in de nasleep van een Engelse strafexpeditie tegen de toenmalige staat Benin, gelegen aan de Golf van Guinee, de hele bronschat van de Oba (de sacrale koning van Benin) in beslag genomen en naar Londen verscheept. Daarmee kwam een

voorlopig einde aan een artistieke ontwikkeling die zes eeuwen omspannt. Wereldberoemd werden de bronzen Oba-koppen die vroeger de voorouderaltaren sierden. Als een Oba overleed werd een bronzen hoofd vervaardigd met een opening in de kruin, waarin de slagrand van een olifant recht op werd geplaatst. In de olifantentanden waren taferelen uitgesneden die konden worden gelezen als het levensverhaal van wijlen de Oba. Via die bronzen hoofden onderhield de opvolger in de afstammingslijn contact met zijn voorgangers. Naast de voorouderkoppen werden bijna negenhonderd bronzen reliëfs buitgemaakt die in een luisterrijk verleden de zuilen van het paleis hadden gesierd. Een deel van de bronsschat verdween in het British Museum, het me-



Kop van een vorst (Oba)
Uit: Benin. Hofkunst uit Afrika

rendeel werd geveild ter dekking van de kosten van de strafexpeditie. Op die manier werd de nationale trots van de Bini – de inwoners van Benin – verspreid over de toonaangevende musea en particuliere collecties van de westerse wereld. Een kort kijkje in de geschiedenis van

de westerse receptie van de Benin-bronzen door de toenmalige kunst-critiek en van de reacties van de Bini daar weer op, kan bruikbare begrippen opleveren ter waardering van de latere Airport-Art. In ieder geval zit er voor het tegenwoordige Nigeria – waarin Benin is opgegaan – weinig anders op dan de kunstschaten uit het eigen verleden te reproduceren en te koesteren in de vorm van Airport-Art.

De receptie van de Benin-bronzen door de kunstkritiek van een eeuw geleden is voorspelbaar. In overeenstemming met de ideeën van hun tijd konden de critici niet geloven dat primitieve wilden deze hoogstaande kunst konden hebben voortgebracht. Maar gaandeweg werden de bronzen gerubriceerd en volgens kenmerken in stijlperioden ingedeeld. Daarbij hadden de recensenten de antieke Griekse kunst in hun achterhoofd, zoals die in de Renaissance tot maatstaf was verheven. De Benin-bronzen werden behandeld als primitieve benaderingen van klassieke kunst en ook als zodanig in catalogi geprofileerd. Op die manier werden de Benin-bronzen door de Europese kunstkritiek geassimileerd en aanvaardbaar gemaakt. Zij kregen een 'klassieke' status toegekend.

Ondertussen was de regerende Oba kort na de fatale expeditie gevangengenomen, afgezet en verbannen. Benin werd een Brits protectoraat. De Oba overleed in ballingschap in 1914. Toen hadden de Britten op het Europese toneel wel wat anders aan hun hoofd. Daarom grepen zij de gelegenheid aan om de zoon van de Oba zijn titels terug te geven. Hij kreeg geen wereldlijke macht maar mocht zijn ceremoniële rechten hernemen. Hij nam de naam Eweka II aan, naar de allereerste Oba die rond 1400 de dynastie vestigde. Hij herbouwde het afgebrande paleis en richtte opnieuw de voorouderaltaren in. Daartoe moest hij het bronsgietersgilde eerst weer in ere herstellen. Het peil van hun kunde was diep gezakt. Er waren geen bronzen Oba-koppen meer in gebruik. Het nieuwe gilde had geen andere keus dan de Benin-kunst uit de catalogi van de Europese musea te gaan reproduceren. Daarmee sloop pas een 'klassieke' visie binnen in de bronskunst van Benin. De ambachtelijke en expressieve kwaliteit van de zogenaamde 'klassieke' Oba's werd echter nooit meer gehaald.

