

*IL FAUT QUE LE MASQUE
AIT DANSÉ*

HET MASKER MOET GEDANST
HEBBEN

INTRODUCTIE

Tony Jorissen begon met het verzamelen van Afrikaanse kunst in 1969. Hij verwierf een aantal kunstwerken van missionarissen die terugkeerden uit Congo en een aantal via galeries in Brussel en Parijs. Een groot deel van de hier gepresenteerde verzameling heeft betrekking op Congo (formeel Democratische Republiek Congo). Er zijn maskers, beelden en objecten uit het dagelijks leven, afkomstig van verschillende stammen zoals de Kuba, Pende, Yaka, Suku, Holo, Salampasu, Tshokwe en Songye. Gewoonlijk staan ze opgesteld in twee kamers in het huis van de verzamelaar, waaronder een zolderkamer met houten balken, waar de verschillende objecten dicht op elkaar tegen de wanden staan. In de loop der jaren heeft Jorissen ook een collectie van ongeveer 5000 boeken over Afrikaanse kunst verzameld, waaronder enkele belangrijke eerste drukken.

De tentoonstelling is verdeeld in vier thema's: Ritueel, Associatie, Geschiedenis en Kijken. In elk deel wordt een specifieke context gepresenteerd om de objecten te beschouwen en een methodologisch of historisch vraagstuk te adresseren. De verschillende delen kunnen in elke volgorde bekeken worden en bieden geen doorlopend verhaal. De werken van de hedendaagse kunstenaars bieden intellectuele handvatten.



Begane grond
Gang

In de gang hangen foto's van de
collectie zoals die in het huis van de
verzamelaar opgesteld staat.
De foto's zijn gemaakt door Kristien
Daem in opdracht van Marres.





Interieur van het huis van de verzamelaar, archief systeem.
Foto: Kristien Daem

RITUEEL

In deze ruimte worden zesentwintig maskers gepresenteerd tegen de achtergrond van twee wandvullende foto's die tentoonstellingsruimtes in het huis van de verzamelaar tonen. Op één van deze foto's zijn kleinere beelden gemonteerd van objecten terwijl ze worden gebruikt in een ritueel. Ze zijn afkomstig uit de boekenverzameling van Jorissen. De beelden tonen de wijze waarop de verzamelaar de boeken gebruikt als referentiemateriaal en illustreren het idee van het 'dansende masker'.

In hun etnografische studie *La Passion de l'art primitif – Enquête sur les collectionneurs* (Parijs, 2008) citeren Brigitte Derlon en Monique Jeudy-Ballini de zin 'il faut que le masque ait dansé' als een doorlopend motief in het discours van verzamelaars. Zij wijzen hiermee op de paradox dat, voor verzamelaars, de puurheid van een object voortkomt uit diens slijtage – de authenticiteit van een object is direct gerelateerd aan de sporen van gebruik, zoals vuil en patina. (p. 50). De beschrijving van Derlon en Jeudy-Ballini illustreert het bijna rituele karakter van de manier waarop verzamelaars de objecten benaderen. Intuïtie en emotie overheersen daarbij, naast de overtuiging van verzamelaars dat de objecten hen in contact brengen met het tijdloze. Uit hun observaties concluderen de auteurs dat deze fascinatie voor 'tijdloze' rituelen gekoppeld is aan een argwaan tegen etnografische kennis, omdat deze de functie in plaats van de schoonheid van het object benadrukt. Te veel kennis, zo menen verzamelaars, vormt een gevaar voor de verbeelding (p. 92–97).

Het werk *24 European Ethnographic Museums* (2010) van Sara van der Heide is opgesteld in de wintertuin en bestaat uit vierentwintig tekeningen die de namen van verschillende Europese etnografische instellingen tonen. Door deze namen samen te voegen, nodigt de kunstenaar de toeschouwers uit na te denken over het ritueel van de naamgeving met betrekking tot koloniale erfenissen, wetenschappelijke motieven en politieke standpunten.



ASSOCIATIE

Een selectie kleinere objecten uit de collectie wordt samen met een Yaka masker en een Lele trommel gepresenteerd in de setting van een interieur in de stijl van de vroege jaren 1960 (inclusief twee Catenary fauteuils, die in 1962 werden ontworpen door George Nelson). Het combineren van Afrikaanse objecten met moderne kunst en design dateert uit de vroege 20ste eeuw en verwijst naar de mode waarin westerse kunstenaars inspiratie haalden uit niet-westerse bronnen (een mode die in de kunst ook wel 'primitivisme' wordt genoemd).

