

## Hoe de publieke sfeer dingen maakt en breekt

Pauline van der Zee

Het verzamelen van etnografica is een typisch westerse aangelegenheid. Objecten die een specifieke functie in de eigen samenleving hebben; krijgen zo een nieuwe rol toebedeeld, ze worden 'handelswaar'. De kunst van de Asmat en Kamoro die in West Papua op Nieuw Guinea leven, is ooit door druk vanuit de kunstwereld 'gered'. In hoeverre werd esthetische kwaliteit voor de handel in etnografica belangrijker dan authenticiteit? Dit laatste begrip wordt hier in eerste instantie opgevat in de zin van de definitie van Rubin (1984) in zijn introductie van het boek *"Primitivism" in 20th Century Art*. Hij meent dat authentieke objecten voor eigen gebruik zijn gemaakt en niet voor verkoop aan buitenstaanders.<sup>1</sup> Echter, in deze definitie klinkt het ideaal van het 'pure' en 'ongerepte' door.<sup>2</sup> Tijs Goldschmidt, een verzamelaar van Asmat houtsnijwerk, merkt niet onterechte op dat het een immateriële kwestie is of een object al dan niet 'gebruikt' werd (Corbey 2000,191).<sup>3</sup> Een goede reden om deze problematiek verder te onderzoeken.

In 2001 verbleef ik een tiental dagen in het dorp Sawa-Erma in het Asmatgebied. Dagelijks kregen we continu bezoekers over de vloer die ons allerlei objecten te koop aanboden (fig. 1a).



fig. 1a. Bezoekers die objecten te koop aanbieden (Sawa-Erma 2001)  
Foto Pauline van der Zee

Omdat onze reisgenoot van plan was om een groot aantal zaken aan te schaffen om met de opbrengst ervan weer Papoea's te kunnen bijstaan, organiseerden we een tweetal koopsessies. Deze bijeenkomsten werden gehouden in één van de mannenhuizen van de nederzetting. Telkens waren voorwerpen bij elkaar gelegd. Aan beide uiteinden van het gemeenschapshuis en in het midden stond een groep op ons te wachten (fig. 1b).



fig. 1b. Bezoekers die objecten te koop aanbieden (Sawa-Erma 2001).  
Foto Pauline van der Zee

We selecteerden en lieten ons leiden door onze eigen esthetische voorkeuren. Later kregen we kritiek te horen dat sommige mensen zich benadeeld voelden. We hadden van één groep het meest aangekocht en beduidend veel minder van de twee andere en dus geen rekening gehouden met het sacrale principe van evenwicht dat voor de Asmat zo essentieel van belang is.

Dat gaf me te denken. Op welke manier is er verzameld? In hoeverre hebben westerse verzamelaars zich daarbij laten leiden door eigen maatstaven? Vandaar dat we eerst de geschiedenis van het verzamelen schetsen, om vervolgens de invloed van de verzamelaars op de kunstproductie na te gaan. Het verzamelen van etnografica is altijd een typisch westerse aangelegenheid geweest. De exploraties luiden de eerste fase in van het verzamelen van 'curiosa' voor privé-collecties en musea.<sup>4</sup> De objecten geven aan waar men vroeger de wereldzeeën verkende en markeren tevens koloniale periodes. In de 19<sup>e</sup> eeuw raken de meeste gebieden gekoloniseerd en hierdoor wordt er steeds systematischer verzameld. De artefacten in Europese musea wekken de belangstelling van het publiek en worden daarom ingezet bij de promotie van het koloniale beleid. Aan de hand ervan kan men zelfbewust de eigen verworven plek op de ladder van de beschaving tonen.<sup>5</sup> Het is duidelijk dat de westerse bevolking zelf op een hoge sport thuishoort, terwijl de natuervolken onderaan staan. In reisverslagen komt naar voren dat westerse bezoekers menen te maken te hebben met een laatste fase van de oorspronkelijke cultuur.<sup>6</sup> Het wordt een motivatie voor het verzamelen, want de reizigers zijn zich maar al te bewust van de invloed van het cultuurcontact op de inheemse bevolking. Verzamelaars beschouwen zichzelf als archivarissen van culturen op de grens van hun bestaan.<sup>7</sup> De 'rariteiten' zijn niet alleen exotisch maar zullen ook zeldzaam en daardoor waardevol worden. Een economische afweging speelt zeker mee in dit verzamelen.