In 1933 werd Eweka II opgevolgd door Akenzua II. De naam is weer veelzeggend. Akenzua I (1715) ontwikkelde vooral de ceremoniële kant van het Oba-ambt na een lange periode van neergang in wereldse macht. Dat deed Akenzua II eveneens. Hij vernieuwde onder andere de iconografie van de bronzen hoofden. Een Oba is sindsdien herkenbaar aan een hoge kraag van geregen koraal en aan een hoofdtooi waarop aan weerszijden opstaande vleugels zijn bevestigd. Daartussen torent een piek omhoog. Langs de oren hangen gestileerde slangen naar beneden. De achteraf 'klassiek' verklaarde Oba's zagen er heel wat soberder uit.

Midden in het bewind van Akenzua II viel een historische ommekeer: in 1949 werd Nigeria onafhankelijk. Hoewel de Oba geen wereldlijk staatshoofd meer was of kon worden, werd zijn ambt toch wel het icoon van Nigeria naar buiten toe. Dat bracht een aardverschuiving teweeg in de bronsproductie. De bronzen hoofden waren altijd voor intern gebruik gemaakt en dat was aan de Oba en enige hoofdmannen voorbehouden. Van nu af aan waren Oba-hoofden in Nigeria zelf voor iedereen beschikbaar en zij werden bovendien een gewild artikel op de toeristenmarkt. Dat sorteerde merkwaardige effecten in de iconografie. Nigeria wilde zich met haar Oba trots profileren, zowel om het eigen zelfvertrouwen te stimuleren als om het inheems eigene uit te dragen op het wereldschouwtoneel. De Oba-koppen werden borstbeelden naar Europees model. Waar zij vroeger ophielden onder de halskraag van koraal, daar verschijnt nu een borstpartij omhangen met bellen. En dat is nog niet het raarste: de formaten van de Oba-koppen gaan variëren, afhankelijk van het vervoermiddel waarmee de toeristen aan- en afgevoerd worden. Terwijl een 'klassieke' Oba-kop zo'n veertig centimeter hoog is, worden die voor de toeristen soms wel twee of drie decimeter groter gemaakt. Dat duurt zolang de toeristen per boot komen. Zodra het vliegtuig de boot verdringt, krimpen de koppen tot de afmeting van een à twee decimeter: het toegestane formaat van de handbagage. Het tijdperk van de Airport-Art is ook voor de Oba aangebroken.

De iconografische standaard daarvoor – de tooi met vleugels en piek en de met bellen behangen borst – is door Akenzua II gezet. De vroegere Oba-koppen vervulden een functie op de voorouderaltaren. Zij werden in brons gegoten door middel van de verloren-was-methode. Iedere kop was dus uniek. De Airport-Art-Oba's worden daarentegen in de duizenden vervaardigd. Aanvankelijk waren ze bedoeld als replica's voor de inheemse markt. Zij hadden zelfs een democratiserende functie. Maar spoedig gleden zij af richting souvenirs. Zij zijn niet langer alleen in brons verkrijgbaar, maar ook in hout, met de hand gekneet in klei of in een vorm geperst. Zij worden gegoten in mallen, geponst in metaal, gevangen in glazen asbakken. De souvenirs zijn bestemd voor een wereldtoeristenmarkt en worden schaamteloos in eindeloze hoeveelheden identieke exemplaren aangeboden.

Aan de hand van de geschetste geschiedenis van de Oba-koppen kunnen we de eerder opgeworpen vragen proberen te beantwoorden. Waaruit bestaat nu het eventuele 'eigen' karakter van Airport-Art? Heeft het zin om over 'echte' en 'onechte' Oba-koppen te spreken? Zijn bijvoorbeeld Airport-Art-Oba's net zo 'echt' als 'klassieke' Oba's en hoe 'echt' mogen die laatste heten? De Airport-Art-Oba's vormen een twijfelgeval. Zij worden en masse geproduceerd en zijn vaak alleen al ambachtelijk van inferieure kwaliteit. Mogen dat dan 'vervalsingen'

heten ten opzichte van de eerdere, telkens eenmalig vervaardigde, Obakoppen? Dat is een heikel punt waar ik zowel naar wil kijken vanuit sociologisch oogpunt – welke functie vervullen zij en is dat wel zo'n andere dan die van de vroegere kunst? – als vanuit artistiek oogpunt – wat betekent 'inferieur' als we het over Airport-Art als genre hebben?

