



Eén van stel Tèkeré (kleppers), Bozo, lang 51 cm

Fetisjen en krachtstoffen – Tussen chemie, mystiek en symboliek (deel 5a)

Echt of niet-echt

de benadering van ‘Authenticiteit’

door Marchinus Hofkamp

Echt of niet-echt? Oftewel ritueel gebruikt of niet? De beoordeling van een object beperkt zich naast appreciatie vaak tot deze opties. En dan wordt dat onderscheid gemaakt op grond van kenmerken, eigenschappen en pedigree. Veel experts vinden, dat zij dat onderscheid kunnen maken. Met stelligheid wordt het object als echt geclassificeerd. Is dat de enige benadering van authenticiteit?

Ja, vinden veel experts, iets is echt of niet-echt, een tussenweg is er niet.

Dat is inderdaad juist, maar hoe zé je dat, en hoe zit het met die zekerheid?

En welke technieken kunnen ons daarbij helpen?

In een lang artikel, dat zich over twee edities uitstrekt, licht Marchinus een tip van de sluier op, en helpt ons misschien zelfs een beetje uit de droom.

In het vorige nummer vroegen we ons af, wat er aan krachtstoffen zou zitten binnenin een beeld, dat ogenschijnlijk wat te verbergen heeft. En met de mogelijkheden, die een hypermoderne techniek als deze CT-scanning biedt kregen we zelfs veel meer informatie over de binnenkant van een beeld dan alleen over de inhoud van een relik-ruimte. Zo zagen we hiermee, dat er aan twee voorwerpen gesjoemeld was, waarschijnlijk uit winstbejag voor de westerse markt. Daarmee konden deze twee voorwerpen naar alle waarschijnlijkheid als vervalsing, als fake bestempeld worden (afb 1). Dat is een belangrijke constatering voor een verzamelaar of conservator, die authentieke objecten in zijn collectie



1. Lula, h 14,5. De buidel bleek nep.

wenst. Welke vragen stellen we ons nog meer? Bijvoorbeeld of dit betekent, dat de overige voorwerpen dan wél authentiek zijn? Op deze vraag is snel een antwoord te geven: Nee, met CT-scanning is bij deze beelden slechts aangetoond, dat ze nog in de race zijn naar het gewenste predicaat ‘authentiek’. Wat die term betekent hebben we omschreven [1] als “objecten die ritueel zijn gebruikt en daardoor ‘geladen zijn met magische kracht’ – althans in de beleving van hun voormalige gebruikers”. Een andere omschrijving, die ook geldt voor gebruiksvoorwerpen, is dat het object gemaakt en gebruikt is door de oorspronkelijke bevolking, zonder bijgedachte aan westerse handel; kortom, geen toeristenspul.

Welke mogelijkheden en technieken staan ons ten dienste bij het aantonen of het 'ontmaskeren' van authenticiteit?

Daartoe kan je enkele gerichte vragen stellen:

1 – Leeftijd

Hoe oud is het voorwerp? beoordeling op verschillende criteria : 1a tm 1d

Bij een oud beeld of masker gaan we ervan uit, dat de kans groot is dat het authentiek is, dat wil zeggen, voor de rite gemaakt en niet voor de westerse markt. En hoewel daar flinke kanttekeningen bij te plaatsen zijn, en dat doen we hieronder, is het grosso modo wel een bruikbaar criterium.

1a – Leeftijd, Vormvergelijking

Er zijn diverse methodieken om de leeftijd van een object te bepalen, vormvergelijking is er één van. Als we Europese beelden kenschetsen, speelt daar de episodische vormvergelijking een bekende rol in, van gotisch tot modern/abstract. Hoewel de tijdspanne voor de meeste tribale derde wereld-kunst veel korter is, speelt een dergelijke kunsthistorische indeling ook hier wel degelijk een rol in. Vooral in de volkenkundige musea staan de nodige vroeg verzamelde voorwerpen, en deze zijn gecatalogiseerd op datum van collectie. Voor de verzamelaar is het een bekend feit, dat oude notities mét afbeelding in een catalogus van een museum, veilinghuis of vroege handelaar aan een object een flinke toegevoegde waarde geven, omdat zo'n notitie een hard feit over een tribaal voorwerp vertegenwoordigt. Zo'n harde leeftijds-aanduiding is schaars en dus kostbaar. In de tweede helft van de negentiende eeuw en eerste helft van de twintigste eeuw nam de nieuwsgierigheid naar de enorme witte vlekken op de wereldkaart flink toe. Er volgden veel expedities naar de binnenlanden van Afrika en andere continenten, onder verschillende voorwendsels. Tot dan toe was onze kennis voornamelijk tot de kustgebieden beperkt gebleven.