Ook in Oceanië maakt verzamelen van artefacten al bij de eerste kennismaking deel uit van het cultuurcontact. Dit geldt eveneens voor het eerste contact met de Kamoro en de Asmat, twee volken die in deze paper centraal zullen staan. Zo worden in 1828 in het Mimikagebied in zuidwest Nieuw-Guinea onder meer hoofdtoeien, gordels en dansschorten van de Kamoro verworven (Kooijman 1984, XIV, XV, 99, 156; Smidt 2003, 74-6). Bij het oostelijke buurvolk de

Asmat worden bij de eerste ontmoetingen aan het begin van de twintigste eeuw onder andere pagaaïen, pijlen, speren, schilden en tassen – hetgeen men op het moment bij zich heeft – geruild tegen westerse goederen (Hoogerbrugge, Kooijman 1976, 6). De eerste reizigers hebben echter geen kennis van de taal en zo ruilt men met gebarentaal ethnografica tegen messen, lege blikken en flessen, tabak, metalen bijlen en vermoedelijk ook tegen rode textiel, spiegeltjes en kleurige kralen. Er is dan ook nauwelijks informatie over de context van de objecten buiten het zichtbare gebruik (Hoogerbrugge 1973, 26). Op die manier verwerven verkenners aanvankelijk collecties die een algemeen beeld geven van de functionele materiële cultuur. Later worden ook rituele objecten, die voorheen veelal na de ceremonie werden vernietigd als afsluiting van het feest, nu voor ruildoelinden bewaard. Hoewel de motivatie van de eerste verzamelaars conservatie van de materiële cultuur is, leiden hun aankopen paradoxaal genoeg tot verandering van die materiële cultuur. Wat ook steeds meer een rol gaat spelen, zijn de ruilgoederen. Door de eerder genoemde introductie van metalen gereedschap zoals bijlen en messen kunnen houtsnijders sneller en gedetailleerder werken en neemt ook de kwantiteit van de productie toe.

Mogelijk heeft het 'bewaren' omwille van het vooruitzicht om de een voorwerp eventueel te kunnen verkopen, niet alleen gezorgd voor een wijziging in de afsluiting van de rite. In dit opzicht is de grote geestenpaal, *mbitoro*, van de Kamoro in het Tropenmuseum een fascinerend voorwerp. Deze *mbitoro* die in 1930 werd verzameld, is uit hardhout gemaakt in plaats van het zachte hout van de wilde nootmuskaatboom zoals gebruikelijk. Wat zouden de redenen kunnen zijn om voor een andere dan de traditionele houtsoort te kiezen?<sup>8</sup> Waren de Kamoro van plan deze geestenpaal te verkopen in plaats van hem – zoals de religieuze traditie het voorschrijft – in het woud te laten vergaan? Men is immers nooit zeker van het tijdstip waarop eventueel een geïnteresseerde reiziger langskomt of van mogelijk vervoer. De keuze voor hardhout heeft dus vermoedelijk te maken met contacten met verzamelaars. Dat wil zeggen dat, ondanks de vroege verzameldatum, zij toch al impact zullen hebben op de kunstproductie. Deze paal mag dan – naar het zich laat aanzien – voor eigen gebruik gemaakt zijn, kennelijk hadden de maker(s) tevens de verkoop ervan aan buitenstaanders voor ogen. Het is dan moeilijk om vast te houden aan het geloof in het 'ongerepte' en 'authentieke' artefact.