Volgens kunsthistoricus Daniel Sherman krijgt het combineren van objecten en design een nieuwe betekenis in de periode rond 1960. In zijn boek *French Primitivism and the Ends of Empire, 1945–1975* (Chicago, 2011) verwijst Sherman naar de artikelen die de ontwerper Andrée Putman in 1960 and 1961 publiceerde in het tijdschrift *L'Œil* (waarvan twee edities op een salontafel in deze ruimte). In deze artikelen moedigt Putman de lezers aan ongebruikelijke associaties tussen objecten te bedenken en geeft voorbeelden van interieurs die op basis van formele overeenkomsten modernistische meubels combineren met objecten uit verschillende culturen.

Sherman suggereert dat deze 'esthetiek van de associatie' ertoe diende om te breken met de traditie van de koloniale stijl in de interieurarchitectuur en esthetische autonomie te verlenen aan niet-westerse objecten in een tijd waarin de landen van de herkomst van de objecten politieke onafhankelijkheid begonnen te verwerven (Congo in 1960, Algerije in 1962). Sherman citeert uit een interview waarin Andrée Putnam verklaart dat

"de koloniale stijl al ruim voor het einde van de [Algerijnse] oorlog in 1962 alle geloofwaardigheid had verloren als manier om de wereld te introduceren in het Franse interieur." Sherman identificeert echter twee (p. 83) valkuilen in deze 'esthetiek van de associatie'. De eerste is dat het verlenen van esthetische autonomie aan niet-westerse objecten zich vooral richt op hun schoonheid en daardoor de neiging heeft voorbij te gaan aan de geschiedenis en oorspronkelijke functie van de objecten. De tweede is dat de promotie van deze stijl in interieur-tijdschriften de ontwikkeling van een speculatieve markt rondom deze objecten heeft bevorderd en bestendigd.

GESCHIEDENIS

In deze ruimte wordt een case studie gepresenteerd aan de hand van een specifiek Pende masker uit de collectie van Jorissen. Het doel is een vergelijking te maken tussen twee (tegengestelde) manieren om de geschiedenis van een dergelijk object te presenteren.

Één manier is de 'stamboom', die aspecten van de levensloop van het object in Europa belicht. Het Pende masker heeft een waardevolle Westerse geschiedenis omdat het in bezit was van de Nederlandse kunsthandelaar Carel van Lier (1897–1945), wiens collectie in 1927 werd gepresenteerd in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Deze informatie is waardevol omdat het een indicatie geeft van de datum waarop het masker is gemaakt (vóór 1927), maar ook van de aard van de Afrikaanse kunst die toegankelijk was voor bezoekers van het Stedelijk Museum in 1927.

In sommige musea en vele veilingcatalogi wordt alleen informatie verstrekt over de stamboom en westerse geschiedenis van Afrikaanse kunstvoorwerpen. De objecten met de meest belangrijke stambomen worden veelal gezien als canoniek voor de Afrikaanse kunst in Europa. Het probleem is echter dat deze stamboom voorbij gaat aan andere verhalen over het object: wie heeft het gemaakt, wanneer, en waarom? Werd het gemaakt voor de export of als ritueel voorwerp, en hoe kwam het object van de Pende stam in Nederland terecht? De publicatie *Inventing Masks: Agency and History in the Art of the Central Pende* (Chicago, 1998) van antropoloog Zoe Strother vormt een gedetailleerde studie van de traditie van het maken van maskers bij de Pende. Ze beschrijft

de namen van de maskers, identificeert hun originele toepassingen, verwijst naar dansen en vertelt verhalen over specifieke maskers, waardoor een veelzijdige geschiedenis van elk object ontstaat.

In deze ruimte wordt ook het videowerk *Object ID* (2012) van Pauline M'Barek getoond waarin 55 internationale vragen voor onderzoek naar etnografische objecten worden getoond. De vragen zijn gebaseerd op internationale conventies voor de inventarisatie van en onderzoek naar etnografische voorwerpen. De specifieke oriëntatie van elke vraag maakt de kijker bewust van de historische erfenis van het kolonialisme die in de vermeende objectiviteit van de wetenschap verborgen ligt.



Foto uit 1909 door M.W. Hilton-Simpson at Malassa, genomen tijdens
Emil Torday's tweede expeditie naar Congo.
Gepubliceerd in John Mack, *Emil Torday and the Art of the Congo 1900-1909*,
Londen, British Museum, 1990, p. 35.

KIJKEN

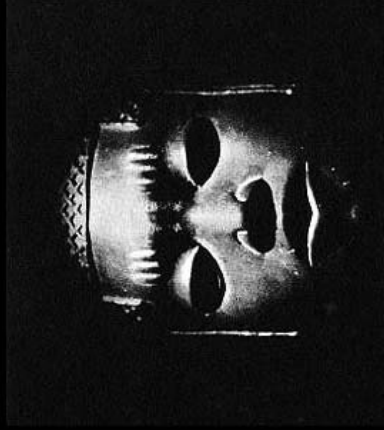
Les statues meurent aussi (Statues Also Die) (1953) van Alain Resnais en Chris Marker is een film essay over Afrikaanse beeldhouwkunst. De film werd gemaakt in opdracht van Présence Africaine, een internationale Afrikaanse galerie en uitgeverij die in 1930 werd opgericht in Parijs. *Les statues meurent aussi* uit kritiek op de toe-eigening van Afrikaanse kunst door westerse musea en stelt dat beelden hun betekenis en inhoud verliezen wanneer ze uit hun oorspronkelijke context worden gehaald en getransformeerd worden tot museumstukken.

