

Universiteit Gent

Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Academiejaar 2008-2009



Lichaamsdecoratie als studieobject

**Een blik op de antropologische en kunsthistorische studie
gekoppeld aan een case study over de *uli* beschilderingen van de
Igbo van Zuidoost-Nigeria.**

*Scriptie voorgedragen tot het verkrijgen van
de graad van Master in de Kunstwetenschappen,*

Optie Etnische Kunst

Kim Beckaert

Promotor: prof. dr. Wilfried van Damme

Universiteit Gent

Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Academiejaar 2008-2009



Lichaamsdecoratie als studieobject

**Een blik op de antropologische en kunsthistorische studie
gekoppeld aan een case study over de *uli* beschilderingen van de
Igbo van Zuidoost-Nigeria.**

*Scriptie voorgedragen tot het verkrijgen van
de graad van Master in de Kunstwetenschappen,*

Optie Etnische Kunst

Kim Beckaert

Promotor: prof. dr. Wilfried van Damme

INHOUD

WOORD VOORAF	1
INLEIDING	3
HOOFDSTUK I.	
LICHAAMSDECORATIE: KENNISMAKING MET EEN EEUWENOUDE, WERELDWIJD GEBRUIK.....	9
I.1 OORSPRONG VAN LICHAAMSDECORATIE	10
I.2 SOORTEN LICHAAMSDECORATIE.....	11
I.2.1 Tatoeage.....	11
I.2.1.1 Tatoeage in Oceanië.....	12
I.2.1.2 Tatoeage in Azië.....	13
I.2.1.3 Tatoeage in de Amerika's.....	15
I.2.1.4 Tatoeage in Afrika.....	16
I.2.1.5 Tatoeage in Europa.....	17
I.2.2 Scarificatie.....	18
I.2.2.1 Scarificatie in Oceanië.....	19
I.2.2.2 Scarificatie in de Amerika's.....	19
I.2.2.3 Scarificatie in Afrika.....	19
I.2.2.4 Scarificatie in Europa.....	20
I.2.3 Lichaamsbeschildering	21
I.2.3.1 Lichaamsbeschildering in Oceanië.....	21
I.2.3.2 Lichaamsbeschildering in Azië	22
I.2.3.3 Lichaamsbeschildering in de Amerika's.....	23
I.2.3.4 Lichaamsbeschildering in Afrika	24
I.2.3.5 Lichaamsbeschildering in Europa	24
I.2.4 Andere vormen van lichaamsdecoratie.....	25
I.3 OVERZICHT VAN DE FUNCTIES VAN LICHAAMSDECORATIE.....	27
I.3.1 Lichaamsdecoratie en identiteit	27
I.3.2 Lichaamsdecoratie en religie	28
I.3.3 Lichaamsdecoratie en schoonheid	29

I.3.4	Lichaamsdecoratie en politiek	30
I.3.5	Lichaamsdecoratie en economie	30
I.3.6	Lichaamsdecoratie en gender	31
I.3.7	Lichaamsdecoratie en adaptatie	31
I.4	TUSSENTIJDSE BESCHOUWING	32

HOOFDSTUK II.

DE AANDACHT VOOR DE STUDIE VAN LICHAAMSDECORATIE BINNEN HET DOMEIN VAN DE ANTROPOLOGIE VAN DE KUNST34

II.1	ANTROPOLOGIE VAN DE KUNST	35
II.1.1	Ontstaan en kadering van deze subdiscipline	35
II.1.2	Huidige positie.....	38
II.1.3	Belangrijke pion binnen de <i>World Art Studies</i>	39
II.2	AANDACHT VOOR LICHAAMSDECORATIE BINNEN DE OVERZICHTSWERKEN VAN DE ANTROPOLOGIE VAN DE KUNST	41
II.2.1	Franz Boas: <i>Primitive Art</i> (1927)	41
II.2.2	Anthony Forge: <i>Primitive Art and Society</i> (1973)	43
II.2.3	Justine M. Cordwell en Ronald A. Schwarz: <i>The Fabrics of Culture</i> (1979).....	44
II.2.4	Evelyn Payne Hatcher: <i>Art as Culture</i> (1985)	44
II.2.5	Richard L. Anderson: <i>Art in small-scale societies</i> (1989).....	45
II.2.6	Jeremy Coote en Anthony Shelton: <i>Anthropology, art and aesthetics</i> (1992).....	46
II.2.7	Venbrux, Sheffield, Rossi en Welsch: <i>Exploring World Art</i> (2005).....	47
II.2.8	Mariët Westermann: <i>Anthropologies of art</i> (2005)	47
II.2.9	Howard Morphy en Morgan Perkins: <i>Anthropology of Art: a reader</i> (2006).....	48
II.3	TUSSENTIJDSE BESCHOUWING.....	48

HOOFDSTUK III

EEN GESCHIEDENIS VAN DE STUDIE VAN LICHAAMSDECORATIE50

III.1	DE EERSTE TEKENS OP DE HUID	51
III.1.1	Prehistorische getuigenissen.....	51
III.1.2	De Oudheid.....	52
III.1.3	De Middeleeuwen.....	52
III.2	VOORBIJ DE GRENZEN.....	53
III.2.1	In de voetsporen van de ontdekkingsreizigers.....	53
III.2.2	De strenge hand van de missionarissen	54

III.2.3	Vroege beschrijvingen in ‘Anthropometamorphosis’ (1653) van John Bulwer	54
III.2.4	De bijdrage van James Cook en Joseph Banks	55
III.3	OP WEG NAAR ERKENNING (1900-1970)	56
III.3.1	Hambly: ‘The history of tattooing and its significance’ (1925)	56
III.3.2	Vroege etnografische studies	57
III.4	LICHAAMSDECORATIE IN DE KIJKER (1970-heden).....	57
III.4.1	De tatoeage renaissance	57
III.4.2	De jaren 1970: een nieuwe wending	59
III.4.3	De jaren 1980-90: uitbreiding van het onderzoekskader	63
III.4.4	Een nieuw millennium met vernieuwende oogpunten.....	65
III.5	STUDIEOBJECT IN ANDERE DISCIPLINES	69
III.5.1	Archeologie	69
III.5.2	Psychologie.....	69
III.5.3	Geneeskunde.....	69
III.5.4	Sociologie	70
III.5.5	Fotografie.....	70
III.6	TUSSENTIJDSE BESCHOUWING	70

HOOFDSTUK IV

CASE STUDY: HET BELANG VAN ULI VOOR DE IGBO VAN ZUID-OOST

NIGERIA	72
IV.1 SITUERING VAN DE IGBO	73
IV.1.1 Geografische situering	73
IV.1.2 Etnische situering	74
IV.1.3 Historische situering	74
IV.1.3.1 <i>Bemoeienissen van buitenaf</i>	75
IV.1.3.2 <i>Onafhankelijkheid (1960)</i>	75
IV.1.3.3 <i>De Biafra-oorlog (1967-1970)</i>	75
IV.1.4 Politieke en sociale situering	76
IV.1.5 Wereldbeeld en religie.....	77
IV.1.5.1 <i>Ala</i>	77
IV.1.5.2 <i>Chukwu</i>	77
IV.1.5.3 <i>Vooroudergeesten</i>	78
IV.2 EEN BLIK OP ULI.....	78
IV.2.1 Vormgeving en betekenis van <i>uli</i>	78
IV.2.1.1 <i>Vormgeving</i>	78

IV.2.1.2	<i>Betekenis</i>	79
IV.2.1.3	<i>Morele en esthetische aspecten</i>	80
IV.2.2	Het <i>uli</i> canvas en zijn context.....	81
IV.2.2.1	<i>Het lichaam</i>	81
IV.2.2.2	<i>Architectuur</i>	82
IV.2.3	Materiaal en techniek.....	84
IV.3	DE NSUKKA GROEP: ULI IN EEN HEDENDAAGSE CONTEXT.....	84
IV.3.1	Algemeen.....	84
IV.3.2	De toepassing van <i>uli</i>	85
IV.3.3	Ontstaan en groei van de Nsukka groep	86
IV.3.3.1	<i>Onafhankelijk Nigeria</i>	86
IV.3.3.2	<i>Uche Okeke</i>	86
IV.3.3.3	<i>Chike Aniakor</i>	87
IV.4	ULI ALS STUDIEOBJECT.....	88
IV.5	TUSSENTIJDSE BESCHOUWING	90
	BESLUIT	91
	LIJST VAN KAARTEN EN AFBEELDINGEN	94
	BIBLIOGRAFIE	96
	REFERENTIES.....	97
	MULTIMEDIALE BRONNEN.....	1

Woord vooraf

Toen ik mijn eerste jaar Kunstwetenschappen startte aan de Universiteit Gent, had ik geen uitgesproken voorkeur voor de richting waarin ik uit wou gaan de volgende jaren. De lessen van Prof. Dr. Elze Bruyninx hebben bij mij de interesse in etnische kunst aangewakkerd en stimuleerden mij om op dat pad verder te gaan. Een woordje van dank in haar richting is hier dus zeker op zijn plaats.

Samen met mijn afscheid van deze richting, nadert spijtig genoeg ook het einde voor de opleiding etnische kunst. Ik bedank daarom alle professoren die zich vol overgave hebben ingezet om een nieuwe wereld te openen voor mij en mijn medestudenten: Dr. Annemieke Van Damme, Prof. Dr. Geert Bourgois, Prof. Dr. Wilfried van Damme en Prof. Dr. Pauline van der Zee.

Mijn promotor, Prof. Dr. Wilfried van Damme, bedank ik voor de vele suggesties en denkpaden die hij mij heeft aangereikt en vooral de manier waarop hij dit heeft gedaan: steeds vol begrip en in alle bescheidenheid. Zijn interesse in de antropologie (van de kunst) schemerde door in zijn lessen en heeft mij gebracht bij mijn onderwerp, dat zich op de vage grens tussen antropologie en kunst bevindt.

Verder wil ik nog Katrien Thys bedanken voor de hulp die ze mij (in nood) heeft geboden. Als medewerker in de centrale bibliotheek van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika te Tervuren, heeft ze ervoor gezorgd dat ik toch nog toegang heb gekregen tot een bron die in de Universiteitsbibliotheek zoek bleek te zijn geraakt.

Voor Katrien Hermans heb ik ook een plekje gereserveerd in mijn dankwoord die ze zeker verdient na alle tijd die ze voor mij heeft uitgetrokken om elk hoofdstuk van deze scriptie na te lezen en grondig te verbeteren. Mijn mama, Alex en Joy dank ik voor de steun en omdat ze me mijn eigen weg hebben laten bewandelen.

Inleiding

Onderwerp van het onderzoek

De centrale focus in deze scriptie ligt op het onderzoek naar de geschiedenis van de aandacht voor lichaamsdecoratie binnen de antropologische discipline, meerbepaald binnen de subdiscipline die zich met de studie van kunst bezighoudt: de antropologie van de kunst. Lichaamsdecoraties zijn van alle tijden en worden toegepast in elke uithoek van de wereld. Toch heeft lichaamsdecoratie als studieobject lang in de marge heeft geleefd van het onderzoek naar de visuele cultuur van volkeren. We koppelen dit eerder intellectueel-historisch georiënteerde onderzoek aan een case study die wijst op het nut van de studie van *uli* lichaamsbeschildering als cultureel gebruik dat diepgeworteld zit in de leefwereld van de Igbo.

Doel van het onderzoek

In deze scriptie trachten we onderzoekers te wijzen op de onevenwichtige relatie die bestaat tussen de aandacht voor lichaamsdecoratie en de aandacht voor andere materiële kunstvormen binnen het antropologisch onderzoek. Deze opdelingen naargelang de vorm waarin creativiteit wordt geuit – bijvoorbeeld sculptuur, maskers en textiel – zijn puur westerse classificaties en zorgen ervoor dat de blik op het totaalbeeld wordt versplinterd. We opteren eerder voor een zo breed mogelijk onderzoekskader die de kunst van een volk als een geheel van creatieve uitingen beschouwd, dat een belangrijke rol vervullen in hun samenleving.

We benadrukken ook dat de studie van de visuele kunsten een grote focus legt op de formele aspecten van een kunstvoorwerp terwijl er uit het productieproces en de toepassingscontext van het voorwerp des te meer onderzoeksresultaten kunnen voorkomen. Een gebruik als lichaamsdecoratie heeft vaak een tijdelijk karakter. Lichaamsbeschilderingen verdwijnen na enkele dagen en zelfs tatoeages en scarificaties vervagen met de jaren. Deze vergankelijkheid heeft tot gevolg dat de onderzoeker niet de luxe heeft om eenzelfde benadering op deze kunstvorm toe te passen zoals bij de studie van een masker dat voor lange tijd onveranderlijk op zijn bureau kan liggen wachten. Er is engagement nodig om met eenzelfde graad van betrokkenheid het dynamische karakter van deze potentiële informatiebron te bestuderen.

We trachten ons zowel te focussen op de mate waarin meer algemene antropologische overzichtswerken de aandacht vestigen op lichaamsdecoratie als op historische en

etnografische bronnen die deze kunstvorm al dan niet vermelden. Hieruit trachten we vervolgens te concluderen hoe de veranderlijke onderzoekshouding tegenover lichaamsdecoratie is geëvolueerd vanaf de geboorte van de antropologische discipline tot op de dag van vandaag en of dit in positieve of negatieve zin verloopt.

Daarbovenop werken we een case study uit over de *uli* lichaamsdecoraties van de Igbo van Zuidoost-Nigeria. Door onze blik te richten op de formele en inhoudelijke aspecten van deze kunstvorm – die in het verleden te vaak als onbelangrijk zijn bestempeld – hopen we een zinvolle bijdrage te leveren aan de studie van *uli*. We trachten met deze case study op een meer praktische manier te benadrukken dat er zonder kennis van de vormgeving en waarde van de *uli* motieven, geen correct beeld kan worden geschetst van de esthetische opvattingen van de Igbo.

Beperkingen van het onderzoek

In het eerste deel (vnl. in hoofdstuk II en III) kregen we te maken met een overaanbod aan bronnen. Dit lijkt een luxeprobleem maar we ondervonden toch dat het moeilijk was om een goede selectie te maken uit de stapels literatuur. We hopen dat we erin zijn geslaagd om een representatieve verzameling van overzichtswerken over de antropologie van de kunst samen te stellen voor het tweede hoofdstuk, zodat een duidelijk zicht kan worden bekomen op de mate waarin ze belang hechtten aan lichaamsdecoratie als studieobject.

Voor het tweede deel (hoofdstuk IV) van deze scriptie werden we geconfronteerd met gedateerde bronnen met betrekking tot de etnografische situering van de Igbo. De inzichten van vijftig jaar geleden zijn ondertussen weinig tot niet toepasbaar op de huidige Igbo samenleving, waarvan de *roots* in Zuidoost-Nigeria liggen maar ook ver buiten dit gebied hun takken hebben uitgespreid. Maar aangezien de *uli* lichaamsbeschildering toen erg in trek was, en sindsdien het gebruik met zienderogen is gedaald, zijn de oudere bronnen zeker nuttig om de context van die glorieperiode te belichten.

Een ander struikelblok waarmee we te maken hebben gekregen, is de afwezigheid van een belangrijke bron die zowel informatie verschaft over de politieke, historische, religieuze, economische en esthetische aspecten van de samenleving als over de kunstproductie van de Igbo. Het werk ‘Igbo arts: community and cosmos’ (1984) van Herbert M. Cole en Igbo kunstenaar Chike Aniakor, is waarschijnlijk zoek geraakt tijdens de verhuis van de bibliotheekcollectie van de etnische kunstopleiding naar de centrale

Universiteitsbibliotheek van de Universiteit Gent. Aangezien vrijwel elk recent werk over de Igbo verwijst naar deze bron, ervaren we de afwezigheid van hun intellectueel gedachtegoed toch enigszins als een lacune binnen ons onderzoek.