2. Markt voor toeristen Congo, begin 20e eeuw - prentbriefkaart

Hoewel het vooral nieuwsgierigheid en evangelisatie-drang was die deze ontdekkingsreizigers dreef, was het de financiers van deze expedities er meestal om te doen wingewesten toe te kunnen voegen aan hun rijkdom. In het kielzog van de ontdekkingsreizigers volgden beampten en missie, onder wie zich slechts enkele personen bevonden die werkelijk geïnteresseerd waren in de etnografie – heel veel tribale voorwerpen werden als heidens vernietigd. Maar er waren toch ook enkelingen, zoals de Duitser Leo Frobenius [2], die zich echt toededen op het bestuderen van tribale gebruiken en het vergaren van etnografische voorwerpen. Zelfs waren er al aan het eind van de negentiende eeuw meerdere handelaren, die inspeelden op de hausse aan koloniaal exotische interesse en in de binnenlanden alles opkochten, dat er exotisch uitzag – en dat was heel wat. Zij verkochten hun waar daarna aan enkele musea en kapitaalcrachtige particulieren, die geprikkeld waren door de reisbeschrijvingen van Livingstone e.a. en gefascineerd raakten door deze exotische en duistere voorwerpen.

Dat lokale snijders daar natuurlijk ook weer handig op inspeelden moge duidelijk zijn. En zo kon je bv in Congo kort na 1900 al stalletjes zien van masker- en beeldenverkopers (afb 2) die hun waar voor de kolonialen aanprezen. Ook

kan je in museumdepots 'splinter-nieuwe' tribale kunst zien, verzameld in (bv) 1895. In hoeverre je hier van authentieke kunst in onze zin van het woord kan spreken is de vraag. Wel was hiermee toch wel ook de specifieke vorm van sommige tribale objecten in de tijd vastgelegd. Zo'n duidelijk gedocumenteerde verzameldatum biedt een ijkpunt in de vormvergelijking qua episode: Op dát tijdstip waren déze vormen bij dit volk aanwezig. Het bestuderen van vormen in bepaalde episoden is waardevol wetenschappelijk etnografisch onderzoek, dat vooral in musea verricht is. Een object dat je nu tegenkomt, kan je zo vergelijken met museale stukken, die in bepaalde episoden verzameld zijn. Boeken en catalogi van tentoonstellingen en veilingen hebben goed geholpen om een en ander beter toegankelijk te maken, maar het is vooral de digitale ontsluiting van collecties die nu rijke mogelijkheden biedt.

Maar ook beeldsnijders hebben op deze manier gemakkelijker toegang, en elke vorm uit elke episode is nu goed na te maken. Want toonden boeken vroeger alleen de voorzijde, waardoor een kopie-snijder die niet uit de streek afkomstig was aan de achterzijde fouten kon maken, tegenwoordig is veel rijker beeldmateriaal ruim en gemakkelijk voorhanden als voorbeeld.

3. Baule, h 24 cm – Van de kleur is weinig meer over.

5a. Senuso jagers-
tuniek, vol grigri

1b - Leeftijd

Materialen uit specifieke periode

Naast de vorm kunnen ook gebruikte materialen, zoals pigmenten gerelateerd zijn aan een episode en daarmee bepalend voor de leeftijd. Van een in de tijd verschuivend gebruik van traditionele pigmenten, wat in onze westerse schilderkunst zo'n cruciaal criterium is voor het bepalen van leeftijd, is mij in Afrika niets bekend. Daarvoor zou lokaal goed veldonderzoek nodig zijn, waarvan het maar zeer de vraag is of dat iets wezenlijks zou opleveren. Maar het meest voor de hand liggende voorbeeld van verandering in kleurgebruik is natuurlijk de geleidelijke verschuiving vanaf het begin van de twintigste eeuw van natuurlijke pigmenten naar de veelal meer heldere kleuren van westerse verf en lak. Van een geverfd voorwerp mag je aannemen, dat die verflaag waarschijnlijk dus van na ca 1920 stamt. Bij natuurlijke pigmenten weet je dat helemaal niet. Van zo'n oude

verflaag hoeft je je trouwens niet altijd iets heel fleurigs voor te stellen. De kleur van die oude verf, zeker als de kwaliteit daarvan niet al te best was, overleefde qua helderheid veelal niet vele decennia (*afb 3*) - de tropische condities zijn daar mede debet aan. Niet alleen westerse verf, ook westers textiel deed zijn intrede in de tribale wereld. Aan het soort westerse vezel of textiel dat soms gebruikt is om een masker/beeld aan te kleden kan je zien, dat deze kleding niet ouder kan zijn dan bijvoorbeeld 1910 voor kunstzijde, en 1940 voor nylon. Kunststoffen als polyethyleen en polyester werden in de tweede helft van de twintigste eeuw gangbaar, maar kennen in Afrika pas een grote vlucht vanaf de tachtiger jaren in de vorm van plastic tassen en zakjes, en van de rijstzakken die geweven waren van vezels verkregen uit folierecycling. Zeilvaart op de Niger

5b. Polyester weefsel

(*afb 4*) maakt hier dankbaar gebruik van, maar ook de lokale touwslagers – een ambacht dat veelal door oudere mannen wordt bedreven als puur hand- én voetwerk. Vanzelfsprekend speelt ook de fors toegenomen en inmiddels zelfs massale import van westers textiel, o.a. in de vorm van tweedehands kleding en nu ook nieuw Chinees