Het tweede deel van de film werd in Frankrijk tot in de jaren zestig gecensureerd vanwege de uitgesproken kritiek op het kolonialisme. Een groot deel van de film richt zich op vraagstukken rond kijken en terugkijken. Een fragment toont een snelle opeenvolging van beelden en maskers die de toeschouwers lijken aan te staren; een andere scène toont een vitrine in een etnografisch museum gevuld met westerse bureau-accessoires, gelabeld 'herkomst onbekend'. Deze twee scènes suggereren een ambitie om de blik om te keren en de gevestigde westerse standpunten over Afrikaanse cultuur en kunst op te schudden.

Een selectie beeldjes en maskers uit de verzameling van Jorissen wordt op ooghoogte getoond in combinatie met een serie van vierentwintig foto's van kleine sculpturen in het Louvre in Parijs, een werk van Jean-Luc Moulène. *Le Monde, Le Louvre* (2005) bestaat verder uit een editie van krantenbijlagen met reproducties van dezelfde fotoserie, en een videofilm waarin de objecten van hand tot hand worden doorgegeven. Dit werk werd voor het eerst getoond in het Louvre in november 2005.

Door de objecten en foto's oog in oog met elkaar te brengen kan de huidige tentoonstelling worden gezien als een uitbreiding van Moulène's fotoserie, die objecten toont van verschillende culturen over de hele wereld (ondermeer Syrië, Egypte, Griekenland en Turkije).

**Les statues
meurent aussi**



**un film de
Chris Marker
& Alain Resnais**

Filmposter *Les statues meurent aussi*, Chris Marker & Alain Resnais, 1953.
Gemaakt in opdracht van Présence Africaine, Parijs.

ESSAY
DOOR SOPHIE BERREBI

'Collecting is fascinating, not only because of the way in which it speaks of an inner, psychological drive in so many people, but also because its study provides some insight into the interactions and transactions that shaped history and defined the relationship between the West and Africa, not only the colonial relationship but also the proto colonial relationship with all its intellectual baggage of imperialism and racism, and the post-colonial situation.'

Enid Schilkroun en Curtis Keim¹

In haar boek *Terug naar Congo* schrijft Lieve Joris over haar ervaringen tijdens een reis door Mobutu's Zaïre (het tegenwoordige Congo-Kinshasa) in de jaren tachtig.² Het verhaal begint met haar poging in de voetsporen van haar oudoom te treden, die in de jaren twintig een missiehuis in een afgelegen dorp in het koloniale Congo oprichtte; haar relaas eindigt met een diplomatieke verwikkeling en een kortstondige gevangenschap. In de loop van het boek beschrijft Joris ondermeer een boottocht over de rivier de Congo van Kinshasa naar Kisangani, eindeloze wandelingen door bossen en bezoeken aan verschillende grote steden, verspreid over het land. Lieve Joris is geen etnograaf, zakenvrouw, arts of journalist. Ze is gewoon een alleen-reizende vrouw. Ze heeft niets te bieden en verlangt ook niets – een positie die voor mensen die ze tijdens haar reis tegenkomt vaak verwarrend is. Ze voelt zich voortdurend ontheemd, maar probeert desondanks een plek voor zichzelf te veroveren door middel van haar schrijven. Ze beschrijft plaatsen en personen, gesprekken met vreemden en mensen met wie ze bevriend raakt, en tekent verhalen op die ze onderweg hoort. Door deze veelheid aan stemmen ontstaat geleidelijk een gelaagd portret van het land.

Terwijl ik haar boek las moest ik denken aan de beroemde slotwoorden van Samuel Beckett's *The Unnamable*: 'Ik kan niet doorgaan, ik zal doorgaan'. Deze woorden lijken de vreemde positie waarin Joris zich bevindt treffend te beschrijven. Joris is een Belgische vrouw die zich bewust is van haar koloniale erfenis, maar zich er niet bezwaard door voelt, en vanuit een pure interesse in mensen opereert. Ze is nergens op haar plek in Zaïre, maar blijft proberen er een te creëren. Haar onbehagen komt natuurlijk niet alleen voort uit de complexiteit van de politieke, sociale en economische situatie van het land, maar ook uit haar eigen ambivalente positie. Ze is er zich van bewust dat elk gebaar en elk woord vrijwel onmiddellijk in ideologische termen uitgelegd kan worden, als nostalgisch, neokoloniaal of postkoloniaal.