Ogenschoijnlijk vervullen de Airport-Art-Oba's een heel andere functie dan de oudere Obakoppen. Toch spelen alle Obakoppen, inclusief de stomste replica's, een belangrijke rol in het tot stand brengen en in stand houden van de sociale cohesie tussen de Bini. De Obakoppen vormden door hun hele geschiedenis heen een brandpunt voor zelfherkenning en zelfvertrouwen. Hoezeer de iconografie ook mag verschuiven, altijd zie je meteen dat het een Oba betreft. De Oba-beeltenissen spelen een belangrijke rol als sociaal bindmiddel, zowel voor de Bini als voor de alternatieve westerling die zich met hen wil associëren. De rol van de dingen in het voortbestaan van de sociale orde der mensen wordt vaak onderschat. Juist de dingen helpen een gemeenschap te stichten en te handhaven. Zij overleven hun contexten van ontstaan. Daarom kunnen zij ons iets leren over onszelf. De dingen zijn onze bondgenoten. In dat opzicht doet een Airport-Art-Oba niet onder voor een antieke kop.

Uit sociologisch oogpunt heeft een Obakop voor een belangrijk deel een tekenkarakter. Bij de Airport-Art wordt dit aspect in het extreme doorgetrokken. Er zijn Airport-Art-Oba's die op een koperen drol lijken. Maar zolang de vleugels en de piek op het hoofd benevens de hoge halskraag herkenbaar blijven, hoe aanduidenderwijs ook, voldoen zij. Dat is juist het kenmerkende van Airport-Art: de ambachtelijke en de expressieve kanten van de kunst worden volstrekt ondergeschikt gemaakt aan de semiotische kant, oftewel het tekenkarakter ervan. De Nigeriaan die een Obakop koestert, toont zich daarmee trots op zijn achtergrond. Het teken in huis maakt hem deelgenoot van een wij-gemeenschap. Dat principe blijft overeind in ruimer verband. De westerling die een Airport-Art-Oba koopt, meet zich daarmee een exotische lifestyle aan, die voor iedereen zonder enige kennis van zaken herkenbaar moet zijn. Hij profileert zichzelf met dit teken als wereldburger. Dat geldt mutatis mutandis voor alle souvenirs. Zij vormen de icoontjes van een kosmopolitische lifestyle.

Tegenwoordig voltrekt zich een globalisering en vermenging van heteronome kunststijlen. Airport-Art blijft uiteraard niet beperkt tot Nigeria. De Oba's worden zelfs overtroefd door een andere stam uit Afrika: de Masai. Als er één volk is dat aan het Europese beeld van de nobele wilde voldoet, is dat het volk van de Masai wel. Zij oefenen dan ook een enorme aantrekkingskracht uit op westerse toeristen. Wereldberoemd zijn de Masai-maskers. Toch hebben de Masai in hun geschie-

denis nooit maskers gehad. De Masai zijn nomadische veetelers en jagers in de noord-oostelijke savannes van Afrika. Hun gebied ligt in het huidige Kenia. Het bereik van de maskerdansen in Afrika valt daarentegen samen met de regenwoudengordel aan de evenaar. De Bini maken maskers en voeren van oudsher maskerdansen uit; zij wél, de Masai niet. Geen stam is echter zo fotogeniek als de Masai en dat buiten zij graag uit. De typische Masai-maskers snijden zij echter niet zelf. Zij worden uit hout gesneden door hun voormalige doodsvijanden, de Akamba, een Bantu-volk uit Kenia. Vier- tot vijfduizend Akamba's voorzien in hun levensonderhoud door Masai-maskers te maken voor de toeristen. Zijn die maskers nu 'onecht'? Uit historisch oogpunt zeker. Maar zij doen wat ze moeten doen: Afrikaanse identiteit definiëren en bevorderen. De Bini en de Masai gebruiken hun iconografische kunst als een manier om 'gemeenschap' te stichten en om die gemeenschap te representeren op het wereldtoneel.