4. Zeilen gemaakt van oude rijstzakken, die op hun beurt weer gemaakt zijn van gerecycled plastic.

textiel een belangrijke rol. Deze stoffen kom je tegen op objecten en natuurlijk als kleding – zelfs als de rituele tuniek van een Afrikaanse jager (*afb 5a + detail b - vorige bladzij*). Een kanttekening hierbij is, dat in de afgelopen dertig jaar veel Afrikaanse kleermakers ander werk hebben moeten zoeken door onze ‘gulheid’. Een andere kleine zijspiong maak ik naar westerse productiewijzen. Mocht je bijvoorbeeld tricot tegenkomen op je object, weet dan dat tricot al eind 19e eeuw een gangbaar product was, dus dat een beeld met een tricot muts of hesje helemaal niet nieuw hoeft te zijn. Ook de zig-zag naaimachine is al eind negentiende eeuw uitgevonden en raakte begin twintigste eeuw ruim in gebruik. Echt populair werd deze pas na de Tweede Wereldoorlog – ook in Afrika. De Kafiguedio-pop (*afb 6*) met zigzag-stiksel zal dus waarschijnlijk van na 1950 stammen, maar vroeger is op basis van dit stiksel ook nog mogelijk.

1c – Technieken ter bepaling van leeftijd

Welke materiaal - welke methode? Voor de bepaling van de leeftijd van de meest gebruikte materialen zelf staan ons diverse technieken ter beschikking die wetenschappelijk min of meer betrouwbaar zijn.

1c. leeftijd hout

Voor hout heb je de * **dendritische methode**, waarbij op grond van het jaarringen-patroon de leeftijd bepaald kan worden. De jaarringen in jouw object worden vergeleken met bekende jaarringen over bepaalde periodes in bepaalde streken. Voor onze streken is dat nog te doen, want hier beschikt men over referentiehout uit verschillende streken, nodig om aan de hand van vergelijking tot een leeftijdsbepaling te komen. In de derde wereld ligt dit veel moeilijker. Een ander nadeel is dat je een goede doorsnede moest hebben van jouw object, en zagen

of boren doen we niet graag. Veelbelovend in deze is m.i. CT-scanning, want in het vorige nummer heb je gezien wat een fraai jaarringen-patroon je te zien krijgt met CT. Een meer bekende methode is de * **C14 methode**, waarbij een stukje hout op het gehalte aan dit isotoop onderzocht wordt. Dit zou ook voor verzamelaars een heel bruikbare methode kunnen zijn, want uit het gaatje dat je maakt om te sokkelen komt houtboorsel, wat volstaat voor dit onderzoek. In de praktijk valt het nut van deze techniek voor onze tribale objecten echter tegen, want voorwaarde is dat het moet gaan om een echt oud object. De C14 methode begint pas wát bruikbaar te worden vanaf een leeftijd van meer dan 150 jaar, en redelijk betrouwbaar wordt het pas vanaf een leeftijd van ca. 300 jaar. Dat zijn leeftijden, waar we bij de meeste van onze maskers en beelden slechts over kunnen dromen. Om te zien, dat je met een oud – in elk geval niet met een nieuw object



6a. Kafiguedio, Senuso, h 68 cm

te maken hebt, zijn de * **tekenen van verwerking en gebruikssporen** ook belangrijk. Dit geldt evenzeer voor andere materialen dan hout. Deze tekenen wijzen op 'leeftijd' en 'gebruik' en zijn daarmee dan ook de criteria, die bovenaan het lijstje van elke expert staan. Dit is een complexe materie, die zeker ook voor ons belangrijk is, maar waarvan de behandeling veel aandacht en tijd vergt en daardoor buiten het kader van dit artikel moet vallen. Het zal zeker nog apart aan de orde komen, binnen een andere context en/of in de workshops die we hopen te kunnen gaan organiseren. Een simpele indicatie over de leeftijd van hout krijg je ook tijdens het sikkelen: Als je tijdens het * **boren** (meestal in kops hout) mooie boorkrulletjes krijgt, is een hogere leeftijd onwaarschijnlijk. Maar komt er boorstof uit hard hout, dan lijkt ouderdom weer waarschijnlijker. En zo denken ook de * **houtworm en de houtspintkever** er over: dat soepele iets jongere hout is veel lekkerder dan oud hout. Verse gaatjes met boormeel eronder duiden eerder op een hout-



6b. zigzag op romp, handnaad arm

leeftijd van minder dan 20 jaar dan op oud hout. 'Waterdicht' is deze indicatie echter niet.

Maar dan nog: met deze technieken kun je een indicatie krijgen over een hoge leeftijd van het hout van je beeld, maar dat zegt nog niets over de leeftijd van het snijwerk van je beeld. Bekend zijn de voorbeelden van beelden, die gesneden zijn uit bijvoorbeeld eeuwenoud hout dat vrij kwam bij de sloop van een oud Dogon huisje. Wat heb je dan wél echt aan deze bepalingen? Eigenlijk zijn deze alleen nuttig om een ogenschijnlijk oud beeld te 'ontmaskeren' als zijnde gesneden uit veel jonger hout.