Over de hedendaagse toepassing van *uli* in de schilderkunst van de Nsukka groep is veel geschreven, zowel door onderzoekers als door de kunstenaars zelf. Zowel op vlak van functie als van gebruik hebben *uli* beschilderingen radicale veranderingen ondergaan. Spijtig genoeg waren veel interessante artikels en boeken hierover niet te verkrijgen in België.

Kort overzicht van de hoofdstukken

In het eerste hoofdstuk, lichaamsdecoratie: kennismaking met een eeuwenoud, wereldwijd gebruik, trachten we een algemeen kader te schetsen waarbinnen het gebruik van lichaamsdecoratie wordt toegelicht. We bespreken kort de oorsprong van lichaamsdecoratie om vervolgens enkele van de meest voorkomende vormen te presenteren en te illustreren met diverse voorbeelden. Verder koppelen we lichaamsdecoratie aan enkele algemene pijlers waarop een samenleving steunt – religie, politieke en sociale organisatie, esthetica, etc. – en geven we informatie over de verschillende functies die lichaamsdecoratie binnen deze contexten kan vervullen.

In het tweede hoofdstuk, de aandacht voor de studie van lichaamsdecoratie binnen het domein van de antropologie van de kunst, onderzoeken we of er in de overzichtswerken van de antropologie van de kunst aandacht is besteed aan het nut van lichaamsdecoratie als informatiebron voor de studie van de kunstproductie van een gemeenschap. Erkennen de antropologen van de kunst lichaamsdecoratie als kunstvorm? Of besteden ze vooral aandacht aan andere aspecten van de visuele cultuur? Wie geven er de voorkeur aan om het hoofdstuk aan te vatten met een situering van de antropologie van de kunst, die zich – als subdiscipline van de antropologie- bezighoudt met de studie van kunst. We betrekken de visie van de World Art Studies erbij en gaan na of de antropologie van de kunst een nuttige bijdrage kan leveren aan deze globale, interdisciplinaire benadering.

Het derde hoofdstuk, een beknopte geschiedenis van de studie van lichaamsdecoratie, is gewijd aan een historisch overzicht van enkele van de meest belangrijke bijdrages aan het globale onderzoek naar lichaamsdecoratie. Deze getuigenissen en publicaties hanteren we als ijkpunten die voor een bepaalde periode de voortgang van de studie van deze

kunstvorm weergeven. Daarnaast bieden we ook enkele korte voorbeelden van benaderingen aan uit andere disciplines. Op die manier zien we dat er vanuit verschillende hoeken interesse is in dit fenomeen.

Hoofdstuk vier, casestudy: het belang van uli voor de Igbo van Zuidoost-Nigeria, wordt gewijd aan het onderzoek naar het belang van kennis over het gebruik van lichaamsdecoratie in een bepaalde context. We trachten aan te tonen dat wanneer een onderzoeker de lichaamsdecoratie van een samenleving als studieobject negeert, er relevante onderzoeksresultaten tussen de mazen van het net kunnen doorglippen.

Status quaestionis

Mijn scriptie kan enigszins opgevat worden als een uitgebreide status quaestionis. Ik overloop de geschiedenis van het onderzoek naar lichaamsdecoratie binnen een globaal kader. Het werk van Bulwer (1653) geeft een standpunt weer dat in de zeventiende eeuw misschien nog aanvaardbaar was, maar nu als onwetenschappelijk wordt bestempeld. Toch bleek dit werk nuttig om op onze tijdsband te plaatsen als één van de benaderingen tegenover lichaamsdecoratie uit die periode. Vanaf de jaren 1970 ontstond er een ware *boom* op vlak van onderzoek naar deze kunstvorm en om deze periode te illustreren waren vooral de werken van Faris (1972), Rubin (1988), Gell (1993) en Van Dinter (2005) van groot belang omdat deze onderzoekers ook de aandacht vestigden op enkele theoretische opvattingen die hun onderzoek in een ruimer kader situeerden.

We hebben één bron gevonden waarin er enigszins eenzelfde onderwerp en aanpak als de onze wordt voorgesteld: ‘Inscribing the body’ (2004) van dr. Enid Schildkrout, die in ‘The Annual Review of Anthropology’ werd gepubliceerd. Schildkrout schreef dit in een periode waarin ze curator was van de gelijknamige tentoonstelling die werd gehouden in het *American Museum of Natural History*, waar ze het hoofd is van de afdeling antropologie. Ze overloopt eveneens de studie van lichaamsdecoratie maar benadrukt wel sterk de postmoderne opvattingen over lichaamsdecoratie. Deze bron bewees zijn nut door een vertrekpunt voor ons onderzoek aan te bieden en we hopen dat we zelf ook hebben bijgedragen aan de schets van de evolutie van de aandacht voor lichaamsdecoratie.

Voor de case study over de *uli* beschilderingen van de Igbo waren vooral de werken van Forde en Jones (1965) en Isichei (1976) nuttig voor de algemene situering van de Igbo. De werken van Ottenberg (1997, 1998, 2002) gaven ons het beste inzicht in de dynamische evolutie die de *uli* motieven (hebben) ondergaan.

Hoofdstuk I. Lichaamsdecoratie

Kennismaking met een eeuwenoud, wereldwijd gebruik.

“The body is the physical link between ourselves, our souls, and the outside world.”

(Ebin 1979: 5)

In het eerste hoofdstuk belichten we verschillende soorten lichaamsdecoraties samen met hun functie en gebruik binnen een bepaalde context. Een selectie was hier noodzakelijk aangezien de ongebreidelde menselijke creativiteit een enorme waaier aan lichaamskunsten heeft voortgebracht. Onze voorkeur ging uit naar permanente en semi-permanente decoratie waarvoor een direct contact met de huid is vereist en geen materiële, ornamentele attributen worden toegevoegd.¹ Hiermee scheppen we toch een brede basis waarop verdere theoretische beschouwingen kunnen worden gebouwd. Een intellectueel-historisch onderzoek betreffende de studie van lichaamsdecoratie is namelijk onvolledig zonder een presentatie van het studieobject. Telkens wordt een continent onder de loep genomen en worden de meest voorkomende lichaamsdecoraties gepresenteerd. Met deze aanpak treden we, op een bescheiden manier, in de voetsporen van toonaangevende auteurs die de laatste decennia verzamelwerken over lichaamsdecoratie hebben gepubliceerd.²

I.1 OORSPRONG VAN LICHAAMSDECORATIE

Het menselijke lichaam moet wereldwijd zowat het oudste canvas zijn waarop de mens ideeën overbrengt. Sinds het begin van de menselijke geschiedenis versiert hij zijn lichaam op veel verschillende manieren en om diverse redenen. Elke cultuur heeft een eigen traditie van lichaamsdecoratie opgebouwd die volgens dr. Enid Schildkrout zeer particulier verbonden blijft. Ook de keuze van de lichaamsdelen die worden gedecoreerd, is nooit willekeurig, enkel de studie van de cultuur en haar concrete esthetische opvattingen brengt opheldering over de precieze betekenis van dergelijke fenomenen. Onderzoekers plaatsen deze culturele gebruiken bijgevolg tegen hun sociale en religieuze achtergrond. Volgens Schildkrout (2004: 323) maken het kleurgebruik, de motieven en de decoratietechnieken deel uit van een visuele taal die in elke cultuur specifieke betekenissen oproept. Gröning (1997: 113) voegt er nog aan toe dat het menselijke lichaam wordt getransformeerd van zijn natuurlijke staat in een levende sculptuur, een expressief kunstwerk.

Doorheen de tijd zijn de zogenaamde traditionele lichaamsdecoraties aan tal van veranderingen blootgesteld. Ze hebben zowel invloed uitgeoefend als opgenomen door het

¹ Voorbeelden van lichaamsdecoratie die we buiten beschouwing hebben gelaten: lichaamsmodificatie, piercing, hoofdtoeien, maskers, lipschijven, juwelen en andere ornamentele toevoegingen aan het lichaam.

² De laatste decennia kent de studie van de lichaamsdecoraties een grote bloei dankzij de groeiende populariteit en interesse voor lichaamsversiering en dankzij onderzoekers die zich nauwgezet verdiepen in de materie, denk aan Rubin (1988), Ebin (1979), Gröning (1997) en Brain (1979). In hoofdstuk II gaan we dieper in op hun onderzoek.

contact met andere tradities. Gebruiken reizen de wereld rond en krijgen in andere streken meestal een nieuwe, cultuureigen betekenis. Dit resulteert in een grote verscheidenheid aan visuele lichaamstalen, die nog niet aan hun laatste adem toe zijn. De evoluerende, maatschappelijke kijk op het lichaam brengt ook veranderingen mee in de houding tegenover lichaamsdecoratie (Schildkrout 2004: 322). In het Westen bijvoorbeeld heeft de tatoeage een lange weg afgelegd om geleidelijk uit de marginale taboesfeer te geraken en om min of meer te worden geaccepteerd. Tegenwoordig doet de tatoeage zelfs dienst als *fashion statement*.

De vroegste gebruiken van lichaamsdecoraties kunnen we traceren tot in de prehistorie dankzij archeologische, antropomorfe beelden die duidelijk voorzien zijn van versieringen op het lichaam. Volgens Schildkrout (Id.: 319) kon ook veel informatie worden gehaald uit prehistorische rotsschilderingen en grafgraven. We kunnen bijgevolg stellen dat sinds het begin der tijden de mens overal ter wereld de behoefte heeft gehad om, als individu en als deel van een groter geheel, zich te onderscheiden van de rest. Het lichaam vormt in dit proces het meest directe communicatiemiddel om onze innerlijke zelf kenbaar te maken aan de wereld: wie zijn we? waar geloven we in? En wat is onze positie in het leven? Gröning (1997: 113) zegt dat: “*As a system of symbols the decorations do not simply proclaim the values and ideals of a society, they pass them on and reinforce them.*”

I.2 SOORTEN LICHAAMSDECORATIE

I.2.1 Tatoeage

De kunst van het tatoeëren bestaat al sinds prehistorische tijden. Concrete getuigenissen van dit historisch gebruik zijn schaars aangezien de menselijke huid uiterst vergankelijk is. Dankzij archeologische opgravingen is echter voldoende bewijsmateriaal gevonden dat het bestaan van prehistorische, getatoeëerde lichamen kan ondersteunen (ondermeer antropomorfe beelden die bekleed zijn met decoratieve motieven, keramiek, rotsschilderingen en –gravingen). Oorspronkelijk gingen wetenschappers ervan uit dat de tatoeagepraktijk ontstaan is op één bepaalde plaats – Egypte – en dat het gebruik van daaruit werd meegevoerd met de diverse migratie- en handelsstromen om uiteindelijk te worden geïntroduceerd in de rest van de wereld. De kans is groot dat deze ontwikkeling zich heeft voorgedaan, maar men is afgestapt van deze eenzijdige theorie. Het is meer aannemelijk om ervan uit te gaan dat de tatoeagepraktijk op verschillende plaatsen in de

wereld geboren werd en geëvolueerd is naar een cultureel gebruik dat zich comfortabel genesteld heeft binnen het dagelijkse leven van vele volkeren (van Dinter 2005: 16). Volgens Forment (2004: 95) “*brengt de tatoeëerkunstenaar in de traditionele niet-westerse culturen – zoals de andere kunstenaars – de religieuze en sociale waarden, eigen aan zijn gemeenschap, tot uitdrukking in zijn werk. De symboliek van de voorstellingen heeft er betrekking op het ontstaan van de wereld, de relatie met de voorouders en de daarmee samenhangende rituelen.*”

De tatoeage onderscheidt zich van vele andere lichaamsdecoraties door zijn permanente en intentioneel karakter. Het proces houdt in dat een scherp instrument in kleurstof wordt gedopt. Vervolgens wordt een motief doorheen de buitenste huidlaag, de epidermis, in de binnenste huidlaag, de dermis, geprikt. Deze handeling is quasi universeel, maar het materiaal, de motieven en de kleuren variëren wereldwijd. Oorspronkelijk werd de tatoeage aangebracht als onderscheidingsteken voor individuen en groepen, maar geleidelijk aan werden de functies van dit cultureel gebruik uitgebreider.

1.2.1.1 Tatoeage in Oceanië

Oceanië is de verzamelnaam voor de eilandengroepen Polynesië, Melanesië en Micronesië die samen enkele tienduizenden eilanden tellen in de Stille Zuidzee. In Polynesië zijn de meest geavanceerde tatoeageculturen terug te vinden op Samoa, Nieuw-Zeeland en de Markieze-eilanden (Gröning 1997: 71).

Eén van de eerste, belangrijke informatiebronnen voor dit gebied is de befaamde Britse kapitein James Cook, die in de achttiende eeuw Oceanië exploreerde. Hij liet zich omringen door ervaren, wetenschappelijke reisgenoten die betrouwbare aantekeningen en beschrijvingen maakten van de volkeren die ze op de vele eilanden aantroffen. Het woord ‘tattoo’ dankt zijn bestaan trouwens aan Cook, die de term heeft afgeleid van de Polynesische woorden *tatau*, *tattow* of *tattaw* die ‘toeslaan’ of ‘vechten’ betekenen (Brain 1979: 58). De methode om de figuren in de huid te prikken is bijna overal identiek in Polynesië. De tatoeagenaald bestaat uit een fijn, houten stokje, voorzien van scherpe tanden, die in een zwarte vloeistof worden gedoopt en vervolgens in de huid worden geprikt.

De Maori van Nieuw-Zeeland beschikken over hun eigen unieke tatoeages: de *moko*. Het zijn voornamelijk de mannen die van tatoeages werden voorzien: zowel het lichaam als het gezicht worden versierd met symmetrische patronen en sierlijke, spiraalvormige motieven. Elke man krijgt een unieke gezichtstatoeage die als persoonlijke handtekening fungeert. Voor de Maori speelt de tatoeage een belangrijke rol binnen het dagelijkse leven: slechts een getatoeëerd persoon wordt met respect behandeld. De *moko* tatoeage werd geïntroduceerd door de voorouders en fungeert sindsdien als de ultieme verbintenis met die voorouderfiguren. *Moko* markeert ook letterlijk de status van de desbetreffende persoon (Rubin 1988: 175). Ook krijgers worden rijkelijk voorzien van zowel gezichts- als lichaamstatoeages om afschrikwekkend over te komen voor hun vijand. Het getatoeëerde hoofd van de vijand wordt vervolgens op een paal gespietst als symbool van overwinning (Van Dinter 2005: 141-144).

In Melanesië is lichaamsbeschildering en scarificatie populairder dan de tatoeagepraktijk. Hier zijn net de vrouwen verplicht om een rituele tatoeage te laten aanbrengen, want op die manier markeren ze hun huwbaarheid.

In Micronesië zijn de tatoeagepatronen vooral geïnspireerd op het rijke waterleven rondom de eilanden. De tatoeage is een geliefd middel om het lichaam esthetisch aangenamer te maken. Slechts op sommige eilanden, bijvoorbeeld de Marshall-eilanden, gaven lichaamstatoeages de status of macht van iemand aan (Id.: 166-168). Een bekend voorbeeld van een tatoeage met dergelijke motieven is de *yol*-tatoeage van de vooraanstaande mannen op het eiland Yap. De tatoeage bekleedt de gehele romp en heeft louter een decoratieve functie. Het tatoeëerproces verloopt steeds binnen een sfeer van uiterste geheimzinnigheid (Forment & Brilot 2004: 110).

1.2.1.2 Tatoeage in Azië

De Japanse tatoeagekunst of *irezumi* kennen we in het Westen als een geëlaboreerde vorm van lichaamsdecoratie. Oorspronkelijk had de Japanse tatoeage een onderscheidende functie: de rank en status waren gemakkelijk af te lezen van iemands lichaam. Een bekend voorbeeld hiervan is de straftatoeage die floreerde in de zeventiende en achttiende eeuw, maar uiteindelijk in 1870 werd afgeschaft. De

merktekens fungeerden als een levenslange zichtbare schandevlek op het lichaam van een gevangene of misdadiger (Van Dinter 2005: 62).