Werken met een privéverzameling Afrikaanse kunstvoorwerpen creëert een enigszins vergelijkbaar gevoel van

- 1 Enid Schilkroun and Curtis Keim, *The Scramble for Art in Central Africa*. Cambridge University Press, 1998, 3–4.
- 2 Lieve Joris, (1987) nieuwe editie: *Terug naar Congo*. Uitgeverij Augustus, 2006.

onbehagen. Dit ongemak komt deels voort uit een vaak ernstig gebrek aan informatie rond Afrikaanse kunstobjecten – en de collectie van Jorissen die nu bij Marres wordt gepresenteerd is geen uitzondering op deze regel. Specifieke informatie over datum, productieplaats en maker is meestal niet beschikbaar. Het precieze traject van productie naar de markt, van Afrika naar Europa, is vaak evenmin gemakkelijk te reconstrueren. Toch komt het gevoel van onbehagen niet zozeer voort uit feitelijke omissies, maar eerder uit het besef dat het gebrek aan informatie niet ‘natuurlijk’ of ‘per ongeluk’ is, maar het resultaat van oude kennistradities en verborgen commerciële wetten.³ Het is bijvoorbeeld te wijten aan de manier waarop de vroege etnografie zich vooral interesseerde voor traditionele samenlevingen en niet zozeer bezig was met hun hedendaagse equivalenten. Het kan tot op zekere hoogte ook worden toegeschreven aan ‘primitivisme’, een term waarmee de inspiratie wordt aangeduid die moderne westerse kunstenaars zochten in niet-westerse kunst. Aan het begin van de twintigste eeuw leidde dit tot een wijdverbreide interesse in de ‘exotische’, ‘spirituele’ en formele eigenschappen van Afrikaanse kunst. Het primitivisme heeft daarnaast ook bijgedragen aan de totstandkoming en instandhouding van een markt waarin deze formele criteria zwaarder wegen dan de informatie en kennis over de objecten – zoals etnografische studies naar verzamelaars aantonen: een masker dat in het begin van de twintigste eeuw in het bezit is geweest van een canonieke moderne kunstenaar is meer waard dan een vergelijkbaar object zonder een dergelijke ‘stamboom’.⁴

Hoewel deze wirwar van kunstgeschiedenis, sociale wetenschap en postkoloniale kritiek op de etnografie goede redenen biedt terug te deinzen voor het onderzoeken en presenteren van Afrikaanse kunstobjecten, voel ik me gesterkt door de kalme, eigenzinnige houding van Lieve Joris, haar beslissing het onbehagen te omarmen en te zien waar het toe kan leiden. Deze houding heeft ook geleid tot de titel van de tentoonstelling. Het citaat ‘que le masque ait dansé’ (het masker moet hebben gedanst) komt uit een etnografische studie van Brigitte Derlon en Monique Jeudy-Ballini naar Europese verzamelaars van ‘primitieve kunst’.⁵ Mijn keuze voor dit citaat als titel voor de tentoonstelling is niet zonder ironie. De titel brengt de veelvoud van relaties tussen de vaak tegenstrijdige intenties van de maskerdraager, de maker van de objecten, de etnograaf en de kunstliefhebber, tot uitdrukking.

* * *

Het werk *24 European Ethnographic Museums* (2010) van Sara van der Heide toont een lijst namen van etnografische instellingen in Europa, per naam op een individueel vel papier getekend. De tekeningen zijn ingelijst en alfabetisch geordend, om zo de overeenkomsten in terminologie in verschillende talen te laten zien. Het kunstwerk biedt een

- 3 Sally Price ontleedt deze constructies op briljante maar confronterende wijze in haar boek *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- 4 Monique Jeudy-Ballini en Brigitte Derlon, *La Passion de l'art primitif – Enquête sur les collectionneurs*. Paris, Gallimard, 2008, Sally Price, 1989.
- 5 Jeudy-Balini en Derlon, 47.

reflectie op de koloniale geschiedenis van Europa. Het bestaan van etnografische musea is grotendeels een gevolg van de koloniale expansie die volgde na de (Koloniale) Conferentie van Berlijn in 1885, waar de Europese grootmachten Afrika onder elkaar verdeelden en uitgebreide koloniale en etnografische expedities lanceerden. Geschat wordt dat tussen 1885 en de Eerste Wereldoorlog 70.000 tot 100.000 objecten vanuit Afrika naar Europa werden vervoerd, als trofee van koloniale veroveringen of als etnografisch onderzoeksobject.⁶