1c. leeftijd Aardewerk

Technieken voor leeftijdsbepaling zijn er ook voor aardewerk en voor koper/brons. Voor aardewerk is de * **thermoluminescentie (TL-) methode** ter bepaling van ouderdom heel geschikt. Hierin wordt uitgegaan van het principe, dat elk materiaal in de loop der tijden onderhevig is aan natuurlijke radioactieve straling, die overal op aarde ongeveer gelijk is. Die straling

wordt in het materiaal opgeslagen, dus ook in klei. Als klei wordt gebakken op een hoge temperatuur, verdwijnt daarmee de radioactiviteit. Het moment van bakken – en dus van het kwijtraken van alle radioactieve straling – blijkt achteraf goed te dateren. De TL-klok is op het moment van de hitte als het ware teruggezet naar 0 uur.

De sindsdien geleidelijk weer opgebouwde radioactiviteit in het aardewerk kan goed worden gemeten en geëxtrapoleerd naar een tijdmetering in de TL-klok. Daarmee krijg je de periode tussen het bakken en nu, oftewel de leeftijd [3]. Voor deze bepaling heb je materiaal nodig, dat verkregen wordt door op een onopvallende plek een minuscuul gaatje te boren. Het mooie is, dat je echt een redelijk nauwkeurige leeftijdsindicatie krijgt, waarmee een oud tribaal voorwerp haast automatisch het predicaat 'echt' opgespeld krijgt. Moeilijk (of onmogelijk) wordt het, als de klei op een lage temperatuur of helemaal niet is gebakken, wat bij tribale objecten nogal eens het geval is. Een nadeel van deze methode is, dat ook hier een gaatje in het object geboord moet worden, wat voor een beeldje nog wel gaat, maar wat voor bijvoorbeeld een Chinese Ming-schotel gauw een stap te ver is.

Dus als de test-resultaten ouderdom aantonen zit je goed? Lag het maar zo simpel, want de vervalsers is ook hier handig en creatief. Zo kan hij scherfjes of onderdelen van oud aardewerk ná het bakproces vrijwel onzichtbaar verwerken in een soort fake-restauratieproces op plekken, die bij voorkeur worden gekozen om het testgaatje in te boren: inderdaad de onopvallende plekken. De bewering, dat hij ook kan vervalsen door te bakken met chamotteklei, waarin (gemalen) oud terracotta verwerkt is, klopt volgens mij niet, want het bakproces zet de héle TL-klok op 0, ook die in de chamotteklei. Een jonge datering zegt echter wél met zekerheid, dat een heet gebakken object jong is.

1c. leeftijd Metalen

Voor de leeftijdsbepaling van voorwerpen, die gemaakt zijn uit **koperlegeringen** (koper, brons, messing) bestaan meerdere methoden, die echter allemaal niet onomstreden zijn. Ook hier kan * **TL**-ingezet worden om het tijdstip van verhitting (lees gieten) te bepalen. Maar de betrouwbaarheid van deze fysische techniek wordt aangevochten, een discussie waarin dhr. Kotalla van de gelijknamige firma [4] een vurig pleitbezorger vóór deze methode is.

Bepaling van de * **chemische samenstelling** van bronzen voorwerpen kan ook helpen. Kleine verschillen in samenstelling van deze legeringen zijn bekend door analyse van voorwerpen waarvan bewezen is dat ze uit een bepaalde episode stammen, zoals bijvoorbeeld de vijftiende- en zestiende-eeuwse Benin-bronzen. Vergelijkbare verhoudingen worden echter ook gevonden in de heel veel voorkomende en daardoor weinig vervalste armbanden uit de verschillende perioden en verschillende gebieden. Duidelijk andere verhoudingen in de legering duiden op namaak. Voor zo'n bepaling heb je natuurlijk wel een snippertje brons nodig, maar van de binnenkant van een beeld is dat bijna schadeloos af te nemen.

Maar wat zegt zo'n overeenkomende legering? Niet zo heel veel, want wat is gemakkelijker dan een deel van die massale hoeveelheid oude armbanden om te smelten, om daar bijvoorbeeld replica Benin bronzen van te gieten?

Met * **microscopisch onderzoek** kan je een indruk krijgen van een patin, maar dat blijft dan toch inspectie van de buitenkant. Als je een goede indruk zou kunnen krijgen van de opbouw van dat patin, van een al dan niet natuurlijke verwerking, dan zou dat al veel meer gegevens kunnen opleveren. En dat is mogelijk, door met een beitelteje een minuscuul snippertje te snijden uit het oppervlak van een bronzen object.

7 links - evenwichtig opgebouwd patin. 7 rechts - gemanipuleerde patin

Onder de * **elektronenmicroscop** kan je daarin zien hoe een patin is opgebouwd, waarmee je letterlijk een doorsnede in de tijd krijgt. Steven van de Raadt [5] toonde hier al jaren geleden in een voordracht over 'echt en vals' mooie voorbeelden van , waarbij redelijk goed onderscheiden kon worden of een bronspatin langzaam door natuurlijke oxidatie had kunnen ontstaan of snel was ontstaan door chemische manipulatie. Ook op Internet vind je dergelijke foto's (*afb 7*).