De tatoeagepraktijk won aanzien in de periode 1600-1800 en de motieven evolueerden naar verfijnde, figuratieve voorstellingen. De arbeiders waren het eerst gewonnen voor deze vorm van lichaamsdecoratie omdat het een alternatief bood voor de dure, chique kledij die op welgesteldheid duidde, maar die ze zich niet konden veroorloven. Vanaf het midden van de negentiende eeuw reisden veel westerlingen richting Azië en op die manier groeide de gekende appreciatie en fascinatie voor de Japanse, geperfectioneerde tatoeëerpraktijk en de kleurrijke, figuratieve motieven die vaak het hele lichaam inpalmen (Rubin 1988: 124; Brain 1979: 62). Tegenwoordig wordt de traditionele Japanse tatoeage vaak geassocieerd met eerder marginale groepen binnen de Japanse samenleving, terwijl er in het Westen – sinds enkele decennia – een grote fascinatie is gegroeid voor deze verfijnde, Oosterse decoratieve vorm (Id.: 130).

China kent doorheen haar geschiedenis een haat-liefdeverhouding met de tatoeage. Soms werd een tatoeage beschouwd als een kunstwerk en was hij gegeerd binnen de hogere klassen. Vaak genoeg werd de tatoeage echter beschouwd als een uitvinding van de barbaren buiten de landsgrenzen en kreeg deze praktijk bijgevolg een slechte reputatie. De tatoeagetechnieken in China zijn minder geraffineerd dan in Japan. Het was gebruikelijk om een tekening uit te werken met naalden op een houten blok en die – vergelijkbaar met de stempeltechniek – lichtjes in de huid te duwen. Daarna volgde de kleuring van de aangebrachte prikwonden met pigment. Vandaag de dag wordt een getatoeëerde Chinees eerder scheef bekeken (Van Dinter 2005: 58-60).

Er bestaan twee theorieën betreffende de oorsprong van de tatoeage in India. Een eerste assumptie is dat de tatoeagepraktijk is overgevlogen vanuit China, maar veelal wordt er aangenomen dat de tatoeage is gegroeid uit de *mehndi*: de patronen die met verf van de hennaplant worden aangebracht op het lichaam. De tatoeage kan dan gezien worden als een permanente vorm van de *mehndi*. De bergvolkeren in het noordoosten van India kennen een unieke tatoeagecultuur die jammer genoeg al veel van zijn populariteit verloren heeft. De tatoeages zijn daar hoofdzakelijk bestemd voor de mannen. Ze komen hun imago als strijder ten goede.

In de rest van India werden tot voor de onafhankelijkheid van het land (1947) vrijwel alle meisjes getatoeëerd voor speciale gebeurtenissen zoals het huwelijk. Een tatoeage zorgde ervoor dat een meisje aantrekkelijker werd bevonden. Nog andere redenen waarom Indiërs zich lieten tatoeëren zijn: de markering van de hindoeïstische kaste waartoe men behoorde en de magisch-religieuze bescherming van de mensen (Id.: 119-132). Vrouwelijke tatoeëerders in India werken hoofdzakelijk in een rurale context en plaatsen nog traditionele, abstracte tatoeages, maar dit gebruik daalt met zienderogen. De mannelijke tatoeëerders zijn actief in de bloeiende urbane contexten. Ze maken gebruik van moderne technieken en hebben een voorkeur voor de vormgeving van figuratieve voorstellingen (Rubin, 1988: 151).

1.2.1.3 Tatoeage in de Amerika's

Voor de komst van de Europeanen was Noord-Amerika een mengelmoes van culturen die elkaar vruchtbaar beïnvloedden. Lichaamsdecoratie vormde een belangrijk aspect binnen het dagelijkse leven van de indianen of de oorspronkelijke bewoners van Amerika. De Europeanen maten zich een koloniale houding aan en vonden zulke versieringen inacceptabel. Grotendeels door deze intolerante houding van de Europeanen blijft er maar weinig over van deze oorspronkelijke culturen en hun lichaamsdecoratie. De tatoeage diende in Noord-Amerika vooral om de etnische identiteit aan te duiden. De merktekens op het lichaam zorgden ervoor dat zowel vriend als vijand wist met wie hij te maken kreeg. Vele volkeren hadden de gewoonte om de totems van de groep of de persoonlijke totem op het lichaam van de mannen te tatoeëren (Rubin 1988: 179).

In het noorden en het noordoosten van Amerika waren de krijgertatoeages van groot belang. Ze zijn tot de achttiende eeuw in zwang geweest, maar zijn dan langzamerhand uitgestorven, mede door het dalende aantal krijgstochten. Een wijdverspreide soort van tatoeage in Noord-Amerika is de kintatoeage die nauw verwant is met de kintatoeage van de volkeren in het Arctische gebied. Dit wijst duidelijk op een stroom van beïnvloeding. Het patroon van een kintatoeage wordt gevormd door verschillende rechte lijnen die van de mond tot aan de kin lopen. Soms worden daarbij ook strepen aangebracht op de wangen. Deze bijzondere versiering

bood bescherming tegen kwade krachten, ziekte en onheil en gold daarnaast als het schoonheidsideaal voor de Noord-Amerikaanse vrouwen.

In Midden-Amerika kenden de Maya van Mexico een bloeiende tatoeagecultuur. Hier kregen de mannen tatoeages om hun oorlogsprestaties visueel kenbaar te maken aan de anderen. Voor de Maya was het tatoeageproces pijnlijk: eerst werd de tatoeage uitgetekend op het lichaam en vervolgens werd het motief uitgesneden met een scherp mes (Van Dinter 2005: 241-243).

1.2.1.4 Tatoeage in Afrika

De *siyala* is een veelvoorkomende, traditionele tatoeage bij de nomadische Amazigh vrouwen in Noord-Afrika. Deze tatoeage bestaat uit een combinatie van geometrische symbolen die samen voornamelijk een kwaadafwerende en levensscheppende functie uitoefenen. Diezelfde patronen zijn terug te vinden in andere aspecten van het dagelijkse leven van de Imazigh, zoals textiel en de muren van huizen (Gröning 1997: 121-123).

In de Afrikaanse steden is nog maar weinig te merken van de traditionele tatoeëerpraktijk, maar die trend heeft het platteland nog niet ten volle bereikt. Een veel voorkomend misverstand is dat tatoeage nooit echt populair is geweest in Afrika omdat de tekens amper zichtbaar zouden zijn op de donkere huid van Afrikanen. Er zijn echter genoeg bewijzen gevonden dat de kunst van het tatoeëren veelvuldig werd toegepast. Natuurlijk is het verschil tussen de tatoeage en de huidskleur bij Afrikanen subtieler, maar dat betekent niet dat deze vorm van lichaamsdecoratie er esthetisch geen waardering kan krijgen.

De Masai van Tanzania en Kenia brachten tatoeages aan op hun tandvles om het contrast met hun witte tanden te optimaliseren en bijgevolg hun schoonheid te verhogen (Van Dinter 2005: 200). De Mbuti pygmeeën van Congo kennen dan weer medicinale tatoeages. Hun tatoeagekunstenaar tekende de motieven vooraf uit met houtskool op de huid. Daarna sneed hij met een mes sneetjes over heel het uitgetekende patroon om er vervolgens zwart pigment uit verbrand hars in te wrijven (Id.: 208).

Adams (2002: 5-6) stelt vast dat onderzoekers tegenwoordig minder geneigd zijn om permanente lichaamsdecoratie als object van onderzoek naar voren te schuiven. Er kan volgens haar alleen maar gespeculeerd worden over de oorzaken van dit fenomeen: *“a reluctance to address practices that play into negative stereotypes about Africa, or the difficulties inherent in studying practices that are in some places becoming rare or are concealed under clothing.”*

1.2.1.5 Tatoeage in Europa

De westerse tatoeagekunstenaars hebben zich doorheen de tijd opengesteld voor invloeden van buitenaf. Dit vertaalt zich in een tatoeagepraktijk waarin westerse elementen worden verweven met elementen uit andere culturen. In de meeste gevallen gebeurt de beïnvloeding louter op vormelijk vlak en verhuizen de ideeën niet mee over de grenzen heen.

Tot aan de vijftiende eeuw werd de tatoeage haast nooit geplaatst om decoratieve redenen. In de klassieke oudheid merkten de Grieken en de Romeinen hun gevangenen met straf tatoeages, dit is hoogstwaarschijnlijk een gebruik dat ze hebben overgenomen van de Perzen (Van Dinter 2005: 31). Vanaf de vijftiende eeuw ontdekten reizigers en handelaars nieuwe gebieden waar de decoratieve tatoeage courant voorkwam. Ze lieten tatoeages ter plaatse zetten en verzamelden gegevens over de plaatselijke lichaamsdecoratie in hun reisverslagen. In de negentiende eeuw bloeide de tatoeagepraktijk als nooit tevoren, maar dan wel alleen bij de lagere sociale klassen. Hierdoor kreeg de tatoeage een negatieve bijklank. De hogere sociale klassen waren pas gewonnen voor deze vorm van lichaamsdecoratie na de ontmoeting met de Japanse hoogstaande tatoeagepraktijk.

In de twintigste eeuw kende de tatoeage in Europa periodes van glorie en periodes van verzet ertegen. Tegenwoordig worden vooroordelen aan de kant geschoven en is er een grote variatie aan tatoeagestijlen aanwezig binnen alle lagen van de bevolking (Id.: 40-49).

I.2.2 Scarificatie

Ongeveer 60.000 jaar geleden zouden de Aboriginals van Australië als eerste volk de techniek van scarificatie hebben toegepast. Het gebruik ontstond later ook in de andere werelddelen en deze ontwikkelingen gebeurden onafhankelijk van elkaar. Dit verklaart de grote variëteit aan technieken en instrumenten die wereldwijd bestaat. Bij scarificatie wordt intentioneel een snee in de huid gemaakt en het natuurlijke helingsproces, meestal in verschillende fasen, zorgt ervoor dat een litteken wordt gevormd. Tal van patronen kunnen worden gecreëerd op basis van deze lineaire insnijdingen. Vaak wordt er nog eens roet, pigment en/of alcohol in de wonde aangebracht om een diepere kleur te bekomen. Tatoeage en scarificatie mogen dus niet met elkaar verward worden. Ze verschillen sterk van elkaar wat hun doel betreft: scarificeren heeft een litteken als eindproduct terwijl het permanent kleuren van de huid het algemene doel is van tatoeëren. Een scarificatie waarin pigment is verwerkt, wordt aldus beschouwd als een mengvorm van beide technieken. Scarificatie is, net zoals de tatoeage, stilaan aan het verdwijnen. Deze ontwikkeling is in gang gezet door de Westerse missionarissen en de koloniale overheden. Ze hadden geen begrip voor de werkelijke beweegredenen van het plaatsen van littekentatoeages en bestempelden deze culturele praktijken als ‘psychopathologische tekens’ en als ‘onmenselijk’ (Brain 1979: 73).

Pas vanaf de twintigste eeuw deden zich veranderingen voor. De kijk op het lichaam wordt breder en toleranter en door de constante aanvoer van nieuwe informatie omtrent scarificatie, groeide het inzicht en het begrip voor deze culturele praktijk. Met de opkomende moderniteit in grote delen van de wereld, ontwikkelt zich ook een grotere homogeniteit. Scarificatie wekt de interesse van tal van onderzoekers terwijl het gebruik zelf aan het dalen is in de culturen waar ze zijn ontstaan (Rubin 1988: 15). We gaan nu dieper in op de littekentatoeages uit Oceanië, Afrika, de Amerika's en Europa. Hoewel er in Azië ook scarificatiepraktijken geweest zijn, zijn bronnen met concrete voorbeelden in het kader van deze studie schaars, vandaar dat we Azië hier niet expliciet bespreken.³

³ Een voorbeeld van een bron die scarificatie vermeldt, is ‘Body-marking in Southwestern Asia’ (1958) van Field.

1.2.2.1 Scarificatie in Oceanië

De Aboriginals van Australië zijn bekend met de scarificatiepraktijk, maar de tekens fungeren hier haast nooit als clanaanduidende indicaties. De scarificatiepatronen ontspruiten eerder uit hun persoonlijke smaak. De littekentatoeages worden geproduceerd door met een gloeiend hete ijzeren staaf in de huid te branden of door in de huid te snijden met een stuk vuursteen en er as of klei in te wrijven om de littekens te accentueren. Op de Gilbert-eilanden gaf men ook de voorkeur aan deze vorm van lichaamsdecoratie (Brain 1979: 81).

De *moko* tatoeage van de Maori uit Nieuw-Zeeland omvat naast een tatoeage rond de mond ook enkele diepe, zwart gekleurde, spiraalvormige groeven in beide wangen. Volgens Van Dinter (2005: 141) bewerkten de oostelijke Maori hun gezichten op dezelfde manier als hun houtsculpturen: *“met een guts maakten ze diepe groeven in het gezicht, waarin rode oker of blauw pigment werd geduwd met een gekarteld beiteltje. De groeven waren soms zo diep dat wanneer een man rookte, de rook door de wangen naar buiten kwam.”*

1.2.2.2 Scarificatie in de Amerika's

De Noord-Amerikaanse indianen duiden hun individuele moed aan met littekentatoeages of accidentele littekens die ze hebben overgehouden aan bijvoorbeeld krijgstochten. Het zijn getuigenissen van de beproevingen die het individu heeft moeten doorstaan en ze schenken hem om die reden een hoger aanzien (Brain 1979: 73).

1.2.2.3 Scarificatie in Afrika

Afrikanen staan algemeen bekend als de grootste liefhebbers van de littekentatoeages. Het resultaat van zo'n scarificatieproces is een motief in hoog- of laagrelief dat de zwarte huid een extra nuance geeft. De Tiv van Nigeria scarificeren het lichaam om puur esthetische redenen. De status kan niet worden afgelezen van het lichaam, maar de motieven kunnen wel de generatie van de gescarificeerde persoon aanduiden omdat ze om de zoveel jaren steevast veranderen (Id.: 47).

Een van de vele redenen waarom de Yoruba van Zuidwest-Nigeria hun lichaam versieren met littekentatoeages of *kolo* is dat deze tekens hun goede karakter en andere positieve eigenschappen extra in de verf zetten. Ze perfectioneren het lichaam en zijn zowel een streling voor het oog als voor de hand. *Kolo* is aldus een esthetisch ideaal dat moet worden nagestreefd. Het voorziet de gladde, glanzende huid van een ruwe, matte textuur en dit wordt door de Yoruba als het mooist bevonden (Drewal 1988: 90). Belangrijk is dat de wonde over zijn gehele oppervlak een gelijkmatige diepte kent. Enkel zo wordt een mooi strak litteken gevormd (Van der Aa 2002: 62). De Yoruba huidkerver of *oolola* gebruikt hiervoor een dubbelzijdig mes waarvan de snede de vorm van de letter 'Y' heeft. Dit beroep is niet voor eender wie weggelegd. Scarificeren is een erfelijke taak, doorgeërfd van vader op zoon. Deze families verenigen zich vaak in een genootschap om de geheimen van de scarificatiepraktijk te bewaren. De patroon van de lichaamskunstenaars is *Ogun*, de god van het ijzer. Elke *oolola* wordt beschouwd als een kind van *Ogun* (de Negri 1976: 11; Drewal 1988: 84). De persoon die de scarificaties creëert, wordt door de Yoruba als een volwaardige kunstenaar beschouwd. Hij is meestal ook een traditionele genezer of *babalowa*. Hij combineert zijn artistieke talenten met zijn kennis over het genezingsproces van wonden (Rubin 1988: 14).