Van der Heide's werk toont de onderliggende koloniale, wetenschappelijke en politieke motieven van de naamgeving van wat antropoloog Benoit de L'Eestole 'musea van het andere' noemt.⁷ De opsomming van gelijkaardige namen onthult de verwevenheid van het koloniale en etnografische verleden. Museu Nacional de Etnologia (Lissabon), Staatliches Museum für Völkerkunde (Dresden) en Koninklijk Museum voor Midden-Afrika (Tervuren): de bijvoeglijke naamwoorden herinneren ons eraan dat het geven van een naam ook een vorm van toe-eigenen is. Ze tonen het belang aan van koloniale bezittingen die zowel voor politieke invloed als voor natuurlijke brandstoffen zorgden – beiden essentieel voor de industriële en economische groei van het laat 19e-eeuwse Europa. De namen van andere musea herinneren aan de rol van belangrijke personen in het proces van verzamelen. Dit zijn vaker mecenasen als Horniman (Londen) dan geleerden als Luigi Pigorini (Rome). 'Etnografie' – een discipline die in het midden van de 19e eeuw ontstond – is een terugkerende term in een groot aantal museumnamen, al proberen sommige instellingen te breken met een dergelijke directe wetenschappelijke referentie, zoals het Musée de l'Homme in Parijs. Anderen omarmen culturele diversiteit, zoals het World Museum in Liverpool, het Wereldmuseum in Rotterdam of het Museum der Kulturen in Bazel. Een alternatief is de keuze voor neutraliteit, zoals het geval is bij het Musée du quai Branly – een naam die het gevolg was van een verhit publiek debat rond het verouderde begrip 'primitieve kunst'.⁸

Het vraagstuk rond museumnamen is een hot topic, getuige het feit dat diverse musea hun naam hebben veranderd, zelfs sinds Van der Heide haar werk voltooide. Door de aandacht hierop te richten nodigt *24 European Ethnographic Museums* ons uit het proces van het benoemen en categoriseren van plaatsen en bevolkingsgroepen in Afrika door de vroege etnografen – bijvoorbeeld door middel van één formele stijl per stam, een categorisering die al snel incorrect bleek⁹ – om te keren. Het werk geeft uitdrukking aan verschillende etnologische vraagstukken die tijdens en na de zogenoemde 'representatiecrisis' in de jaren tachtig speelden, zoals het nalatenschap van het imperiale rijk, de neiging culturele manifestaties te homogeniseren en het besef van de relatie tussen representatie en kolonialisme. Daarnaast spoort het werk aan om na te denken over deze

- 6 Schildkrout en Keim, 23.
- 7 Benoît de L'Estoile. *Le Goût des Autres. De L'Exposition coloniale aux arts premiers*. Paris, Flammarion, 2007.
- 8 Over de oprichting van dit museum, zie: Sally Price, *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- 9 Schildkrout en Keim, 31

kwesties.¹⁰ Net als de andere hedendaagse kunstwerken in de tentoonstelling, zoals het werk van Jean-Luc Moulène en het film-essay van Alain Resnais & Chris Marker, biedt *24 European Ethnographic Museums* een theoretisch houvast. Het nodigt de bezoeker niet alleen uit na te denken over kritische vragen rond de manier waarop niet-westerse kunst is verzameld en geclassificeerd door het westen, maar biedt ook methodologische en thematische instrumenten om zulke vragen nader te bestuderen.¹¹

Dit geldt ook voor Pauline M'Barek's film *Object ID*, die handelt over de huidige wetenschappelijke categorisering van etnografische voorwerpen. Begeleid door het geluid van een typemachine verschijnen in een tijdspanne van 5 minuten 55 vragen op een zwart scherm. De vragen zijn gebaseerd op internationale conventies voor de inventarisatie van en onderzoek naar etnografische voorwerpen. Net als Van der Heide's *24 European Ethnographic Museums* maakt *Object ID* de toeschouwers bewust van de historische erfenis van het kolonialisme die in de vermeende objectiviteit van de wetenschap verborgen ligt. Terwijl de vragen achter elkaar op het scherm verschijnen wordt duidelijk dat ze zowel over de objecten zelf gaan als over de wijze van verzamelen, bewaren en archiveren door musea en wetenschappelijke instellingen.