Voor **ijzer** zal een dergelijke methodiek ook bruikbaar kunnen zijn, en ook gewenst, want het verschil tussen het beroemde Fer noir enerzijds, en donker geroest ijzer anderzijds kan op het oog best lastig zijn. "Fer noir" heet zo, doordat het een natuurlijk beschermlaagje van zwarte roest heeft ontwikkeld, waardoor het nauwelijks meer verder roest. Maar zelfs een minuscuul laagje vet geeft donkerbruine jonge roest al een veel donkerder en daardoor een ogenschijnlijk meer betrouwbaar uiterlijk. Doordat ijzeren voorwerpen relatief weinig kostbaar zijn zullen er weinig mensen bereid zijn om een dure methode als * **elektronenmicroscopie** op hun ijzeren voorwerp los te laten – als daar al de nodige kennis over vergaard zou zijn, want daarover heb ik niets kunnen vinden. Maar hoezeer iedereen ook verlangt naar een betrouwbare oudheidsbepaling van metaal, een echte oplossing is hier kennelijk nog niet voor: Zo bekeek ik onlangs een mooie bronzen Hercules-figuur (*afb 8*) in de vaste collectie van Museum Boijmans van Beuningen. Op het bijbehorende

tekstbordje las ik "Zijn houding ... doet enigszins denken aan Michelangelo's David, en het beeldje gold daarom ook aanvankelijk als zestiende-eeuws ... Toch is het lichaam heel anders weergegeven dan destijds gebruikelijk was, en tegenwoordig geldt het werk als een negentiende-eeuwse fantasie in oude stijl". Driehonderd jaar verschil, en toch heeft een topmuseum als Boijmans grote moeite met het dateren van dit brons – er wordt een mening uitgesproken, die in de tijd geëvolueerd is en vooral gebaseerd is op vormvergelijking, niet op een absoluut gegeven. Als die mogelijkheid er wél was, dan zou Boijmans daar waarschijnlijk gebruik van gemaakt hebben en daarmee een harde datering genoteerd hebben. Maar Boijmans beoordeelt het patin simpelweg als 'oud' en baseert zijn oordeel verder voornamelijk op vorm en stijl: Romeins? nee - renaissance? ja, nee, toch niet – negentiende-eeuwse neo-stijl? Ja, dat moet het toch zijn. In de praktijk zijn wij als liefhebbers van tribale kunst voornamelijk aangewezen op * **beoordeling op het oog** van een object. Vooral ook, omdat de bronzen voorwerpjes in onze collecties meestal slechts een fractie van de waarde hebben van een renaissance sculptuur. Beoordeeld wordt op vorm en stijl, maar zeker ook op het patina van een bronzen object. Ook de beoordeling van slijtplekken is belangrijk, en het letterlijk voelen van het patin om namaak, dat vaak wat ruwer is, er uit te schiften. Maar ook daar zijn 'gekwalificeerde' vervalsers inmiddels mee bekend.

8. *Hercules bleek toch geen Renaissance stuk.*

12. *Kapokboom - met kleine Baobab er voor.*

1d. Datum van collectie / van publicatie

Indien men wel de beschikking heeft over een harde oude datum, dan wordt dit vaak als een hoogst belangrijk onderdeel van de pedegree beschouwd. Dat is het ook, omdat een harde 'datum van collectie' vaak ook het enige echt harde gegeven is dat musea (en de handel) in handen hebben.

Dit is m.i. ook een belangrijke reden, dat musea voor het samenstellen van hun tentoonstelling veel liever een (kostbaar) beroep doen op andere musea, dan op particuliere collecties. Een betrouwbare beoordeling alleen op het uiterlijk en techniek is zelden mogelijk, en dus neem je als museum liever je toevlucht tot een object uit een ander museum, waar tenminste nog die oude 'datum van collectie' aan vast zit, dan tot een object uit een particuliere collectie, 'want daarbij weet je het nooit'. En in geval die museale oude datum ook niet dui-

delijk is, ben je tenminste nog ingedekt door de gerenommeerde status van het uitlenende museum.

We hebben het nu steeds over de leeftijd gehad, vooral als apart criterium. Maar eigenlijk ging het ons daar niet zozeer om. Van een tribaal object is leeftijd slechts één van de criteria, die de waarschijnlijkheid van authenticiteit kunnen verhogen. Dit, als je er tenminste van uitgaat dat er vroeger veel minder voor de westerse markt werd geproduceerd dan nu, en dat animistische gebruiken vroeger veel meer voorkwamen dan nu. Dit laatste is deels een misverstand, want zelfs in sommige Afrikaanse grote steden tiert het animisme nog welig (zie *afb. blz 3*), inclusief maskerdansen en Vodun-rituelen. Een hoge leeftijd als criterium voor authenticiteit is voor tribale kunst niet bepalend (*afb 2*) en bij lange na niet zo belangrijk als het is bij westerse antiek en vooral bij archeologica. Uitzondering in deze zijn de