1.2.2.4 Scarificatie in Europa

Tijdens de koloniale periode hadden de Europeanen duidelijk een negatieve houding tegenover scarificatie. Ze begrepen niet waarom dergelijke praktijken werden uitgevoerd en stonden er enorm weigerachtig tegenover. Nu is de hele taboesfeer rond scarificatie haast weggetrokken in het Westen. De eerste toepassingen van scarificatie zijn meestal terug te vinden binnen de tatoeagemilieus. Hier heerst een meer ontvankelijke houding en scarificatie wordt er beschouwd als een radicaal stapje verder in vergelijking met de tatoeage. Het bezit van littekens wordt in het Westen vaak ook met enige trots bekeken. Littekens die accidenteel zijn opgelopen, zijn later vaak de ultieme getuigenissen bij een gedenkwaardig verhaal. Mannen pakken er bijvoorbeeld graag mee uit om er hun kracht en viriliteit mee te onderstrepen (Brain 1979: 73).

I.2.3 Lichaamsbeschildering

Wereldwijd bestaat een lange traditie van lichaamsbeschildering. Hoe kleuren gebruikt worden en wat ze symboliseren is afhankelijk van de cultuur en de context, die nauw met elkaar samenhangen. In sommige contexten fungeert lichaamsbeschildering als een beschermende, tweede huid tijdens periodes waarin het lichaam kwetsbaarder is dan anders (initiatierituelen, geboortes, begrafenissen, etc.) of brengen de kleuren een transformatie teweeg.

Het is moeilijk om één symbolische betekenis te plakken op één bepaalde kleur. Elke cultuur vult zijn eigen betekenissen in voor iedere kleurnuance en het is die particulariteit die ervoor zorgt dat lichaamsbeschildering één van de meest complexe gebruiken is binnen de studie van de lichaamskunsten. De onderzoeker dient ter plaatse de werkelijke betekenissen te achterhalen, waarvoor een grondige portie engagement noodzakelijk is.

I.2.3.1 Lichaamsbeschildering in Oceanië

Voor de Aboriginals van Australië neemt lichaamsbeschildering een belangrijke plaats in binnen het rituele leven. Daarbij heeft elk motief en elke kleur een symbolische betekenis. De beschilderingen mogen enkel door een specialist worden geplaatst en dit gebeurt alleen op bijzondere gelegenheden, zoals een initiatieritueel of een huwelijksceremonie. In het dagelijkse leven beschilderen ze het lichaam van hun naasten puur om decoratieve redenen en hebben de patronen weinig tot geen betekenis (Brain 1979: 21).

Zoals eerder vermeld hangt er aan elke kleur een reeks van symbolische betekenissen vast. De rode kleur bezit op globale schaal één van de meest beladen symbolieken. Rood kan geassocieerd worden met bloed en fungeert bijgevolg vaak als een magische substantie. In grote delen van Oceanië worden zieke mensen ingewreven met rode oker in de hoop dat de medicinale krachten die aan de substantie worden toegeschreven hun werk goed doen (Gröning 1997: 76). In de Mount Hagen streek van Nieuw-Guinea worden er uren gependend aan de nauwgezette voorbereiding voor een ceremonie. De meeste tijd kruipt in de verfijnde gezichtsbeschildering waarbij hulp nodig is van vrienden en/of familie. De ceremoniën zetten meestal het succes van de groep of van een ambitieus individu in de kijker. Het is de ideale

gelegenheid om zich piekfijn te decoreren en indruk te maken op de anderen (Gröning 1997: 32).

1.2.3.2 Lichaamsbeschildering in Azië

Ook in India gaat men het lichaam van kleurrijke patronen voorzien die voor een buitenstaander louter decoratief kunnen lijken. Voor de plaatselijke bevolking schuilt er zoveel meer achter: elke verflaag kent een daarbij horende betekenislaag, die te situeren is binnen de sociale, culturele, historische of religieuze context. Al eeuwenlang kennen Indische moeders de traditie om de ogen van hun baby's en kinderen te omringen met roet om hen te beschermen tegen het 'boze oog'(Gröning 1997: 172).⁴

Tot op de dag van vandaag zijn de roodgele hennabeschilderingen niet weg te denken uit het dagelijkse leven van de Indische bevolking. Vooral voor speciale gelegenheden – zoals huwelijken – maken veel Indische vrouwen er nog de traditie van om hun handen en voeten te decoreren met verfijnde patronen, die tegenwoordig voornamelijk een decoratieve betekenis hebben, maar vroeger geluk konden schenken (Id.: 178-179).⁵ Voor de bevolking op de Andaman-eilanden, in de Golf van Bengalen, staat een beschilderd lichaam symbool voor kracht, schoonheid en gezondheid. Wie geen lichaamsbeschilderingen bezit, wordt verondersteld zowel innerlijk als uiterlijk onaantrekkelijk en kwetsbaar te zijn. Rood is de belangrijkste kleur voor de inwoners van de Andaman-eilanden, want hij schenkt namelijk alleen maar positieve krachten zoals energie, warmte, enthousiasme en vitaliteit. Uit voorzorg worden kinderen rood beschilderd zodat hun gezondheid geen schade zou kunnen worden toegebracht of wanneer iemand ziek is, wordt die persoon ingewreven met rode oker (Id.: 192).

In de bonte, Chinese theatertraditie worden royale hoeveelheden make-up en lichaamsbeschildering gebruikt om het drama nog meer krachtadigheid te geven. De kleuren worden ook hier symbolisch aangewend, zo geeft de blauwe kleur het

⁴ Dit gebruik beperkt zich niet tot India. Het migreerde samen met het hindoeïstische geloof over de landsgrenzen heen naar buurlanden als Nepal en Bangladesh. Ook in islamitische landen kent dit gebruik al een lange bestaansgeschiedenis.

⁵ Ook in islamitische landen kent dit gebruik al een lange bestaansgeschiedenis.

personage een gruwelijk karakter en een zwart beschilderd gezicht wijst op een onstuimige persoonlijkheid.

De Japanse *geisha*'s beschikken over een typerend wit beschilderd gezicht waardoor hun individualiteit wordt opgeheven. *Geisha*'s verheffen zich hierdoor boven de zongebruinde massa die hard op het land moet werken. De lippen worden dieprood gekleurd en de bovenlip wordt hierbij maar voor de helft ingekleurd om hun mond smaller te doen lijken. Een volle mond werd allesbehalve mooi en verfijnd bevonden (Id.: 114).

1.2.3.3 Lichaamsbeschildering in de Amerika's

De benaming 'roodhuiden' hadden de Amerikaanse indianen te danken aan hun lichaamsbeschildering die een rode schijn op de huid toverde. Noord-Amerikaanse krijgers konden door hun beschilderingen gemakkelijk geïdentificeerd worden en kregen zo openlijk de prestige die ze verdienden (Gröning 1997: 35-40). Rood en zwart waren voor de Thompson indianen belangrijke kleuren voor de gezichtsbeschildering, hoewel zwart in veel situaties taboe was. Krijgers beschilderden zich ermee om duidelijk te maken dat ze een vijand hebben gedood of dat ze toch zeker de intentie ertoe hebben. De rode kleur schonk geluk aan de krijger en zwart bracht ongeluk mee voor de vijand. De sjamaan bekleedde een vooraanstaande positie binnen de gemeenschap. Hij werd zowel gevreesd als geprezen voor zijn magische krachten aangezien hij ze zowel positief als negatief kon aanwenden. De sjamaan beschilderde bijvoorbeeld de lichamen van zieke mensen met verf opdat ze zouden genezen. De inspiratie voor zijn motieven haalde hij uit hallucinaties en dromen (Brain 1979: 23-25).

In Zuid-Amerika leefde het gebruik om het lichaam te beschilderen, met al dan niet symbolische kleuren en motieven, langer door dan in Noord-Amerika. De komst van de westerse kolonisten zorgde ervoor dat de Zuid-Amerikaanse indianen steeds dieper het land ingedreven werden, maar dat weerhield hen er niet van om de culturele gebruiken die ze kenden voort te zetten – in tegenstelling tot de Noord-Amerikaanse indianen. Er was een behoorlijke tegenkanting uit het kamp van de missionarissen: zulke beschilderingen hoorden thuis in de wereld van de magie en werden niet beschouwd als kunstuitingen (Id.: 27). De Abipoinen van Paraguay

maten zich een kleurrijke verschijning aan door hun haren te kleuren met paars sap of runderenbloed.

1.2.3.4 Lichaamsbeschildering in Afrika

Kleuren dragen bij de Nuba van Soedan geen symbolische betekenis. Hun primaire functie is om elk lichaamsdeel optimaal in de verf te zetten. De persoon die de lichaamsbeschildering aanbrengt, heeft een speciale opleiding genoten en kent daardoor elk lichaamsdeel en elke lichaamsspier. De Nuba geven de voorkeur aan de beschildering van zoömorse representaties over het hele lichaam, maar ook hier schuilt geen symboliek achter (Cootte 1991: 29). De Wodabe uit Niger en omstreken zijn nomadische groepen die eenmaal per jaar samenkomen om het *geerewol* festival te vieren. Dan doen de Wodabe mannen de moeite om zich piekfijn te kleden en te decoreren en voeren ze de typische ‘dans van de bruidegommen’ op om een huwelijkspartner aan te trekken. De dans dient dan als een soort van competitie waarbij de mannen verplicht zijn hun uiterlijke aantrekkelijkheid te tonen (Gröning 1997: 125). De Bangwa van Kameroen beschilderen de lichamen van rouwende mensen met patronen uit klei die de relatie met de gestorvene aantonen (Brain 1979: 19).

1.2.3.5 Lichaamsbeschildering in Europa

De westerse, gemoderniseerde wereld hanteert een andere kijk dan de voorgaande gebieden. De oorspronkelijke betekenis van lichaamsbeschildering leeft al lang niet meer binnen onze huidige samenleving, al zijn volgens Gröning de gemaquilleerde gezichten van theateracteurs een uitzondering omdat ze teruggaan op de rituele gezichtsbeschildering uit de klassieke oudheid. Gröning (1997: 227) zegt dat: *“Painted or tattooed bodies or made-up faces are now the expression of a purely artistic creative impulse – not an intuitive association with tradition, and certainly not a ritual ceremonial language.”*

Lichaamsbeschildering is tegenwoordig het meest gebruikelijk binnen de artistieke belevingswereld, denk maar aan performancekunst en theater. Met enkele penseelstreken over het lichaam wordt een creatieve impuls bevredigd. Lichaamsbeschildering wordt in deze context het medium om de mens te laten

terugkeren naar zijn natuurlijke staat. Wie zo'n lichaamsbeschildering ondergaat, ontdoet zich als het ware van zijn dagelijkse ballast en treedt nauw in contact met zijn innerlijke zelf. Het is iets waar men in het dagelijkse, drukke alledaagse leven nog maar moeilijk in slaagt (Id.: 40-41). Een andere context waarbinnen lichaamsbeschildering vandaag de dag nog fungeert, is carnaval. Oorspronkelijk had dit volksfeest tot doel de alledaagse hiërarchie op zijn kop te zetten en het volk actief te laten participeren aan dit kleurrijke spektakel dat fantasieën onthult en lichamen verhult met kostuums en maquillage. Tegenwoordig blijft nog maar weinig over van die eerste intenties en kent het merendeel van de bevolking die ook niet meer.

Make-up is in de eenentwintigste eeuw alomtegenwoordig aanwezig in de westerse wereld. De belangrijkste doelgroep bestaat uit volwassen vrouwen. Er kunnen enkele parallellen worden getrokken tussen westerse make-up en niet-westerse lichaamsbeschildering: make-up wordt ook pas aanvaard vanaf dat meisjes in hun puberteit zijn en vrouw worden. Gezichtskenmerken zoals ogen en/of lippen worden geaccentueerd met als doel er goed uit te zien en bijgevolg anderen aan te trekken (al dan niet in combinatie met parfums, leuke kledij, permanente make-up, etc.).⁶

Een andere gelegenheid waarbij men veelvuldig kiest voor lichaams- en gezichtsbeschildering is een voetbalmatch. Wanneer fans zich uitvoerig in de kleuren van hun favoriete club kleden en beschilderen, groeit de saamenhorigheid binnen de groep en wordt er een positieve sfeer gecreëerd die de match ten goede komt (Id.: 39).

I.2.4 Andere vormen van lichaamsdecoratie

De creativiteit van de mens kent geen grenzen. De variatie aan lichaamsversieringen kan bijgevolg eindeloos worden uitgebreid en in principe kan elke centimeter van het lichaam worden voorzien van lichaamsdecoraties. Bij wijze van inleiding hebben we de meest voorkomende lichaamsdecoraties gepresenteerd. Daarnaast neemt ook het kapsel een niet onbelangrijke plaats in binnen de reeks van symbolische middelen die aangewend worden om zichzelf of de gemeenschappelijke waarden binnen een samenleving uit te drukken. De

⁶ Hiermee willen we geen strikte dichotomie creëren en stellen dat het Euro-Amerikaans gebied geen lichaamsbeschildering kent en vice versa. Dit is nog maar eens een bewijs dat de benadering van de *World Art Studies* op de beste manier alle gebieden en gebruiken incorporeert en dat er ruimte wordt gelaten voor verandering.

transformatie van het haar is semi-permanent: veranderingen die eens worden gemaakt zijn na enkele weken al minder zichtbaar dankzij de natuurlijke groei van het haar. Via allerlei kapsels, van eenvoudige geschoren hoofden tot weelderige constructies die op het hoofd torenen, kan de status en identiteit van de persoon openbaar worden gemaakt. In veel samenlevingen is er bijvoorbeeld een duidelijk onderscheid tussen de haarstijlen van mannen en van vrouwen, en tussen de kapsels van de jeugd en de ouderen. Aangezien het haar een constante groei kent, kan het als een magische substantie worden beschouwd. Het wordt dikwijls geassocieerd met vitaliteit en kan als offer dienen tijdens een ritueel. De haartooi kan ook de seksuele uitstraling van een persoon verhogen (Coote 1991: 11).

Lichaamsvervorming is een manier om de natuurlijke staat van het lichaam te veranderen opdat het lichaam beter zou beantwoorden aan het gangbare schoonheidsideaal.⁷ Het is een universeel verschijnsel: in Europa snoerde men het middel toe met een korset om een extreem zandloperfiguur te bekomen wat resulteerde in ernstige inwendige verwondingen. Chinese vrouwen bonden hun voeten samen tot ze tot ‘lotusvoeten’ werden vervormd: de hiel werd tegen de bal van de voet vastgemaakt. Dit gebruik gold als het ultieme schoonheidsideaal voor de Chinese vrouwen. Wie de voeten niet samenbond, werd sociaal verstoten en als onaantrekkelijk bestempeld.

De vervorming van de schedel is doorheen de geschiedenis wereldwijd in toepassing geweest. In vele culturen wordt het hoofd gezien als de menselijke tempel van de wijsheid en om die reden kozen veel mensen ervoor om de schedels van hun kinderen van bij de geboorte met zwachtels in te binden. Bij de geboorte is de schedel en de huid er rond nog vrij teer waardoor deze pijnlijke ingreep mogelijk kan gemaakt worden. Naarmate het kind ouder wordt, worden de banden strakker aangespannen. In het Europa van de achttiende eeuw droegen vrouwen levenslang een hoofdtooi die de schedel samendrukte. Buiten Europa werd schedelvervorming geassocieerd met de opdeling in klassen. De Chinook indianen van de zuidwestkust van Noord-Amerika maakten hun hoofd plat door een plank tegen het achterhoofd en één tegen het voorhoofd te plaatsen en ze vervolgens samen te drukken. Deze deformatie was voornamelijk voorbehouden voor de mensen die vrij geboren waren. Slaven waren bijgevolg makkelijk te herkennen aan hun ongeschonden hoofd.

⁷ Dit schoonheidsideaal kan gemeenschappelijk bepaald zijn of door het individu zelf worden voorgehouden als na te streven doel (Brain 1979: 187-188).