Dat souvenirs en Airport-Art slechts dragers van tekens zijn, wat meestal ten koste gaat van hun artistieke kwaliteit, maakt dat er door de protagonisten van 'klassieke' cultuur op neer wordt gekeken. In hun ogen zijn Airport-Art-Oba's wel degelijk vervalsingen. Maar wat wordt daarmee uitgesproken? Alleen in de context van een 'klassieke' visie heeft het zin om over 'vervalsingen' te spreken. 'Vervalsing' volgt 'klassiek' als haar schaduw. Inheemse kunstenaars doen daar niet aan mee. De westerse volkenkundige musea zouden het liefst inheemse kunstenaars aantrekken voor de restauratie van etnografische objecten, aangezien deze vaak zijn samengesteld uit heterogene materialen: organisch en anorganisch, natuurlijk en synthetisch, van lokale origine en geïmporteerd. Maar die inheemse kunstenaars begrijpen het concept van restauratie helemaal niet. Voor hen is restauratie verbetering en verfraaiing naar hedendaagse inzichten. Zij kennen herscheppingen, geen vervalsingen. Alleen wij westerlingen zijn behept met de erfenis van de Griekse klassieke visie. Het paradigma van de onaantastbare vorm zit daaraan vast. Voor ons is restauratie iets onveranderlijk fixeren in de tijd van herkomst. Juist daar parasiteren vervalzers op. Een vervalser kan een antieke Oba-kop nabootsen, maar hij zal zich nooit wagen aan een hybride. Hybriden roepen vragen op – zoals 'echt-onecht' – die iedere vervalser juist kost wat kost wil vermijden. Vervalsingen lijken daarom altijd als twee druppels water op de voorbeelden uit de catalogi van 'klassieke' kunst.

In de verhouding van 'klassiek' en hybride zit een paradox besloten. Slechts bij gratie van 'klassieke' toonbeelden die als ijkpunten fungeren, kunnen we hybriden onderscheiden. Maar merkwaardig genoeg kunnen we ook vast al wel een lijstje van 'klassieke' hybriden opstellen. Airport-Art is inmiddels een erkende postmoderne stijlfiguur. De

laatste jaren kondigt zich een kentering aan, waarbij de ontwikkelingslanden het voortouw nemen. In toenemende mate wordt weer kwaliteit geleverd. 'Kwaliteit' wil in dit geval zeggen dat de ambachtelijke en de expressieve kanten van de kunst weer de kans krijgen de iconografische kant in te halen. Iconografisch schematisme en ambachtelijk perfecte uitdrukking hoeven niet op gespannen voet met elkaar te staan. Wanneer ze convergeren, ontstaan dingen van eigen gewicht met een eigen karakter. In het laatste decennium verschijnen in de lobbies van de Hilton-hotels slijke vitrines waarin Airport-Art van ambachtelijk hoogstaande kwaliteit wordt aangeboden. Er ontwikkelen zich zowaar innovatieve kunstenaars in dat circuit. Airport-Art wordt *salonfähig*. Hybriden worden de toonbeelden van postmoderne kunst.

Wat betekent dat voor de marktwaaarde van de Oba-koppen? Neem een vrachtboot-Oba, stijl Akenzua II, maar wel nog gemaakt volgens de verloren-was-methode, dus tamelijk precies te dateren tussen 1949 en 1970. Die Oba mag dus een 'echte' hybride heten, of niet soms? Maar dat geldt al voor een boel souvenirs. Ook souvenirs zijn reeds in te delen in stijlperioden. De ene generatie volgt op de andere. Tegenwoordig worden voortreffelijke Masai-maskers, van grote expressiviteit, gesneden in Thailand. Het getuigt niet langer van intellect om souvenirs als *camp* af te doen. Dat kan men zich immers alleen maar veroorloven als men de gedachte onderschrijft dat de massaproductie van de technologische cultuur per definitie een vervreemdend karakter heeft en gedegenerende kunst voortbrengt. Maar wie de ontwikkelingen in de iconen volgt die de technologische cultuur voortbrengt, ontdekt dat deze steeds meer aan kwaliteit winnen en dat zij juist in dienst staan van het stichten van een globale gemeenschap. Wie erbij wil horen, gaat voortaan 'echte' hybriden verzamelen.