etnografica die als object nog stammen van voor de koloniale contacten, iets wat tussen de verschillende locaties enorm kan verschillen. Alleen daar sluit zo'n leeftijd toeristische productie uit, en is ritueel gebruik bij een ritueel voorwerp wel hoogst waarschijnlijk. Desondanks krijgt 'leeftijd' bij een tribaal object wel heel vaak een belangrijke plek toebedeeld, hoewel die in de handel en in veel publicaties vaak uit de duim gezogen is bij gebrek aan harde gegevens. Te gemakkelijk wordt bij een object gemeld, dat het stamt uit de eerste helft van de twintigste eeuw, of zelfs uit de negentiende eeuw. Aan zo'n gefingeerde kwalificatie kan je je als publicist of handelaar toch geen buil vallen, want ook een jonge leeftijd valt vaak niet te bewijzen. Maar leeftijd is voor een object gelukkig niet de enige aanwijzing in de richting van authenticiteit :

2 – Analyse van de gebruikte locale materialen (2a tm 2f)

Naast leeftijd kan * **analyse van het gebruikte materiaal** nuttig zijn voor het aantonen of ‘ontmaskeren’ van authenticiteit’. Enkele westerse materialen zijn hiervoor al de revue gepasseerd. Maar nu richten we ons op locale materialen.

2a. Metaal legering

Genoemd werden ook al brons en messing, waarvan de * **legering** in de loop der eeuwen een evolutie doormaakte. Een nuttig gegeven, ware het niet, dat op het hergebruik van brons uit oude armbanden onze speurzijn dus doodloopt. Ook de samenstelling van ijzer is in de afgelopen eeuw flink veranderd. Werd in het begin van de twintigste eeuw in de derde wereld ijzer nog goddeels door locale smeden zelf gewonnen uit ‘oer’ en erts, nadien kon men zich die moeite besparen door de import van enorme hoeveelheden staal. (Vracht)auto’s en ander stalen materieel voorzagen ruimschoots in de rurale behoefte aan ijzer, waardoor de vrij primitieve authentieke hoogovens (afb 9) [6] hun nut verloren en in verval raakten. Analyse van de ijzersamen-



9. Hoogovens in de Bandjeli regio
Togo - begin 20e eeuw

stelling is kostbaar, maar levert wel een goed betrouwbare uitslag op over de herkomst van het ijzer. Meestal heb je dit evenwel niet echt nodig, omdat je het oud gesmede ijzer vaak zo wel kunt herkennen met het blote oog (afb 10). Daarbij wordt het oude hoogoven-proces voor een eventuele productie van namaak-voorwerpen eigenlijk nergens meer beheerst, zodat je bij goed handsmeedwerk niet zo gauw aan fakes hoeft te denken.

2b. Hout

De beoordeling van hout ligt een stuk ingewikkelder, en voor veel houten objecten gaat het qua authenticiteit dan specifiek om de houtsoort. Daar is heel wat kennis voor nodig van de locale gebruiken, en * **dendrologische kennis** om locale houtsoorten en bomen te herkennen. Die kennis en kunde ontberen de meesten van ons. Daarbij is de vraag relevant hoe consequent een volk en de maskeren beeldsnijders daarvan zijn in het gebruik van één specifieke houtsoort voor één bepaald doel. Onze * **kennis van deze locale gebruiken** schiet vaak tekort.

10. Azande ceremonieel mes, 40 cm lang





11. Dogon masker, Sangha, lang 76 cm
gemaakt van zwaar wortelhout.

Verwarring

Een aardig voorbeeld van deze verwarring tot in onze hoogste wetenschappelijke kringen is dit prachtige krokodil-masker van de Dogon (afb 11) in de stijl van het dorp Sangha met, als je goed kijkt zelfs nog een baby krokodilletje op de neus. Het werd in 2007 op aanwijzing van professor Rogier Bedaux (Leiden) als adviseur van de Nederlandse Erfgoedinspectie, op Schiphol door de douane in beslag genomen. Met hulp van de Nationale Ombudsman [7] is dit onverkwikkelijke voorval toch goed op zijn pootjes terecht gekomen – met excuses van de Erfgoedinspectie. Bedaux en consorten stelden vast, dat het hier om een authentiek masker ging. Het masker is echter vervaardigd van het wortelhout van een zware houtsoort. En omdat krokodil-maskers groot zijn is het dan ook een loodzwaar masker.

De Dogon gebruiken echter voor hun rituele maskers specifiek Tadjogou-hout, een zeer lichte houtsoort, die alleen in het wild voorkomt. En mocht er overhoopt geen Tadjogou-hout te vinden zijn, dan valt de keuze op Kapok-hout, van welke soort er in en bij veel dorpen wel een of meer bomen staan (afb 12). Dit krokodilmasker voldoet qua houtsoort duidelijk niet aan deze voorwaarde van authenticiteit. Is het hiermee dan 'ontmaskerd'? Niet helemaal, want het ligt eigenlijk nog ingewikkelder. We weten dat sommige maskers, ook bij de Dogon, niet gemaakt zijn voor de maskerdans, maar om als zelfstandig animistisch object, als 'sacrifice' te dienen. Dat zou hier nog het geval kunnen zijn, hoewel offersporen ontbreken. We kunnen hooguit benieuwd zijn naar de wetenschappelijke onderbouwing van het professorale oordeel, want dat bleef duister.