Een ander voorbeeld zijn de lip- en oorschijven die veel Zuid-Amerikaanse indianen dragen. De Suyu indianen van de Gê-taalgroep in Brazilië benadrukken met hun witte oorschijven het belang van het luisteren en het vergaren van kennis. De lipschijven zijn roodgekleurd en verwijzen naar de spraak en naar de vijandige uitstraling die de mannen trachten te verkrijgen binnen een oorlogscontext (Brain 1979: 112-113).

I.3 OVERZICHT VAN DE FUNCTIES VAN LICHAAMSDECORATIE

Er bestaat nooit één eenvoudig antwoord op de vraag wat de functie van een decoratief element op het lichaam is. Elke vorm van lichaamsdecoratie komt op wereldwijde schaal voor en iedere cultuur geeft een eigen invulling aan de taak die dit cultureel gebruik vervult. Een gemeenschappelijk gegeven is dat communicatie een centrale plaats inneemt binnen de decoratie van het lichaam. Het individu zendt er altijd een boodschap of idee mee uit naar de buitenwereld, de één al complexer dan de andere (Edmundson & Boylan 1999: 8-9). Inwoners van de Mount Hagen streek in Nieuw-Guinea gaan bijvoorbeeld lichaamsdecoratie aanwenden om de situatie waarin de gemeenschap verkeert, uit te beelden. In tijden van oorlog beschilderen de mannen hun lichaam met houtskool om een gemeenschappelijke boodschap van agressieve krachten en woede uit te drukken. Samen representeren ze de zwarte collectieve woede van de hele gemeenschap (Ebin 1979: 62; Strathern & Strathern 1971: 101-102). Het lichaam is als grensfenomeen een fascinerend onderzoekssubject: het ligt op de grens tussen het zelf en de gemeenschap en drukt bijgevolg veel uit (Schildkrout 2004: 320). Om enige orde in de chaos te scheppen, hebben we lichaamsdecoratie gekoppeld aan enkele grote pijlers waarop de gemeenschap steunt en aan de hand van deze opdeling schetsen we een overzicht van de functies.

I.3.1 Lichaamsdecoratie en identiteit

De meest voorkomende functie van lichaamsdecoratie is het markeren van de identiteit. Enerzijds wil het individu met deze tekens aantonen dat hij deel uitmaakt van een nauw samenhangende groep, zoals de twee subgroepen binnen de Haida-volkeren van Noord-Amerika. Elke subgroep had een totem – Raaf of Arend – en liet zich merken met de afbeelding van de desbetreffende totem (Forment & Brilot 2004: 119). Anderzijds wil het individu zich binnen diezelfde groep onderscheiden via typische, unieke kenmerken. Dankzij enkele tekens kan heel wat interessante informatie worden afgelezen over de

gedecoreerde persoon, zoals de leeftijd, de sociale status en de huwelijksstatus. De Maori van Nieuw-Zeeland zorgen er bijvoorbeeld voor dat elke persoon een unieke *moko* tatoeage bezit die als persoonlijke handtekening fungeert (Rubin 1988: 175).

Als reflectie van een hoge sociale status wakkert lichaamsdecoratie trots op. Ze kunnen ook aangebracht zijn na een succesvolle prestatie of bewijzen de moed en de kracht die het individu bezit om dergelijke, vaak pijnlijke, tekens te laten plaatsen. In de krijgercultus van de Noord-Amerikaanse indianen worden lichaamsbeschildering en –markering gebruikt als een vorm van camouflage. Wanneer ze net heel indrukwekkend zijn, jagen ze ook angst aan bij de tegenstander. De Caracas uit Colombia stonden erom bekend een krijgslustig volk te zijn. De tatoeages spelen hierbij de belangrijke rol van rangaanduidende tekens die prestige opleveren. Duidelijk zichtbare decoratieve tekens op het lichaam zijn daarom niet altijd verbonden aan een trots, positief gevoel bij de eigenaar. Binnen de context van oorlog en andere onrust werden gevangenen en slaven als het ware gestigmatiseerd door de straf tatoeages die werden aangebracht en die voor de rest van hun leven ervoor zorgden dat ze bestempeld werden als *outcasts* (Van Dinter 2005: 215-217).

I.3.2 Lichaamsdecoratie en religie

Sinds het christendom in 313 als de officiële religie binnen het Romeinse Rijk werd beschouwd, heerste er een sterke gekantheid binnen het Westerse, katholieke milieu tegenover tatoeages en andere permanente ingrepen op het lichaam. De mens wordt beschouwd als de ultieme en perfecte creatie van God en de toevoeging van zulke decoratieve tekens zijn zagezegd een schande in Gods ogen. Voor pelgrims was het dan echter wel toegestaan om een tatoeage te laten zetten, die als getuigenis en bewijs dienden voor hun tocht naar Jeruzalem. In niet-westerse samenlevingen gaat lichaamsdecoratie in een religieuze context eerder als communicatiemiddel dienen tussen de natuurlijke en de bovennatuurlijke wereld. Dankzij lichaamsdecoratie kan men ook gemakkelijk van het lichaam aflezen tot welke cultus de persoon behoort of welke religieuze overtuiging hij verkiest. Lichaamsdecoraties worden binnen verschillende culturen aan magie gekoppeld. Speciale tekens worden op het lichaam aangebracht om de persoon bescherming te bieden

tegen onheil en kwade krachten.⁸ De symboliek van vorm en kleur vervult hier een belangrijke rol.

In Oceanië is het gebruikelijk om het gezicht, het hoofd of zelfs het hele lichaam te bedekken met klei als een teken van rouw na de dood van een verwant. Op die manier zijn de nabestaanden vermomd en blijven ze verborgen voor de geest van de gestorven persoon, want men gelooft dat die geest na de dood nog blijft rondhangen om de levenden te bedreigen (Gröning 1997: 83). Men gelooft bovendien vaak dat zulke lichaamsversieringen bijdragen aan het invoeren van de magische krachten die in de natuur aanwezig zijn. De Mehinakú indianen uit het Zuid-Amerikaanse Amazonegebied gebruiken houtskool om via beschildering een gevlekte jaguar te kunnen voorstellen tijdens hun ceremoniën. Zo slaagt het individu erin om de krachten van het dier aan zichzelf toe te kennen en om de grenzen van zijn eigen identiteit te overstijgen (Ebin 1979: 16; Brain 1979: 28, 61).

I.3.3 Lichaamsdecoratie en schoonheid

De tekens die op het lichaam worden aangebracht zijn niet willekeurig gekozen, maar zitten daarentegen vast geankerd in de symbolische denkwereld van de gemeenschap. Gelijk welke informatie er wordt meegegeven met de lichaamsdecoratie, in de meeste gevallen zal er geopteerd worden voor symbolen, motieven en kleuren die als esthetisch aangenaam worden ervaren. Hun zichtbaarheid naar de buitenwereld toe zorgt ervoor dat ze invloed uitoefenen op de uiterlijke verschijning van het individu.

Yoruba-vrouwen van Zuidwest-Nigeria ondergaan het pijnlijke scarificatieproces om littekentatoeages of *kolo* als resultaat te bekomen. Het doel van deze pijniging is het verhogen van de aantrekkelijkheid van de Yoruba-vrouw. Elke vrouw die de pijn van het scarificeren kan doorstaan, bewijst namelijk dat ze de pijn van het baren aankan. De littekens etaleren hun moed, kracht en doorzettingsvermogen en deze eigenschappen laten de mannen niet onberoerd. Vrouwen zonder littekentatoeage worden als zwak en onaantrekkelijk beschouwd (Drewal 1988: 90).

Dat lichaamsdecoratie ook kan worden aangebracht om louter esthetisch genot op te roepen, bewijzen de Nuba van Soedan. Hier heerst een fixatie op het lichaam: er wordt

⁸ De kintatoeage van de Noord-Amerikaanse indianenvolkeren zijn hier een goed voorbeeld van. Ze beschermen de drager tegen al het kwade dat op hem of haar afkomt (Forment & Brilot 2004: 117).

veel aandacht besteed aan het uiterlijk en aan de beweging van de lichaamsspieren. Als er lichaamsdecoratie wordt aangebracht, dan heeft het tot doel het uiterlijk te verfraaien, zonder enige symbolische bijbetekenissen. Schilderen ze een leeuw op hun rug, dan doen ze dat omdat ze het een mooi dier vinden en beschouwen het zeker niet als een poging om de krachten van het dier bij zichzelf aan te meten. De enige kracht die wordt gevoed is het zelfvertrouwen. Pluspunten worden aldus letterlijk in de verf gezet en schoonheidsfoutjes worden zorgvuldig weggewerkt (Coote 1991: 29; Ebin 1979: 81).⁹

I.3.4 Lichaamsdecoratie en politiek

Lichaamsdecoratie is eveneens verweven met de politieke aspecten van het gemeenschapsleven. Belangrijke figuren gaan namelijk niet onopgemerkt voorbij. Vaak zijn koningen voorzien van de meest opmerkelijke lichaamsversieringen en attributen die hun macht, status en rijkdom symboliseren. Ze willen zich op alle mogelijke manieren onderscheiden van de massa en lichaamsdecoratie is ook hiervoor een efficiënt middel. Lichaamsdecoratie is eveneens nuttig om de hiërarchie binnen de politieke wereld aan te duiden. Tijdens de koloniale periode kwam er in Afrika een verbod op al te uitvoerige lichaamsdecoratie zoals scarificatie en tatoeage. Westerse kolonistoren vonden het gruwelijke praktijken, maar hadden geen idee wat deze lichaamsdecoraties betekenden voor de Afrikanen en onbekend maakte bijgevolg onbemind. Lichaamsdecoratie werd in deze context echter ook ingezet als teken van verzet tegen de overheerser: men ging gewoon door met deze culturele gebruiken ook al verbood de kolonisator het (Rovine & Adams 2002: 4).

I.3.5 Lichaamsdecoratie en economie

Macht en geld staan nauw met elkaar in verband. In vele landen geldt dat uitvoerige lichaamsdecoratie naar de rijkdom van de gedecoreerde persoon verwijst. De lichaamsversiering hoeft zelf niet eens waardevol te zijn, een symbolische associatie is meestal al voldoende. In India is lichaamsdecoratie één van de middelen waarmee het onderscheid tussen de hoge, rijke en de lage, arme hindoekasten wordt duidelijk gemaakt (Van Dinter 2005: 119). De Ekoi van Nigeria geloven dat elk litteken dat ze op hun

⁹ Dit toont aan dat de Nuba over een zelfbewuste houding beschikken. Allerhande trucjes worden toegepast om zo goed mogelijk voor de dag te komen: kleine ogen worden groter dankzij een wit geverfde cirkel rondom elk oog, etc. (Ebin 1979: 81).

lichaam aanbrengen na hun dood zal fungeren als betaalmiddel om in de wereld van de doden terecht te kunnen komen. Hoe meer littekens, hoe meer geld en des te groter de kans dat men op een goede plek terecht komt na de dood (Ebin 1979: 74).

In het Westen is lichaamsdecoratie deel gaan uitmaken van de modewereld. De esthetisch aangename decoraties die op het lichaam worden aangebracht, zijn sterk onderhevig aan de veranderlijke modegrillen. Lichaamsdecoraties worden hier geïntegreerd in een commerciële context: ze brengen geld op.

I.3.6 Lichaamsdecoratie en gender

In India zijn getrouwde vrouwen gemakkelijk te herkennen aan de roodgekleurde vlek die ze aanbrengen op de grens tussen de haarscheiding en het voorhoofd (Gröning 1997: 172). Net zoals er in het maatschappelijke leven mannelijke en vrouwelijke categorieën bestaan, wordt er binnen de wereld van de lichaamsdecoraties een onderscheid gemaakt tussen beide geslachten. Dit uit zich bijvoorbeeld in typische vrouwelijke decoratietekens, zoals de *siyala* tatoeage van de Amazigh-vrouwen in Noord-Afrika of de verplichte rituele tatoeage voor vrouwen in Melanesië.

De Ainu van Japan onderscheiden de getrouwde van de ongetrouwde vrouwen met behulp van een blauwe tatoeage die de lippen bedekt. Tijdens de puberteit wordt al een klein teken op de lippen aangebracht en na het huwelijk wordt deze tatoeage uitgebreid. Het is een teken van loyaliteit en afhankelijkheid ten opzichte van de man (Ebin 1979: 52). Bij de Surma van Ethiopië trachten de jongemannen, net zoals bij de Wodabe, een mogelijke huwelijkspartner te imponeren. Zij doen dit tijdens een ritueel stokkengevecht met een andere jongeman. Hun lichamen worden beschilderd met kronkelige, witte strepen die de tegenstander angst zouden moeten inboezemen (Gröning 1997: 126).

I.3.7 Lichaamsdecoratie en adaptatie

De toenemende migratie van mensen, gebruiken, stijlen en objecten zorgt ervoor dat we onmogelijk nog kunnen spreken in termen van vaste, statische categorieën als puur ‘westers’ en puur ‘niet-westers’ (als we dat ooit al gekund hebben). De motieven en vormen van lichaamsdecoratie zijn wereldwijd steeds onderhevig geweest aan deze veranderingen. Elk individu en elke gemeenschap hervormen continu zijn identiteit en

hiermee gaat telkens een adaptie van de lichaamsdecoratie gepaard. In gekoloniseerde gebieden werden nieuwe, daarvoor onbekende, objecten ontvangen en dit resulteerde ondermeer in een uitbreiding van de motieven voor tatoeages, scarificatie, beschildering en andere vormen van lichaamsdecoratie.

De *kolo* littekentatoeages van de Yoruba zijn tegenwoordig haast uit het stadsbeeld verdwenen, maar ook hier zien we sinds de kolonisatie nieuwe motieven optreden die het lichaam van het volk versieren, zoals theepotten en ander gebruiksvoorwerpen (Van der Aa 2002: 62). Over de hele wereld komt meer en meer de gewoonte op om het lichaam te gaan verhullen met kledij. Dit heeft voor lichaamsdecoratie als gevolg dat ze minder zichtbaar worden in het straatbeeld of dat er gekozen wordt om andere, meer zichtbare plaatsen op het lichaam te decoreren, bij voorbeeld het gezicht, de handen en de voeten.

I.4 TUSSENTIJDSE BESCHOUWING

Het gebruik om het lichaam te decoreren is een fenomeen dat overal ter wereld gekend is en/of lokaal geadapteerd wordt binnen een samenleving. De studie van lichaamsdecoratie zou dan ook steeds moeten worden beschouwd als een volwaardig onderdeel van de antropologische studie: deze culturele gebruiken kunnen als het ware worden ‘gelezen’ door de onderzoeker.

Aan het einde van dit hoofdstuk kunnen we concluderen dat lichaamsdecoratie een verrijkend inzicht kan bieden aan de kunsthistorische en antropologische studie van globale contexten. Het is bewezen dat deze visuele tekens nauw verweven zijn met de sociale context en bijgevolg geven ze op symbolische wijze de waarden en het wereldbeeld van een cultuur mee. Ze zijn in de meeste gevallen de getuigenissen van een speciale gelegenheid of ritueel. Lichaamsdecoratie biedt een manier om ideeën te communiceren naar de buitenwereld toe, om macht uit te oefenen, om aan verandering te adapteren en om de identiteit vrij te geven. Aangezien het voor de onderzoeker moeilijk is om de sacrale kenniswereld van het volk te betreden, kan lichaamsdecoratie als communicatiekanaal fungeren tussen de onderzoeker en de informant: de visuele voorstellingen maken het woord van de informant minder abstract. Hiermee duiden we lichaamsdecoratie zeker niet aan als de belangrijkste component in de informatieverzameling over een cultuur, maar ze verdient zeker meer aandacht dan dat ze tot op heden heeft gekregen vanuit de antropologische en kunsthistorische onderzoekswereld. Lichaamsdecoratie mag zeker niet

onderdoen voor andere bronnen zoals het woord van de informant, de visuele kunstproductie of de beschrijving van rituelen.