Het is fascinerend om op basis van deze vragen een vergelijking te maken tussen de museale wereld en etnografie enerzijds en de informatie waarop commerciële galerieën en privéverzamelaars zich baseren anderzijds. De laatste geven vaak de voorkeur aan de geschiedenis van het object vanaf de aankomst in Europa – een verhaal dat de 'stamboom' (het feit dat een object in het bezit is geweest van opmerkelijke verzamelaars en handelaars) onderstreept. De vragen in *Object ID* hebben daarentegen een breder bereik. De vraag 'wat is de geschiedenis van het object?' wordt onmiddellijk gevolgd door 'welke legende?' en 'welke cultuur?', terwijl andere vragen, zoals 'waarom werd het voorwerp gemaakt?' en 'welke persoon heeft het voorwerp gemaakt?' inzicht geven in mogelijke andere geschiedenissen rond de objecten. Op deze wijze verandert het idee van een culturele biografie van een object in een complex en veelzijdig web van verhalen die het object van feiten voorziet, in plaats van de (formele) eigenschappen ervan te beschrijven.¹²

* * *

Een kritisch onderzoek van woorden, namen, lijsten en categorieën kan onthullen hoe onze perceptie van Afrikaanse kunstvoorwerpen onvermijdelijk wordt bemiddeld door een institutionele blik, wetenschappelijke tradities en de koloniale erfenis. In mijn onderzoek en voorbereiding voor deze tentoonstelling stuitte ik echter op nog een andere filter: dat van de fotografie. Een belangrijk moment in mijn proces was om te begrijpen hoe fotografie wordt benut

- 10 Nancy Lutkehaus en Jenny Cool, 'Paradigms Lost and Found: The "Crisis of Representation" and Visual Anthropology'. Jane M. Gaines en Michael Renov (editors), *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, 116.
- 11 Ik parafraseer hier Hubert Damisch's lucide definitie van het kunstwerk als een 'theoretisch object' in Yve-Alain Bois, Dennis Hollier, Rosalind Krauss and Hubert Damisch, 'A Conversation with Hubert Damisch', *October*, vol. 85, summer 1998.
- 12 Over het begrip van de culturele biografie van een object, zie: Igor Kopytoff. 'The Cultural Biography of Things' in Arjun Appadurai, *The Social Life of Things*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

ten behoefte van identificatie en onderzoek in privécollecties.¹³ In het geval van Tony Jorissen is de verzameling objecten bijvoorbeeld aangevuld met een archief van zorgvuldig bewaarde documenten en uittreksels uit veilinghuizen en catalogi. Dit archief stelt Jorissen in staat te traceren welke eigenaren en handelaren de objecten in bezit hebben gehad. Daarnaast heeft Jorissen een uitgebreide collectie etnografische boeken die hij gebruikt om de oorspronkelijke context van de voorwerpen in zijn collectie beter te begrijpen in termen van hun productie en gebruik. In beide gevallen wordt de fotografie ingezet als bewijsstuk. De foto's fungeren als tweedimensionale equivalenten van de objecten in de collectie.

Terwijl ik door de collectie boeken bladerde en de verzamelaar foto's van zijn maskers tijdens rituele dansen liet zien, werd ik het meest getroffen door de dubbelzinnige kwaliteit van de beelden. Ongeacht of de dansers zich bewust waren van de fotograaf wordt in iedere foto een netwerk van relaties tussen de fotograaf en de geportretteerde ontvouwd. Daarnaast onthullen de foto's belangrijke informatie over fotografische conventies. In veel foto's doet de opvallende positie van de fotograaf ten opzichte van de afgebeelde scène vermoeden dat een dans wordt nagespeeld voor de camera.¹⁴ In andere foto's elimineren de maskerdragers de 'dans' en poseren ze voor de camera. Dat laatste is het geval in een beroemde foto die in 1909 werd genomen tijdens een reis van de ontdekkingsreiziger Emil Torday. De foto toont twee figuren, gekleed in slecht passende kostuums, die ten behoeve van de foto de maskers over hun gezicht plaatsen in plaats van op hun voorhoofd, waar ze horen.¹⁵

De veelgebruikte maar problematische aard van fotografie in de praktijk van het verzamelen wordt in de tentoonstelling onderstreept door de presentatie van een veelheid aan fotografische vormen: als behang, kleine afdrukken, opnieuw gefotografeerde afbeeldingen en kunstwerken. Het opnieuw fotograferen van afbeeldingen van dansen, die door verzamelaars gebruikt worden als bewijsstukken, is een manier om de toe-eigening van de betekenis van het object door verzamelaars – en door de fotografie zelf – te onthullen. Daarnaast kreeg fotograaf Kristien Daem de opdracht om de collectie *in situ* te documenteren. De foto's van Daem laten zien hoe de verzamelaar te midden van zijn collectie leeft. In deze foto's verschuift de focus van het ene etnografische veld naar het andere. Sommige foto's van de maskers in het woonhuis van de verzamelaar zijn als behang afgedrukt en worden in de tentoonstelling gebruikt als achtergrond voor de maskers. Opnieuw wordt een vorm van Droste-effect gebruikt om het idee van toe-eigening op te roepen.