Als het object van het juiste materiaal gemaakt is, kan dit de authenticiteit ondersteunen. Zo zal een Dogon voor een handelsmasker niet gauw het relatief zeldzame en magische Tadjogou-hout gebruiken, eventueel wel kapokhout, en natuurlijk andere houtsoorten. Maar toch ken ik ook meerdere hardhouten maskers, die door patin en gebruikssporen authenticiteit suggereren of zelfs waarschijnlijk maken. Dat maakt het lastig, en wil je een bevestiging van authenticiteit door middel van de houtsoort, dan krijg je die hier dus niet mee.

2c. Korst

Een korst is natuurlijk geen voorwaarde voor authenticiteit. Maar voorouderfiguren en fetisjen hebben (of hadden) vaak wel een

korst. Over de samenstelling daarvan heb ik het uitgebreid gehad in deel 3 van deze serie [1]. Deze bestaat slechts uit basale organische materialen. En dan kan je wel allerlei kostbare en ingewikkelde technieken van stal halen om aan te tonen, dat het hier gaat om kippenbloed, schapenbloed, gierstepap en wat dies meer zij, maar kom je daar verder mee? Eerst en vooral, wat is de vraagstelling? Want als het er om gaat authenticiteit aan te tonen tegenover de mogelijkheid van namaak, dan kom je geen stap verder met het aantonen dat er authentiek kippenbloed op jouw object zit. Want er is geen ingewikkelde handleiding, zelfs niet een basaal kookboek voor nodig om zo'n korst na te maken. Het zijn offermaterialen, die overal ruim voorhanden zijn.

2d. Overige krachtstoffen

Eigenlijk geldt hetzelfde voor de materialen waar de versiering en de overige krachtstoffen van gemaakt zijn. Een hele reeks (bio-)chemische en biologische determineer-technieken staan ons hierbij ten dienste. Maar wat helpt dit ons verder? Onlangs zat ik bij een bijzondere voordracht van iemand, die het haar op zijn Ekoi-masker wetenschappelijk had laten uitzoeken: was dat wel echt mensenhaar? [8]. Een leuke vraag met bevestigende uitkomst, waarmee de authenticiteit van het mensenhaar de authenticiteit van het masker leek te ondersteunen. Maar waarom zou een maskersnijder voor de westerse markt geen alledaags materiaal als mensenhaar gebruiken? Zelfs als hij heel

vertrouwd is met Vodun-rituelen, weet hij ook wel dat hij bij de verkoop aan blanken niet bang voor Voodoo krachten hoeft te zijn. Zij zullen geen rituelen uitvoeren met dat haar, dus hij kan zelfs gewoon zijn eigen haar hiervoor gebruiken. Bijzonder zou het zijn als er op een Afrikaans masker haar zou zitten, dat voor de tropen exotisch is, zoals bijvoorbeeld sluiik mensenhaar. In dat geval zou je kunnen concluderen, dat dat masker niet (meer) authentiek is. Maar zelfs met die redenering moet je voorzichtig zijn: niet alles wat voor Afrika exotisch is zal een conclusie als onecht ondersteunen. Het haar van een blanke kan als extra krachtig gelden. En als meest bekende voorbeeld van exotisch zijn natuurlijk de Kauri--schelpjes, die van de vele duizenden kilometers verderop gelegen Malediven komen en al honderden jaren zijn 'ingeburgerd' overdrachtelijk gebruikt in Afrika. Juist goederen, die op zeker moment als exotisch, kostbaar en/of heel krachtig gelden zal je op Voodoo-altaren kunnen tegenkomen. Een voorbeeld daarvan was het mobieltje in de begintijd van de mobiele telefonie, zeker op plekken waar nog helemaal geen ontvangst was [1 – blz 23].



14. Vuvi masker, Gabon, h 26 cm – wit gelaat door kaolin.

2e. Pigmenten

Over pigmenten hebben we het al even gehad bij de leeftijdsbepaling. Kleurstoffen worden vooral gebruikt om maskers een duidelijk herkenbaar en krachtig aanzien te geven. Kleurstoffen kunnen direct op het masker zijn aangebracht, maar ook kan de textielomhulling ermee zijn gekleurd, of de 'raffia' (zie 2f) rondom. Pigmenten zijn niet zozeer specifiek voor een bepaald volk als wel voor een bepaalde regio. Dat geldt bijvoorbeeld voor regio's waar bepaalde planten groeien waaruit die kleurstoffen gewonnen kunnen worden zoals de Indigo-plant (afb 13), of

waar bepaalde bodemstoffen gevonden worden om maskers mee te kleuren, zoals Kaolin (afb 14). Als een heel ander pigment gebruikt is dan typisch voor de streek, pleit dat tegen authenticiteit. Dan zou het masker heel ergens anders vervaardigd kunnen zijn – bijvoorbeeld in de zgn. 'artisanats' (productie-ateliers) van grote steden, soms zelfs van een heel ander land dan het oorsprongslaan van dit type masker. Maar de maskersnijder uit een bepaalde regio, die voor de westerse markt produceert, zal voor deze handelsmaskers vaak ook gewoon zijn vertrouwde pigmenten gebruiken.