Coote en Shelton (1992) stellen dat er naast deze functionalistische benadering – met focus op de rol van kunstobjecten in het behoud van de sociale structuur – en structuralistische benadering – met focus op de betekenis die verscholen zit in de kunstobjecten – meer belang moet worden gehecht aan de kunstuitingen *an sich*, hun esthetische impact en het creatieproces. *“In such approaches, the ‘artness’ of the objects sometimes seems to be of secondary importance after their political or symbolic roles”* (Coote en Shelton 1992: 3).

Hoofdstuk II. De aandacht voor de studie van
lichaamsdecoratie binnen het domein van
de antropologie van de kunst.

*“One hopes that it is a sign that the study of the body in culture will
be a powerful source for innovation in a number of disciplines.”*

(Gilman 2001: 1324-25)

De studie van lichaamsdecoratie wordt ondergebracht in de antropologie van de kunst, een subdiscipline van de antropologie. Om die reden vatten we dit hoofdstuk aan met de situering van de antropologie van de kunst binnen het bredere domein van de antropologische studie en bekijken het belang van deze subdiscipline. Voorts bestuderen we het verdere verloop van de groei van de antropologie van de kunst als belangrijke pion binnen de *World Art Studies*.

Sinds het begin van de jaren 1920 zijn antropologen langzamerhand de studie van kunst gaan integreren in hun analyses van een samenleving. Concrete overzichtswerken over de antropologie van de kunst werden vanaf de jaren 1970 regelmatig gepubliceerd. Ze bevatten een definiëring van deze subdiscipline, de meest actuele benaderingen, methodologische toepassingen en informatieve case studies die het onderzoek presenteren. We overlopen enkele overzichtswerken van de antropologie van de kunst en gaan na of er al dan niet een duidelijke interesse in de lichaamsdecoratie is op te merken. Onze keuze van deze overzichtswerken is gebaseerd op het belang van deze werken en de mate waarin ze beschouwd worden als relevante referentiewerken voor onderzoekers. Zo kunnen we vastleggen vanaf wanneer lichaamsdecoratie werd beschouwd als een object van onderzoek binnen de antropologie van de kunst.

II.1 ANTROPOLOGIE VAN DE KUNST

II.1.1 Ontstaan en kadering van deze subdiscipline

Zowel antropologen, archeologen als vele andere wetenschappers stonden nogal sceptisch tegenover etnische kunst als een waardige onderzoeksbron (Morphy & Perkins 2006: 1). Kunst nam geen centrale plaats in binnen de theoretische discussies die gepaard gingen met de vorming van het antropologische veld.

Tot het begin van de twintigste eeuw was er echter een sterke band tussen de antropologie en de niet-westerse kunst: de zogenaamde museumantropologen verzamelden niet-westerse kunstobjecten en zorgden ervoor dat ze in westerse musea tentoongesteld werden. Deze verzamelwoede ging echter meer niet dan wel gepaard met een erkenning van niet-westerse kunst. Morphy en Perkins (2006: 7) formuleren het als volgt: *“Those objects designated as ‘art’ were often distanced from their cultural context and evaluated according to Western criteria and in relation to Western categories. Ethnographic objects*

were considered prior, in an evolutionary sense, to the great 'art' traditions of Western civilization [...] Thus art came to be viewed as a Western category with no equivalence in most societies."

Hoewel kunst dus een plaats had veroverd in het antropologische onderzoeksveld, miste het nog voldoende erkenning.¹⁰ De meeste antropologen voelden zich als het ware niet competent genoeg om de kunst te bestuderen die ze aantroffen bij de volkeren die ze bestudeerden. Ze lieten dat werk liever over aan de experts uit de kunstwereld (Hoebel 1985: viii). Stilaan trad er een methodologische verschuiving op binnen de antropologie: de evolutionistische benadering maakte plaats voor de functionalistische benadering, waarbij deze nieuwe generatie antropologen ten velde trok om onderzoeksgegevens te gaan verzamelen.¹¹ Het intensievere veldwerk resulteerde, paradoxaal, in een vernauwing van het studieveld (Forge 1973: xiii). Museumantropologie werd ook achterhaald: de collecties misten relevante informatie en de objecten werden schimmen van wat ze ooit waren geweest en hadden betekend. Antropologen verkozen de observatie in het veld boven de studie van het object. Deze tak van de antropologie doofde bijgevolg uit wegens een tekort aan zinvolle bijdragen aan het antropologische discours.

In het begin van de twintigste eeuw nam kunst een elitaire positie in binnen de westerse samenleving. Tegelijkertijd traden de koloniaties op gang en werd er een neerbuigende, miskennende attitude ontwikkeld ten opzichte van niet-westerse volkeren.¹² Ook de niet-westerse kunstobjecten kregen hiermee te maken. Kunst werd gedefinieerd naar westerse standaarden van het hoogste niveau en maar weinig niet-westerse kunstobjecten konden daaraan tippen. Ze werden aanzien als objecten met een rituele, ceremoniële en markerende functie zonder enige esthetische component (Morphy & Perkins 2006: 8). Antropologen betrokken toen maar zelden de niet-westerse kunst in hun veldwerkanalyses en negeerden bijgevolg het feit dat kunst overal ter wereld een prominente plaats inneemt

¹⁰ De antropologie van de kunst heeft als subdiscipline tot op heden nooit echt het voortouw genomen op vlak van onderzoek maar volgt historisch gezien eerder trouw in de voetstappen van de antropologie. De antropologie van de kunst mist bijgevolg een eigen, algemene theoretische benadering (Coote & Shelton 1992: 3).

¹¹ Zowel Radcliffe-Brown als Malinowski waren grote aanhangers van deze functionalistische benadering. Eerstgenoemde associeerde de studie van kunstvoorwerpen met de simplistische aspecten van de evolutionistische theorieën en bijgevolg betekende een afwijking van het evolutionisme voor hem ook de afwijking van de studie van kunstvoorwerpen. De eerste kiemen voor een 'antropologie van de kunst' ontspruiten dus maar later (Morphy & Perkins 2006: 6).

¹² Tegenwoordig is de opdeling Westen versus niet-westers achterhaald. Deze dichotomie heeft te vaak een pejoratieve bijklank meegekregen aangezien onderzoekers dikwijls de fout maakten om westerse normen en smaak als universeel te poneren en 'de rest' als minderwaardig te beschouwen. De *World Art Studies* schrappen deze tegenstelling en hanteren een globaal kader om de studies tegen te plaatsen, (zie **II.1.3 Belangrijke pion binnen de *World Art Studies***).

binnen een samenleving en een gemeenschap haar ziel kenbaar maakt doorheen deze objecten. Deze negatie zorgde ervoor dat een antropoloog het dagelijkse leven van een volk met oogkleppen bestudeerde en zo een grote potentiële bron van informatie uit het gezichtsveld bande.¹³

Franz Boas was één van de eerste antropologen die interessante vragen over de kunst van verre gebieden naar voren schoof, zoals ‘waarom werden deze kunstwerken gemaakt?’ en ‘wie zijn de makers?’. Boas pinde vanaf dan deze aandachtspunten voorgoed vast aan zijn studies van niet-Europese kunst (Anderson 1989: xiii). In ‘Primitive Art’ (1927: 1) benadrukt Boas twee fundamentele principes die moeten worden nageleefd bij alle onderzoeken met betrekking tot etnische volkeren: ten eerste moeten antropologen de fundamentele gelijkheid erkennen tussen de mentale processen van alle mensen en in alle culturele vormen van vandaag. Ten tweede is elk cultureel fenomeen het resultaat van specifieke historische gebeurtenissen. Het is duidelijk dat Boas afstapt van elk evolutionair standpunt dat tot voor kort werd ingenomen. Zijn werk opende nieuwe perspectieven en dit keerpunt maakt van hem een pionier voor de antropologie van de kunst (Morphy & Perkins 2006: 5). Tot de jaren 1970 was ‘Primitive Art’ (1927) zowat het enige werk over de visuele kunst, geschreven vanuit een antropologisch perspectief (Hoebel 1985: vii).

Hoe kwam de volwaardige erkenning voor kunst binnen de antropologische studies van etnische volkeren dan tot stand? Niet de antropologen, maar wel de beeldende kunstenaars introduceerden niet-westerse kunst in het Westen. Hun fascinatie voor de esthetische kwaliteiten van deze objecten deed het tij keren in het Westen: niet-westerse kunst was niet langer ‘onbekend dus onbemind’ door de antropologen (Coote & Shelton 1992: 1). Dankzij de expansie van de antropologische discipline ontsproten veel nieuwe benaderingen en werden verschillende interessegebieden geëxploreerd die blikverruimend werkten. Zo groeide vanaf de jaren 1960 ondermeer de interesse voor rituele contexten en aangezien kunst daarin een belangrijke plaats innam, werd de studie van niet-westerse kunst hiermee sterk gepromoot voor antropologen (Morphy & Perkins 2006: 10).

De tweede helft van de twintigste eeuw wordt gemarkeerd als de periode van verandering en verbetering voor de antropologie. Morphy en Perkins (2006: 9-10) geven aan dat: “*The 1960s saw a strong renewal of interest in art among anthropologists. It sprang from two*

¹³ Gelukkig bestonden er toen ook vooruitstrevende antropologen die wel het belang van kunst binnen een gemeenschap erkenden en deze informatiebronnen in hun onderzoek verwerkten: Kroeber en Waterman (1931), Mills (1957), Griaule (1958), etc.

sources – from changes in the research agenda of anthropology and from the fact that the current of Western art and art theory began to flow more in the direction of anthropological thinking.” Deze nieuwe wendingen gaven het startschot voor de betrekking van kunst in cross-culturele en comparatieve, antropologische analyses in de volgende decennia.

II.1.2 Huidige positie

Tegenwoordig heeft de antropologie van de kunst een belangrijk stadium bereikt in haar evolutie en is een groeiende erkenning voor deze subdiscipline verzekerd binnen de ruimere antropologische discipline. Wie de lokale kunst integreert in zijn antropologisch onderzoek, leert hoe de mensen zich op een creatieve manier uiten en welke denkprocessen er schuilen achter de representaties van hun samenleving (Morphy & Perkins 2006: 22).

Kunsthistorici en antropologen zijn naar elkaar toegegroeid en dat levert een vruchtbare combinatie op. Binnen de Afrikaanse studies, bijvoorbeeld, is het moeilijk geworden om de kunsthistorische beschrijvingen van een bepaalde kunstproducerende gemeenschap te onderscheiden van de antropologische beschrijvingen erover. Hoewel de meeste antropologen tegenwoordig dus zeker de focus leggen op kunst en gelijkaardige theoretische kaders gebruiken, zal de studie van kunst meestal niet als doel op zich fungeren. Het is slechts een middel om het doel – de ultieme beschrijving van een context – te bereiken (Coote & Shelton 1992: 6).¹⁴ Coote en Shelton drukken echter ook een duidelijk ongenoegen uit in hun werk ‘Anthropology, art and aesthetics’ (1992). Ze onderstrepen, net als Morphy en Perkins, dat een gemeenschap haar wereldbeeld kan uitdrukken via een dergelijk expressief middel als kunst. Maar volgens eerstgenoemde auteurs moet de studie van kunst nog meer op de voorgrond treden binnen het algemeen, antropologisch onderzoek en is de relatie tussen kunst en de andere antropologische takken asymmetrisch. Coote en Shelton (1992: 3) stellen dat: *“the marginalization of art within anthropology continues despite the growing recognition that the very physicality of art offers a prime medium for beginning the intellectual exploration of other societies. For this (if for no other) reason, art should be at the forefront of anthropological studies, rather*

¹⁴ Aldus moet deze benadering van een kunstvoorwerp samengebracht worden met benaderingen van andere disciplines om een complementair onderzoeksgeheel te bekomen (Venbrux et al. 2005:77).

than (as was so often the case in the past), relegated to the final chapter tacked on to introductory books and monographs.”¹⁵

II.1.3 Belangrijke pion binnen de *World Art Studies*

Lichaamsdecoratie is steeds onderhevig aan verandering: materialen, motieven en technieken reizen gemakkelijk de wereld rond, oefenen invloed uit en worden beïnvloed door andere praktijken van lichaamsdecoratie. Dit inzicht is recent ontstaan, terwijl het intercultureel transport van lichaamsdecoratie al eeuwen aan de gang is. Tot enkele decennia geleden was een etnocentrisch perspectief geen zeldzaamheid binnen het antropologisch onderzoek. Niet-westerse kunst was in al haar opzichten inferieur ten opzichte van westerse kunst. Ook categorieën als ‘westers’ en ‘niet-westers’ dragen die superieure houding van onderzoekers uit de koloniale tijd met zich mee en worden tegenwoordig vermeden (Venbrux et al. 2005: 1).¹⁶ Door de wereld in regio’s op te delen of door een enkel tijdsperk af te bakenen voor onderzoek, dreigen onderzoekers zich te sterk te specialiseren en zo het zicht op het volledige plaatje, dat de beste antwoorden biedt, te verliezen. Tegenwoordig voldoet zo’n nauw onderzoekskader dus niet meer aan de hedendaagse leefwereld en daalt de relevantie van comparatief onderzoek (Onians 1996: 259).

Sinds de geboorte van het antropologisch onderzoek hadden antropologen de neiging om kunsttradities in hokjes tegenover elkaar te plaatsen: modern en traditioneel, westers en niet-westers, kunst en nijverheid. Pas als we die grenzen tussen de studiegebieden en de disciplines laten verdwijnen, kunnen we alle aspecten van een fenomeen als lichaamsdecoratie ten volle begrijpen en een holistisch perspectief aanhouden (Hoebel 1985: xiv). Met de opkomst van de *World Art Studies* wordt een breed spectrum op vlak

¹⁵ We zijn er ons van bewust dat ‘Anthropology, art and aesthetics’ (1992) van Coote en Shelton ruim een decennium voor ‘Anthropology of Art’ (2006) van Morphy en Perkins werd geschreven. Bijgevolg moeten de uitspraken van Coote en Shelton over hun ontevredenheid met de positie van de studie van kunst binnen het antropologisch onderzoek met een korrel zout worden genomen. Ze zijn van toepassing op de eerste decennia na de Tweede Wereldoorlog. Er was toen al sprake van een positieve evolutie en die is blijven standhouden en verbeteren na de publicatie van ‘Anthropology, art and aesthetics’ (1992), vandaar dat Morphy en Perkins een veel optimistischere blik werpen op de situatie.

¹⁶ Ook wordt ‘kunst’ als analytische categorie binnen de antropologie van de kunst serieus in vraag gesteld. Volgens Morphy en Perkins (2006:12) is kunst een soort van menselijke activiteit waarvoor creativiteit van de maker en de capaciteit van de andere om te reageren op zulke kunstobjecten, noodzakelijk is. De antropologie van de kunst bestudeert meer dan alleen de objecten die door de westerse kunstgeschiedenis als ‘kunst’ worden bestempeld. Het is mogelijk dat het conceptueel systeem van een gemeenschap het woord ‘kunst’ niet kent maar mogelijk wel het concept. Kunst is daarom nooit gebannen als analytische categorie binnen het antropologisch onderzoek (Hatcher 1985: 8).

van studiegebieden, onderwerpen, en onderzoeksmethodes aangemoedigd. Hoe verder de blik reikt, des te meer relevante resultaten worden bereikt.