Door de koloniale situatie zijn het in eerste instantie vooral Nederlanders die objecten uit het Mimika- en Asmatgebied meebrengen. Zeevaarders, kooplieden, bestuursmensen, missionarissen, wetenschappers en reizigers verzamelen en laten zich in hun selectie leiden door esthetische beweegredenen. Zij blijken vooral voorkeur te geven aan esthetische objecten die nauw aansluiten bij sculptuur of voorwerpen met duidelijk herkenbare voorstellingen (Philips, Steiner 1999,7). In de jaren vijftig stimuleren de Nederlandse volkenkundige musea dat er systematisch wordt aangeworven.<sup>9</sup> Nederlandse musea hebben op die manier min of meer het monopolie op de voorwerpen uit deze gebieden. Ook komt er vanuit het buitenland belangstelling voor de tentoonstellingen van de nieuwe aanwinsten. Geleidelijk aan wordt ethnografica gewaardeerd en gepresenteerd als 'primitieve kunst'.<sup>10</sup> In westerse context is de intentie van beeldende kunst niet 'nuttig' maar dient zij tot esthetische contemplatie. Etnische objecten zijn niet gemaakt als 'kunst' maar worden vanaf een bepaald moment in de geschiedenis als kunst gewaardeerd en gepresenteerd.

Door het tentoonstellen van rituele- en gebruiksvoorwerpen als 'kunst', worden deze objecten onderworpen aan westerse classificaties van beeldende kunst. Men past er dezelfde criteria op toe die men voor de beoordeling van westerse kunst gebruikt, hoewel deze objecten in de eigen context niet als kunst bedoeld zijn. Er wordt wel beweerd dat de metamorfose van

etnografische objecten in 'kunst' een gevolg is van het 'verzamelen'. Westerse esthetische waardering en smaakoordelen bepalen immers grotendeels de economische waarde van het object als handelsartikel. Kunstwerken, esthetische waardering en smaakoordelen zijn immers grotendeels afhankelijk van het object als handelsartikel en de economische waarde ervan (Phillips & Steiner 1999, 15). De antropologe Shelley Errington (1998, 79) meent zelfs dat kunst en verzamelen tegelijkertijd wordt 'uitgevonden' en dat het één niet zonder het ander kan. Zij spreekt hier over 'art by appropriation' in tegenstelling tot 'art by intention' en merkt op dat er door verzamelaars voor de keuze van objecten wordt gekeken naar de afbeelding, naar de afwerking, naar het formaat, en naar de duurzaamheid van het materiaal waaruit de voorwerpen gemaakt zijn. Aan welke esthetische, conceptuele en materiële voorwaarden dienen voorwerpen te voldoen om als kunst geselecteerd te worden?

André Malraux (1949) geeft in zijn *Museum without Walls* aan dat het formaat een belangrijk criterium is. Een klein voorwerp wordt 'onbetekenend' en een object dat te groot is om in een museum op te stellen, wordt problematisch en dus is 'relatieve draagbaarheid' een norm (Errington 1998, 78). Met de praktische maatstaf van 'relatieve draagbaarheid' werd ik ook zelf geconfronteerd in Sawa-Erma in het noordwestelijke Asmatgebied. Ik filmde er het sculpteerproces van een antropomorf beeld en vervolgens besloot ik te betalen voor de film en niet voor de sculptuur (fig. 3).



fig. 3. Het antropomorfe beeld waarvan het ontstaan gefilmd werd (Sawa-Erma 2001)  
Foto Pauline van der Zee

De levensgrote figuur was naar mijn normen niet echt geslaagd en moeilijk te vervoeren. Trouwens waar moest ik hem laten, eenmaal thuisgekomen? Ik liet het beeld achter. Ook de 'relatieve draagbaarheid' van de eerder genoemde monumentale geestenpaal van de Kamoro die in het Tropenmuseum in Amsterdam staat opgesteld, was zeker ooit ook een probleem.<sup>11</sup> Deze *mbitoro* is namelijk 7 meter 80 centimeter hoog (fig. 4).