Jean-Luc Moulènes werk *Le Monde, Le Louvre* (2005) is een serie van 24 foto's van beeldjes en objecten van verschillende afdelingen in het Louvre. In het kader

- 13 Raymond Corbey, 'Marc Felix and the Congo' *Tribal Art Traffic: A Chronicle of Taste, Trade and Desire in Colonial and Post-colonial Times*. Amsterdam, Royal Tropical Institute, 2000. 167–82.
- 14 Voor een kritisch overzicht ten aanzien van het gebruik van fotografie in de vroege etnografie, zie: Elizabeth Edwards (editor) *Anthropology and Photography – 1860–1920*. New Haven and London, Yale University Press, 1992. Voor wat betreft het naspelen van een dans voor de camera, zie: Jan Vansina, 'Photographs of the Sankuri and Kasai River Basin Expedition Undertaken by Emil Torday (1876–1931) en M.W. Hilton Simpson (1881–1936)' in Elisabeth Edwards, 1992, 197.
- 15 Met dank aan Viviane Baeke van het Koninklijk Museum Midden-Afrika in Tervuren voor haar informatie met betrekking tot deze foto. De foto is opgenomen in John Mack, *Emil Torday and the Art of the Congo 1900–1909*. London, British Museum, 1990

van de tentoonstelling kan dit werk worden gelezen als een reflectie op de andere soort fotografie die door de verzamelaar wordt gebruikt: de foto's die worden gemaakt voor catalogi en archieven. In deze foto's zijn de maskers en sculpturen vaak strak omlijst, gefotografeerd tegen een monochrome achtergronden (vaak zwart) en zorgvuldig belicht om de vele opmerkelijke details te laten zien. De foto's van Moulène wijken af van deze conventies: de kunstenaar kiest voor natuurlijk licht en neutrale achtergronden. Hij presenteert de objecten frontaal en geeft ze een zekere ruimte, alsof hij ze wil laten ademen. Naast de afzonderlijke beelden heeft Moulène de 24 foto's ook herdrukt in een bijlage van de Franse centrumlinkse krant *Le Monde*. Door deze interventie worden de beeldjes buiten de muren van het museum in een meer eigentijdse ruimte gepresenteerd. Door het Louvre te associëren met de wereld nodigt de kunstenaar toeschouwers uit voor een geopolitieke reis rond de wereld in de vorm van 24 beelden die verschillende religies en beschavingen bij elkaar brengen, van Frankrijk tot Griekenland en van Egypte tot Syrië, om zo de antieke oudheid te confronteren met de hedendaagse actualiteit.

Wat Moulène hier bewerkstelligt ligt niet ver af van de stelling van Johannes Fabian uit zijn boek *Time and the Other*, namelijk dat 'een etnografie in diepe crisis zichzelf opnieuw moet uitvinden door te breken met de ingesleten traditie dat de etnografische 'ander' in een andere tijd leeft'.¹⁶ Hij gebruikt de term 'coevalness' om een zekere gelijktijdigheid toe te laten. Benoît de L'Estoile gebruikte deze term onlangs om te betogen dat gelijktijdigheid essentieel is om 'musea van de anderen' te transformeren in 'musea van relaties'.¹⁷ Deze 'coevalness' wordt in Moulène's foto's op een directe en krachtige manier belichaamd door de ongebruikelijke hoek van waaruit de foto's zijn genomen. In tegenstelling tot documentaire beelden, waarbij objecten vanuit een schuine hoek worden gefotografeerd om hun contouren te benadrukken, kijkt de camera van Moulène de sculpturen recht in de ogen. Door de foto's in de tentoonstellingsruimte op ooghoogte te presenteren nodigen ze de toeschouwers uit de sculpturen te beschouwen als personen in plaats van objecten, als kunstwerken in plaats van culturele documenten. In eerste instantie lijken Moulène's foto's eerder documenten dan kunstwerken, maar een tweede blik kan dit proces omkeren: de sculpturen worden documenten en de foto's worden weer kunstwerken. De kracht van dit werk ligt in de ambiguïteit die het oproept tussen kunstwerk en document, een ambiguïteit die wordt geactiveerd door het kijken.

Deze spanning tussen kunstwerk en document loopt als een rode draad door de presentatie van de collectie Jorissen om zo de rijkdom en complexiteit van de gepresenteerde objecten te benadrukken en aan te tonen dat ze niet tot bestaande kennisstructuren gereduceerd kunnen worden.

- 16 Johannes Fabian, *Time and the Other – How Anthropology Makes its Object*. New York, Columbia University Press, 1983.
- 17 Benoît de L'Estoile. *Le Goût des Autres. De L'Exposition coloniale aux arts premiers*. Paris, Flammarion, 2007.



Fragment uit: *Les statues meurent aussi*, Chris Marker & Alain Resnais, 1953. Présence Africaine, Paris.