World Art Studies hebben als doel een globaal perspectief te hanteren in het (antropologisch) onderzoek. Lokale culturele processen worden gekoppeld aan een breder en overkoepelend onderzoekskader – in tijd en ruimte – en Venbrux (2005: 14) geeft aan dat: “*Such treatment emphasizes the movements of peoples over time and the ongoing migrations of individuals, ideas and materials around the world, suggesting that the twentieth- and twenty-first century movements from one continent to another seem much less exceptional than most of us might assume.*”

John Onians wordt wereldwijd erkend als de grondlegger van de *World Art Studies* en hij stond in voor de conceptualisering van dit nieuwe onderzoekskader. Onians was gespecialiseerd in de klassieke en renaissance architectuur, maar bekeek de studie van de geschiedenis van de kunst met de volgende stelling in gedachten: “*The principal challenge is the need to create a new and larger disciplinary frame that reflects less the accidental constraints of institutional formation and more the essential complexity of art as a worldwide phenomenon*” (Onians 1996: 206). Onians hield zich liever bezig met de vraag waarom artistieke praktijken overal ter wereld voorkomen en waarom kunst boeiend is. Hij geeft aan dat de aanzet voor deze nieuwe blik werd gegeven door de schenking van kunstobjecten door Sir Robert en Lady Sainsbury aan de kunstcollectie van de Universiteit van *East Anglia* waar hij van 1971 tot 2007 professor was. De schenking bestond uit kunstvoorwerpen vanuit alle uithoeken van de wereld. Onians opperde om deze collectie te bestuderen vanuit minder vertrouwde invalshoeken zoals de biologie en de sociologie en om onderzoek van kunst in elke ruimte en elke tijdsperiode op te zetten (Golden 2001: 255).¹⁷

Een multidisciplinaire kijk op de visuele kunsten van over de hele wereld zorgt ervoor dat zowel de context, de productie, het gebruik en de presentatie van het kunstobject worden belicht. Deze benadering zorgt voor een verrijking en uitdieping van de antropologie van de kunst (Venbrux et al. 2005: 29). Enid Schildkrout (2001: 2) ondersteunt deze open en brede visie en stelt dat: “*traditional body art practices are given new meanings as they move across cultural and social boundaries.*” In 2002 organiseerde de Universiteit van Iowa reeds de internationale conferentie ‘*The Cultured Body: African fashion and Body*

¹⁷ De vertrouwde invalshoeken voor de studie van kunstvoorwerpen kwamen uit de kunstgeschiedenis, de culturele studies, antropologie en de archeologie (Golden 2001: 255).

Arts' dat de aandacht richtte op het lichaam en zijn decoraties als onderzoeksbron voor politieke, historische, economische, religieuze en esthetische vraagstukken. Het doel was om oude onderwerpen aan nieuwe onderzoeksmethoden te koppelen, methodes uit verschillende disciplines aan te reiken en uit te testen en nieuwe onderzoeksperspectieven te ontdekken (Rovine & Adams 2002: 1). Verschillende thema's met betrekking tot het lichaam en lichaamsdecoratie kwamen aan bod en werden onder de loep genomen door onderzoekers uit diverse disciplines. Deze conferentie is maar één voorbeeld van het soort onderzoeksperspectief dat de *World Art Studies* belangrijk achten.

De antropologie van de kunst wordt als subdiscipline van de antropologie gekenmerkt door een open onderzoeksvisie die kunst in haar sociale context plaatst en zo de definitie en conceptualisering van kunst verruimt (Morphy & Perkins 2006: 21). Van Damme (2005: 71) stelt dat antropologen de studie van de mens als doel voor ogen hebben. Bijgevolg kan de studie van alle menselijke creativiteit gerekend worden tot het domein van de antropologie van de kunst. In dat opzicht is de antropologie van de kunst een prominente, onmisbare speler binnen de multidisciplinaire studie van de visuele kunsten (Venbrux et al. 2005: 77). Van Damme verwoordt de positie van de antropologie van de kunst ten opzichte van de *World Art Studies* als volgt: '*The anthropology of art coincides with the idea of World Art Studies*' (van Damme 2005: 70).

II.2 AANDACHT VOOR LICHAAMSDECORATIE BINNEN DE OVERZICHTSWERKEN VAN DE ANTROPOLOGIE VAN DE KUNST

De exponentiële groei van de belangstelling voor kunst vanuit antropologische hoek leidde tot de publicatie van talloze theoretische en sensationele boeken over etnische kunst. Ondertussen worden verschillende overzichtswerken over de antropologie van de kunst als klassieke, onmisbare antropologische literatuur beschouwd. In wat volgt, zullen we enkele toonaangevende overzichtswerken overlopen en trachten te achterhalen in welke mate de auteurs van deze publicaties aandacht besteden aan de wereldwijde studie van lichaamsdecoratie.

II.2.1 Franz Boas: Primitive Art (1927)

Het werk dat in vrijwel elke gerenommeerde publicatie over de antropologie van de kunst wordt aangehaald als belangrijke inspiratiebron is '*Primitive Art*' (1927) van Franz Boas.

Als grondlegger van de antropologie (van de kunst) heeft Boas veel kritiek geleverd tegen het cultureel evolutionisme en zorgde ook voor een alternatieve oplossing: het gebrek aan data en theoretische, objectieve publicaties moest worden weggewerkt. De antropoloog beschouwde vanaf dan één enkele gemeenschap als studieobject en verbleef er enkele jaren bij om intensief onderzoek te kunnen verrichten. Zijn wetenschappelijke achtergrond schemert duidelijk door in zijn visie op antropologisch onderzoek.¹⁸ Boas hechtte een groot belang aan cultureel relativisme en ging er zodoende vanuit dat de ideale methodologie een combinatie was van veldwerk en data-analyses, zodat een gemeenschap kon worden bestudeerd in haar eigen termen (Anderson 1989: 5; Venbrux et al. 2005: 9). Het doel van het werk ‘Primitive Art’ formuleert Boas als volgt: “*Our object is rather an attempt to determine the dynamic conditions under which art styles grow up.*” Hij onderstreept het feit dat kunst een dynamisch fenomeen is en waarschuwt de antropoloog in deze publicatie voor de typische valkuil van die tijd, namelijk dat de onderzoeker dreigt zijn eigen, westerse smaak als universeel te poneren (Venbrux et al. 2005: 9). Opvallend en vooruitstrevend van Boas is dat hij lichaamsdecoratie als een integraal onderdeel van de kunst bekijkt.

Typisch voor die periode is dat de studie van lichaamsdecoratie belangrijk wordt geacht voor het onderzoek van symmetrie en symbolisme. Dit zijn karakteristieke eigenschappen van kunst in elke plaats en tijdsperiode. Boas betreft lichaamsdecoratie in zijn analyse over symmetrie als formeel element binnen de kunst door te beweren dat “*symmetrical forms are found even in the simplest forms of art.*” Op deze uitspraak volgt een verwijzing naar de volkeren in Vuurland die hun gezicht en lichamen versieren met symmetrische motieven (Boas 1927: 32).¹⁹ Dit citaat van Boas lijkt te impliceren dat hij lichaamsdecoratie een simpelere vorm van kunst vindt, maar we beschouwen het eerder als een ongelukkige uitspraak. In de rest van ‘Primitive Art’ wordt namelijk nooit neerbuigend geschreven over deze kunstvorm. Zijn onderzoek steunt op bewijsmateriaal dat hij aanvoert vanuit zijn ervaring als veldwerker en literatuuronderzoeker. Lichaamsdecoraties worden evenveel als illustrerend voorbeeld naar voren geschoven als andere kunstvormen zoals sculptuur, textiel en schilderijen. Boas formuleert in dit werk zijn algemene observaties over ‘primitieve kunst’ en past ze toe op de kunst van de volkeren van de

¹⁸ Franz Boas was zowel fysicus als geograaf (Anderson 1989: 5).

¹⁹ Vuurland is wereldwijd beter gekend als *Terra del Fuego*, de benaming die in het Spaans en het Engels wordt gehanteerd.

noordwestkust van Amerika, ondermeer de Kwakiutl en de Haida indianen.²⁰ Hij voegt tekeningen van symbolische lichaamsbeschilderingen toe bij de tekst en beschrijft gedetailleerd wat er volgens de indianen wordt afgebeeld (Id.: 353).

II.2.2 Anthony Forge: Primitive Art and Society (1973)

Deze auteur treedt met zijn werk ‘Primitive Art & Society’ (1973) in de voetsporen van Franz Boas. Dit werk bundelt dertien essays samen die op een conferentie, waar het boek zijn naam aan ontleent, werden voorgesteld door een groep specialisten onder supervisie van *the Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research*. Forge’s boek wordt gekenmerkt door een diversiteit die in alle aspecten van de essays terug te vinden is: de onderwerpen, invalshoeken, geografische en etnische verscheidenheid, etc. Door deze heterogeniteit zorgt Forge voor een toegankelijk boek dat de lezer op de hoogte brengt van de visie van antropologen op kunst. Nagenoeg alle papers zijn gebaseerd op literatuur- en museumstudies (Forge 1973: xiii). Deze essays presenteren van alles iets en Forge geeft hiermee aan dat er binnen de antropologie (van de kunst) dringend een uitdieping dient te gebeuren van de aangereikte, nieuwe onderzoeksmaterie: “*This dense volume contains many new data and challenging viewpoints that foreshadow important theoretical developments in the study of art*” (Id.: xxii).

Één van die rijke onderzoeksgebieden die wachtte op vruchtbaar onderzoek wordt in het essay van Denise Paulme behandeld: ‘Adornment and Nudity in Tropical Africa’ (Paulme 1973: 11-24). Paulme wijst erop dat lichaamsdecoratie een universeel kenmerk van het menselijke bestaan is en dat er in de jaren 1970 te weinig aandacht naar uit ging vanuit antropologische en kunsthistorische hoek. Ze volgt de Franse antropoloog Mauss in zijn bedenkingen over het bestaan van plastische kunsten bij nomadengroepen. Vroeger ging men ervan uit dat deze slechts konden voorkomen bij sedentaire gemeenschappen omdat nomaden dat niet allemaal konden meedragen. Paulme stelt dat de zgn. leunstoelantropologen hun theorie slechts toepasten op de onvergankelijke kunstobjecten die aanwezig waren in de musea en het bestaan van vergankelijke kunst ofwel niet kenden ofwel niet belangrijk achtten. Mauss en Paulme erkennen het belang van vergankelijke decoraties – zoals lichaamsbeschildering, muurschilderingen en fragiele constructies van

²⁰ Boas putte rijkelijk uit eerdere publicaties over zijn veldwerk bij de *Kwakiutl* indianen: ‘The social organisation and the secret societies of the *Kwakiutl* Indians’ (1895) en ‘The *Kwakiutl* of Vancouver Island’ (1909) (Hatcher 1985: 76).

textiel en hout – die vaak bij nomadengroepen worden teruggevonden. Ze leggen net zo goed de esthetische voorkeur van een gemeenschap bloot (Id.: 11).

II.2.3 Justine M. Cordwell en Ronald A. Schwarz: The Fabrics of Culture (1979)

Cordwell en Schwarz hebben in dit overzichtswerk papers samen gebundeld waarvan de meerderheid op het negende ‘Internationale Congres van de Antropologische en Etnologische Wetenschappen’ werden gepresenteerd. Het hele volume is gewijd aan de significante rol die kledij en lichaamsdecoratie spelen in de systematische studie van een gemeenschap. Opnieuw merken we een rijke interdisciplinariteit op in bijdrages van de auteurs. Hun academische achtergrond ligt in de antropologie, kunstgeschiedenis, etnologie, agriculturele economie, geografie, geschiedenis en de textielwereld (Eicher 1981: 17).

De bijdrage van Herbert Cole – ‘Living art among the Samburu’ – focust op de lichaamsdecoratie van deze Noord-Keniaanse etnische groep. Cole doceert kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Californië in Santa Barbara, VSA. Hij heeft veel tijd doorgebracht in Afrika en deze vertrouwdheid schemert door in zijn publicaties (Cordwell & Schwarz 1979: 499). Pokornowski erkent in haar artikel ‘Beads and personal adornment’ de waardevolle, informatieve rol van lichaamsdecoratie bij de Yoruba van Zuidwest-Nigeria en stelt dat ze bruikbaar onderzoeksmateriaal zijn in verschillende velden; bijvoorbeeld bij het vastleggen van archeologische dateringen, het documenteren van historische migratiebewegingen en bij de kennisverschaffing van de sociale aspecten van een cultuur. Pokornowski vindt het een spijtige zaak dat de interesse voor lichaamsdecoratie pas laat in de uitbouw van de antropologische discipline is geïntegreerd, want ondertussen zijn bepaalde vormen van lichaamsdecoratie al verdwenen bij sommige volkeren en kunnen ze ons geen extra kennis meer verschaffen over de te bestuderen cultuur (Pokornowski 1979: 104).

II.2.4 Evelyn Payne Hatcher: Art as Culture (1985)

Hatcher bracht dit overzichtswerk uit met als doel een inleidend overzicht te geven van de ontwikkeling van de antropologie van de kunst. Het werk is voorzien van een inleiding die geschreven werd door Edward Adamson Hoebel. Hatcher stelt dat de antropologische en kunsthistorische discipline in de loop der tijd steeds meer raakpunten hebben gevonden in

hun studie van alle aspecten van het menselijke leven (Hatcher 1985: 1). Ze weidt uitgebreid uit over het discours rond de categorie 'kunst'. Volgens Hatcher kunnen we deze categorie aanwenden binnen een interculturele vergelijking (als onze categorie), maar hoe dan ook, wat wij kunst noemen kan helemaal anders bekeken en beoordeeld worden binnen een andere cultuur. Hatcher benadrukt dat het moderne gebruik van de term 'kunst' niet langer uitsluitend voorbehouden is voor de sculptuur en schilderijen van een gemeenschap. De erkenning van de bredere definitie van het concept 'kunst' heeft ervoor gezorgd dat ondermeer textiel en lichaamsdecoratie nu ook onder deze categorie worden ondergebracht en een grotere appreciatie genieten (Id.: 8). Hatcher rekent lichaamsdecoratie duidelijk onder de verschillende kunstvormen en betreft deze kunstvorm actief in haar analyses.

Ze stelt dat lichaamsdecoratie werd verstoten naar de periferie van de kunstvormen, net zoals de kunst werd genegeerd door de antropologie (Id.: 1). Hatcher streeft naar een holistisch perspectief binnen het antropologisch onderzoek waarin er komaf wordt gemaakt met limiterende aspecten die de globale studie kunnen belemmeren (Hoebel 1985: xiv).

II.2.5 Richard L. Anderson: Art in small-scale societies (1989)

Anderson legt, in tegenstelling tot wat de titel van zijn werk doet vermoeden, de nadruk op de benaderingen tot de studie van kunst. Elk van de zeven hoofdstukken is voorzien van een beknopte inleiding, geschreven door Anderson in samenwerking met Field. In 'Art in small-scale societies' wordt één hoofdstuk helemaal gewijd aan de manier waarop esthetica de kunstproductie van een gemeenschap beïnvloedt. Een groot deel van dit hoofdstuk wordt ingenomen door Andersons analyse van en commentaar op Faris' studie van de lichaamsdecoratie bij de Nuba van Soedan. Faris stelde dat er gemeenschappelijkheden waren tussen taal en kunst en trachtte dit te bewijzen door een generatief model van de esthetische productie van de Nuba te ontwikkelen (Anderson 1989: 141). De oorsprong van Faris' benadering tot de kunst is dus te vinden in de linguïstiek (Anderson 1989: 146). Anderson beschrijft lichaamsdecoratie als een grotendeels seculiere kunstvorm en hij vindt het onmogelijk om deze kunstvorm over het hoofd te zien tijdens de studie van een culturele context (Anderson 1989: 188). Voorts vermeldt Anderson dat lichaamsdecoratie veel bij nomadische volkeren voorkomt, zoals de *Walbiri* van Centraal-Australië (p. 62-63) en de San uit Zuid-Afrika. Ze produceren

doorgaans minder visuele kunst, maar maken van hun lichaam een wandelend canvas. Net zoals de Nuba versieren ze hun lichaam met tatoeages, lichaamsbeschilderingen, juwelen en een getrimd kapsel met als doel het uiterlijk te verfraaien (Anderson 1989: 188).