13. Indigo plant voor blauwe kleur

2f. Plantaardige vezels

Wat wij hier ‘raffia’ noemen zijn vezels, die afkomstig zijn van de Raffiapalm (afb 15), waar wel twintig soorten van bekend zijn. In meerdere gebieden in Afrika wordt raffia gebruikt, ook als aankleding van maskers, maar natuurlijk alleen op plaatsen waar de Raffiapalm ook groeit. Bekende maskers met raffia-aankleding zijn bijvoorbeeld die van de Pende en de Yaka (afb 16). Waar de Raffiapalm niet groeit worden heel andere vezels gebruikt, bijvoorbeeld die van de schors van de Baobab, of grassoorten. Een vergelijkbare situatie als bij raffia vind je bij touw. Met touw zijn attributen bevestigd, of zit het masker aan het hoofd gefixeerd. Het zijn vele soorten plantenvezels waar touw van gemaakt kan zijn, variërend van gierstestengels tot Baobabschors tot Cocos. Steeds dien je je dan af te vragen, of deze vezel afkomstig is van een plant, die groeit in het oorsprongsgebied van het masker of beeld.

Als liefhebbers van tribale kunst hebben velen van ons daar ook wat van verzameld om reden van schoonheid, expressiviteit e.d. én omdat het er authentiek uitzag. Wat ik mooi vind, vindt een ander vaak helemaal niet mooi, en omgekeerd. Gelukkig maar. Voor de lokale snijder van fetisjen en voor zijn lokale afnemers was zo’n gevoel van schoonheid nauwelijks relevant voor op het altaar – het beeld moest vooral ‘kracht’ kunnen uitdragen. Dat er toch meerdere snijders geweest zijn met artistieke capaciteiten, waarvan zelfs de fetisjen ook onze westerse smaak strelen, spreekt dus niet vanzelf, maar is mooi meegenomen. De handige snijder voor de westerse markt moet á priori wél zo’n gevoel van schoonheid hebben (ontwikkeld). Verder willen wij graag, dat het object leeftijd heeft, of er tenminste oud uitziet – ook daar heeft de lokale snijder/handelaar een hele reeks foefjes voor, en om die aan te tonen valt niet mee.

Maar bovenal, en daar begon deel 3 van deze serie mee, vinden we dat het object authentiek moet zijn: “Voor velen van ons vormen beelden en maskers, die ritueel zijn gebruikt, de hoogtepunten uit hun verzameling. Wat dat wil zeggen is, dat het om objecten gaat, die beladen zijn met magische kracht – dit in elk geval in de visie van hun voormalige gebruikers. En dat ze ook daadwerkelijk in de rite van dat volk zijn gebruikt”. Het gaat ons er dus vooral om dat het object een authentieke rituele functie heeft vervuld, en dat je dat ook ergens aan kunt zien, zou kunnen aantonen. Voor hen zal de conclusie van dit artikel misschien teleurstellend zijn: Authenticiteit van een voorwerp in deze zin van het woord is met welke techniek dan ook niet aan te tonen, en zo dus niet te bewijzen. Overigens geldt dat evenzeer voor de andere vormen van beeldende kunst, waar het niet zozeer gaat om de hier besproken

vorm van authenticiteit als wel om de authenticiteit van de kunstenaar die het voorwerp vervaardigd heeft – heeft hij het gemaakt of een ander? Want kopiëren gebeurde vanouds (en gebeurt nog steeds) vooral ter oefening, volkomen te goeder trouw, maar daarnaast ook door anderen met minder goede bedoelingen. Op een congres over dit onderwerp, dat onlangs in Den Haag werd gehouden, waarschuwen kenners voor rechtszaken en te veel vertrouwen in wetenschappelijke technieken [9]. „Ga nooit een rechtszaak voeren over de echtheid van een kunstwerk”, zei Javier Lumbreras tegen een zaal vol kunstkeners, restauratoren en conservatoren.

tekst : Marchinus Hofkamp

Literatuur

- [1] Tribale Kunst en Cultuur - deel 3 van deze serie – maart 2014
- [2] Frobenius, Leo – *Das Unbekannte Afrika* – München 1923
- [3] www.antiekexperten.com/08-tips/fake/thermoluminescentietest.html
- [4] www.kotalla.de/
- [5] Galeriehouder “African Art” in Delfshaven
- [6] Herbert, Eugenia W – *Iron, Gender, and Power* – Bloomington 1993
- [7] www.nationaleombudsman.nl/rapporten/2012/161#, volledige tekst.
- [8] Kunst & Kontext 2012-04 pag 72.
- [9] Os van, Pieter, over congres - *Echt of niet echt?* – NRC 18-05-2014