BIOGRAFIEËN

Sara van der Heide (1977, Zuid-Korea) woont en werkt in Amsterdam. Ze volgde het postdoctorale programma De Ateliers in Amsterdam (1999–2001). Recente projecten zijn ondermeer *Goethe-Institut Reading Room Pyongyang* in het Goethe-Institut, Amsterdam (2013); de performance serie *Abstract Background with One or Two Figures* bij het Stedelijk Museum Amsterdam (2012) en *Hollands Kabinet* (2010–2012), dat werd gepresenteerd bij de Appel, Amsterdam (2011) en in het Van Abbemuseum, Eindhoven (2012).

Pauline M'Barek (1979, Keulen) woont en werkt in Keulen en Brussel. Ze volgde een kunstopleiding aan de Universiteit van Beeldende Kunsten (HfbK) in Hamburg, aan de École Supérieure des Beaux-Arts (ESBAM) in Marseille en de Academie voor Mediakunst in Keulen. Haar werk werd onder andere gepresenteerd in de solotentoonstellingen *Trophäen* in Sfeir-Semler Gallery (2011) en *Like but Unlike* in Musée d'Ixelles in Brussel (2013).

Jean-Luc Moulène (1955, Reims, Frankrijk) woont en werkt in Parijs. Een selectie uit zijn recente solotentoonstellingen omvat Beyrut Art Center (2013); Modern Art Oxford, Oxford, UK (2012); *Jean-Luc Moulène: Opus + One*, Dia:Beacon, Beacon, New York (2011–2012); *Jean-Luc Moulène, Carré d'art* – Musée d'art contemporaine, Nîmes, Frankrijk (2010).

Chris Marker (Christian-François Bouche Villeneuve, 1921–2012) was een Frans cineast, schrijver en fotograaf. Zijn werk is beïnvloedt door de verschillende politieke en sociale gebeurtenissen die tijdens zijn leven plaatsvonden. Hij wordt als een van de grondleggers van het filmmessay beschouwd, een genre dat documentaire vermengt met persoonlijke reflectie. Zijn meest bekende films zijn *La Jetée* (1962), *Le fond de l'air est rouge* (1977), en *Sans Soleil* (1983).

Alain Resnais (1922) is een van de belangrijkste Franse cineasten na de Tweede Wereldoorlog. Hij is de regisseur van een aantal belangrijke documentaire films in de jaren 1950, waaronder *Nuit et Brouillard* (*Night and Fog*) uit 1955. Bekende speelfilms zijn ondermeer *Hiroshima mon amour* (1959), naar een script van Marguerite Duras, *L'Année dernière à Marienbad* (1961), *Muriel* (1963), *Providence* (1978) en meer recent, *Les Herbes Folles* (2008).

Sophie Berrebi (1973) is schrijver, kunsthistoricus en criticus. Zij is gevestigd in Amsterdam. Haar werk verscheen in publicaties als *frieze*, *Afterall*, *Metropolis M* en *Art and Research*. Ze is verbonden aan de Universiteit van Amsterdam waar zij lesgeeft in de geschiedenis en theorie van fotografie en hedendaagse kunst. Zij is lid van ASCA (de Amsterdam School for Cultural Analysis).

DANKBETUIGING

Sophie Berrebi wil graag haar dank uitspreken aan:

Viviane Baeke en Julien Volper, Koninklijk Museum Midden-Afrika, Tervuren, België; Paul Faber, Wayne Modest en Sonja Wijs, Tropenmuseum, Amsterdam; Karin Anzivino, Sven Augustijnen, Guus Beumer, Baptiste Brun, Kristien Daem, José de Goede, Sara van der Heide, Lieve Joris, Pauline M'Barek, Jean-Luc Moulène, Alexander van Slobbe, Lisette Smits en het team van Marres.

Speciale dank aan Tony and Lidia Jorissen

Het werk van Jean-Luc Moulène is beschikbaar gesteld door galerie Chantal Crousel, Parijs.

Met dank aan Suzanne Diop, Présence Africaine, Parijs voor de film *Les statues meurent aussi*.

Alle Afrikaanse kunstwerken komen uit de collectie van Tony Jorissen, Hasselt, België

De inrichting van de Associatie-kamer is mogelijk gemaakt door de genereuze ondersteuning van Fabriek NL, Waalwijk.

COLOFON

Il faut que le masque ait dansé
Het masker moet gedanst hebben

Tentoonstelling van 16 juni–
18 augustus 2013

Verzamelaar: Tony Jorissen
Kunstenaars: Pauline M'Barek, Sara van der Heide, Chris Marker & Alain Resnais en Jean-Luc Moulène
Curator: Sophie Berrebi

Text en essay: Sophie Berrebi
Vertaling: Guus van Engelshoven

Marres, Centrum voor Contemporaine
Cultuur, Maastricht, 2013

Marres ontvangt structurele steun van het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, Provincie Limburg en de Gemeente Maastricht.