II.2.6 Jeremy Coote en Anthony Shelton: Anthropology, art and aesthetics (1992)

Coote en Shelton publiceerden in dit werk een reeks essays die aantonen wat de antropologie ons kan bijbrengen aan kennis over kunst en esthetica. Elke paper hanteert een eigen kijk en specifieke aanpak (Coote & Shelton 1992: 1). Net zoals Alfred Gell in zijn 'Art as agency, an anthropological theory' (1998) stellen de auteurs dat er binnen het antropologisch onderzoek een te grote nadruk wordt gelegd op de symbolische en politieke rollen die kunstvoorwerpen vervullen. De aandacht moet worden gevestigd op het object zelf en onderzoekers moeten demonstreren hoe een kunstvoorwerp actief werkt binnen een cultuur (Gell 1998: 6; Coote & Shelton 1992: 3). Gell (1998: 6) verdedigt resoluut deze mening en zegt dat: *"I view art as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic proposition about it."*

Beide werken zijn erg theoretisch georiënteerd en voorbeelden van visuele kunsten zijn eerder materieel van aard. Deze vormen van kunst passen beter in hun kijk op de taak van de antropologie van de kunst. Coote en Shelton (1992: 6) omschrijven dit als volgt: *"The Anthropology of Art must somehow reproduce the capacity of the aesthetic approach to illuminate the specific objective characteristics of the art object as an object, rather than as a vehicle for extraneous social and symbolic messages."* Tot dan toe verscheen lichaamsdecoratie voornamelijk in overzichtswerken van de antropologie van de kunst als studieobject binnen onderzoek over symboliek en rituelen. Zowel Coote en Shelton (1992), als Gell (1998) verwaarlozen lichaamsdecoratie als te bestuderen kunstvorm en passen hun nieuwe visie er bijgevolg niet op toe. In het werk van Coote en Shelton (1992) wordt lichaamsdecoratie slechts enkele keren kort aangehaald, ondermeer in het essay 'Traditional and contemporary art of Aboriginal Australia: two case studies' van Robert Layton. Deze auteur vermeldt zeer beknopt het bestaan van lichaamsbeschilderingen bij de Aboriginals en onderstreept de belangrijke rol die kunstvoorwerpen, met uitzondering van lichaamsdecoratie, hadden in de handelswereld (Layton 1992: 137).

Howard Morphy stelde zich kritisch op tegenover de argumenten uit Gell's publicatie 'Art and Agency' (1998) in zijn artikel 'Art as a mode of action, some problems with Gell's Art

and Agency' (2009) dat verscheen in 'Journal of Material Culture'. Gell ontkent het belang van de esthetiek en de semantiek in zijn definitie van kunstobjecten en grotendeels in zijn analyses over kunst. Morphy (2009: 5) geeft aan dat beide aspecten net noodzakelijk zijn om kunst ten volle te kunnen begrijpen als een “*way of acting in the world and to understanding the impact that art works have on people.*” Morphy betreft de studie van de lichaamsdecoratie bij de Yolngu van Noordoost-Arnhemland – meerbepaald de tijdelijke beschilderingen op de borst van de jongens die aan de besnijdenisritueel deelnemen – om aan te tonen dat de semantische en esthetische component van kunst integraal deel uitmaakt van de daadkracht die een kunstvoorwerp bezit (Id.: 14).

II.2.7 Venbrux, Sheffield, Rossi en Welsch: Exploring World Art (2005)

Deze antropologen beschrijven samen de omschakeling naar een globaal, multidisciplinair onderzoekskader binnen de studie van kunst (Venbrux et al. 2005: 77). Ze benadrukken hoe een uitgebreid palet van kunstvormen – en hun context – verwant zijn met alle pijlers van het socio-culturele leven (Id.: 75). Met uitzondering van de bijdrage ‘Tourism, aesthetics and global flows along the Swahili coast’, van Sidney Kasfir (pp. 111-134), gaat de aandacht vooral uit naar de studie van *tangible objects* (Id.: 28).

II.2.8 Mariët Westermann: Anthropologies of Art (2005)

Kunsthistorica Mariët Westermann beschrijft de standpunten van de antropologische en kunsthistorische discipline met betrekking tot de studie van kunst: welke gelijkenissen en verschillen zijn er in hun aanpak? Hoe staan beide disciplines tegenover de term en definitie van ‘kunst’? Westermann slaagt erin bijdrages samen te brengen van gekende kunsthistorici en antropologen die zich bezighouden met de studie van kunst in samenlevingen van over de hele wereld (Westermann 2005: ix).²¹ In haar inleiding bespreekt Westermann het kunstobject, maar vermeldt in deze bespreking geen enkele keer het lichaam als medium voor kunstuitingen. Haar aandacht gaat uit naar de materiële aspecten van een kunstvoorwerp en hoe de studie van de vormelijke aspecten van kunstvoorwerpen bijdragen tot een betere analyse van de kunst van een gemeenschap (Ibid.).

²¹ Met bijdrages van ondermeer Suzanne Blier, Howard Morphy, Ruth B. Phillips en Janet Berlot (Westermann 2005).

II.2.9 Howard Morphy en Morgan Perkins: *Anthropology of Art: a reader* (2006)

Beide auteurs verzamelden in hun overzichtswerk enkele van de meest belangrijke teksten die antropologen hebben geschreven over het onderzoek en de resultaten binnen de antropologie van de kunst. Morphy is ondermeer het hoofd van het centrum voor cross-cultureel onderzoek aan de nationale universiteit van Australië en curator van het Pitt Rivers Museum te Oxford. Perkins is assistent professor in de antropologie en in de kunst en hij is ook hoofd van het ‘Weaver Museum of Anthropology’ (Odiboh 2007: 1).

Het eerste van de zeven hoofdstukken in het boek biedt een kritisch overzicht van de funderingen en groei van de antropologie van de kunst. In de overige hoofdstukken verschijnen typische thema's die hun fascinerend aspect niet verliezen binnen het actueel discours van de antropologie van de kunst; bijvoorbeeld esthetica, symbolisme, vorm en betekenis en hedendaagse kunst. Ze trekken als het ware alle aandacht naar hetgeen kunst kan bijbrengen over de gemeenschap die kunst produceert (Id.: 1).

Morphy en Perkins (2006:12) geven toe dat hun focus hoofdzakelijk op materiële, visuele kunst ligt: *“It could be argued that we have narrowed down the topic too much by focusing on material objects [...] But we suggest that our definition of art applies with little modification across different media of communication.”* Morphy heeft in zijn studie van de *Yolngu* van Noordoost-Arnhemland duidelijk aangetoond dat de studie van de vorm en betekenis van lichaamsbeschildering waardevolle informatie kan opleveren voor het begrip van een gemeenschap.²²

II.3 TUSSENTIJDSE BESCHOUWING

De fundamenteën voor de antropologie van de kunst werden gelegd in het begin van de twintigste eeuw. Hoewel er vanaf toen een stijging is te merken van de aandacht voor kunst als integraal deel van een gemeenschap, komt er niet meteen erkenning bij kijken. Tegenwoordig wordt er zelfs nog steeds kritiek geuit op de manier waarop kunst bekeken wordt door antropologen: de creatieve, vormelijke aspecten van het voorwerp verdwijnen in het niets tegenover hun symbolische en informatieve waarden. Dit heeft dan weer vaak als tegenreactie een te grote focus op de materiële aspecten van kunst tot gevolg.

²² Zijn verblijf bij de *Yolngu* in de periode 1974-76 heeft tot onderzoeksresultaten geleid die verschillende toonaangevende auteurs (bvb. Westermann 2005) hebben geïntegreerd in hun publicaties over de antropologie van de kunst (Odiboh 2007: 1).

Net zoals de antropologie van de kunst heeft moeten opboksen tegen de vele vooroordelen, leeft de studie van lichaamsdecoratie in de marge van het antropologisch en kunsthistorisch onderzoek van een gemeenschap. Er werd geen plaats voor gevonden binnen de reeks kunstvormen die werden aangewend in het theoretische, antropologische discours. Pas sinds enkele decennia is de fascinatie voor deze kunstvorm beginnen groeien. Het ontstaan van de *World Art Studies* heeft hier zeker toe bijgedragen. Dankzij het globaal perspectief dat wordt aangewend, krijgen onderzoekers oog voor lichaamsdecoratie en erkennen ze dat de studie ervan noodzakelijk is om die globale, interdisciplinaire visie aan te houden. Omgekeerd biedt de antropologie van de kunst onmisbare inzichten voor de globale, multidisciplinaire aanpak van de *World Art Studies* (Hatcher 1985: 1).

Uit onze analyse van enkele van de meest toonaangevende overzichtswerken van de antropologie van de kunst kunnen we besluiten dat hoewel Boas in de vroege twintigste eeuw reeds lichaamsdecoratie aan bod liet komen in zijn analyse van Noord-Amerikaanse volkeren, dit toch geen directe aanzet gaf tot de studie van lichaamsdecoratie. Pas vanaf de jaren 1970 merken we een groeiende interesse voor deze kunstvorm als studieobject binnen de antropologie van de kunst. Aangezien aandacht en interesse voor lichaamsdecoratie gekoppeld worden aan erkenning van dit fenomeen, kunnen we stellen dat elke auteur die geen aandacht schenkt aan deze kunstvorm, hiermee een vorm van miskennen uit. We kunnen besluiten dat de inzichten die verkregen worden dankzij de studie van lichaamsdecoratie, onmisbaar zijn binnen het antropologische onderzoek, als men een volledig en correct beeld wil verkrijgen van een samenleving.

*Hoofdstuk III. Een geschiedenis van de studie van
lichaamsdecoratie*

*“The irony is that having effectively killed primitive body painting, we are ourselves
becoming more interested in our bodies.”*

(Brain 1979: 14)

Na een analyse van de mate waarin antropologen van de kunst waarde hebben gehecht aan de implementatie van de studie van lichaamsdecoratie in de overzichtswerken van de antropologie van de kunst, besteden we in dit hoofdstuk aandacht aan de studie van lichaamsdecoratie, doorheen tijd en ruimte. Net zoals elke andere kunstvorm, is lichaamsversiering een dynamisch fenomeen dat steeds nieuwe betekenissen krijgt toegekend en actief wordt toegepast in diverse contexten. Deze alomtegenwoordigheid zorgt ervoor dat onderzoekers niet over deze kunstvorm heen kunnen kijken. We vatten het hoofdstuk aan met een schets van de weg die lichaamsdecoratie heeft afgelegd over alle geografische en temporele grenzen heen en brengen hierin enkele ijkpunten aan. Vervolgens overlopen we belangrijke werken uit de antropologische en etnografische literatuur om te achterhalen welke visie op lichaamsdecoratie erin doorschemert. Ter afsluiting van het hoofdstuk gaan we kort in op de interdisciplinaire onderzoeksmogelijkheden van dit studieobject en belichten we de particuliere standpunten over lichaamsdecoratie in andere disciplines.

III.1 DE EERSTE TEKENS OP DE HUID (ca. 30.000 v.o.t.- 16^e eeuw)

III.1.1 Prehistorische getuigenissen

Dankzij archeologische opgravingen zijn we heel wat kennis rijker over de plaats van het gedecoreerde lichaam in de geschiedenis. De fundamenten van dit gebruik zouden al 30.000 jaar geleden gelegd zijn (Mascia-Lees et al. 1992: 1). Gilbert (2001: 11) vermoedt dat hiervoor op verschillende Europese archeologische sites bewijsmateriaal is gevonden. Er werden namelijk instrumenten samen gevonden met antropomorfe klei- en steensculpturen waarin motieven waren gegraveerd. Doordat deze objecten in eenzelfde archeologische context werden gevonden, concludeert Gilbert (ibid.) dat de gevonden instrumenten waarschijnlijk binnen de tatoeagepraktijk werden aangewend.²³

Aangezien de menselijke huid uiterst vergankelijk is, blijft het ultieme bewijsmateriaal voor prehistorische vormen van lichaamsdecoratie vrij gering. Alom bekend is de zgn. ijsman Ötzi: met zijn vijfduizend jaar, is hij de oudste mummie met tatoeagetekens ter wereld. Hij werd gevonden in de bergketens tussen Oostenrijk en Italië en omdat hij al die millennia in ijs is bewaard gebleven, is zijn lichaam uitstekend geconserveerd. De

²³ Deze instrumenten werden gevonden in de vorm van een rond reservoir, gemaakt uit klei, waarin gaten waren aangebracht om de naalden in op te kunnen bergen. Het reservoir zelf werd gebruikt om pigmenten op uit te spreiden (Gilbert 2001: 11).

tatoeages zouden omwille van therapeutische en medicinale redenen zijn aangebracht (Gilbert 2001: 11, 184; Schildkrout 2004: 325; Van Dinter 2005: 26-27). Ook in Egypte zijn tal van mummies ontdekt die tatoeagetekens bezaten. Het bekendste voorbeeld is *Amunet*, een priesteres van de moedergodin *Hathor*. Ze leefde in de elfde dynastie (2160-1994 v.o.t.) en bezat getatoeëerde parallelle lijnen op de armen en een ellipsvormig patroon rond de navel (Bianchi 1988: 21-22; Gilbert 2001: 11). Ook in het grensgebied tussen China en Rusland werden gebalsemde lichamen van de nomadische Pazyryk gevonden die rijkelijk versierd waren met tatoeages. Het paard nam een belangrijke plaats in binnen het leven van de Pazyryk: paardenskeletten werden aangetroffen in begraafplaatsen en de lichamen van de gevonden mummies bezaten eveneens getatoeëerde paardenmotieven. Zowel hier als in Egypte werden dezelfde motieven teruggevonden op andere vormen van materiële, visuele cultuur zoals aardewerk, gebruiksvoorwerpen, textiel en sculptuur (Schildkrout 2004: 326).

III.1.2 De Oudheid

Volgens Gilbert (2001: 15) werd het fenomeen tatoeage ondermeer vermeld in de werken van de Griekse historici Herodotus, Plutarchus, Plato, Seneca en Plinius de Oudere. Uit hun getuigenissen kunnen we opmaken dat zowel de Grieken als de Romeinen de decoratieve uitingen op het lichaam eerder een barbaars gebruik vinden. Positieve lichaamsversieringen waren bijgevolg uitzonderlijk, terwijl merktekens voornamelijk werden aangebracht in de vorm van stigmatiserende straftatoeages en controletekens (Van Dinter 2005: 30-31). Bovenstaande Romeinse en Griekse auteurs informeren ons ook over uitingen van lichaamsdecoratie bij andere volkeren die binnen en buiten de grenzen van het rijk leefden, zoals de Skythen, de Thraciërs en de Germanen (Gilbert 2001: 16; Van Dinter 2005: 31-32).

III.1.3 De Middeleeuwen

In deze periode wordt een ambivalente houding ontwikkeld tegenover de praktijken van lichaamsdecoratie. Van Dinter (2005: 38) illustreert deze tegenstelling met twee beroemde voorbeelden: in het Oude Testament staat een passage die een afkeurende houding ten opzichte van lichaamsdecoratie uit.²⁴ Het was verboden om het lichaam, als creatie van

²⁴ Deze passage is terug te vinden in vers 28 in hoofdstuk 19 van het Oude Testament (Van Dinter 2005:38).

God, te veranderen (Ebin 1979: 7). Het Nieuwe Testament bezit, daarentegen, een uitspraak van Paulus die aangeeft dat hij de littekens van de Heer draagt. Deze tekens werden op verschillende manieren geïnterpreteerd – ondermeer als tatoeages of als *stigmata* – kortom, zelfs de Bijbel kon geen uitsluitsel geven. Van Dinter (2005: 38) formuleert het als volgt: “*Gezien deze tegenstrijdige passages in het Oude en Nieuwe Testament ontwikkelde de katholieke kerk door de eeuwen heen een haat-liefdeverhouding tot het tatoeëren en andere lichaamsversieringen.*”

Volgens Gilbert (2001: 150) werd in Northumberland, een graafschap in het noordoosten van Engeland, een edict uitgevaardigd waarin de Kerk een duidelijk onderscheid aangaf tussen profane tatoeages en christelijke tatoeages. Eerstgenoemde werden beschouwd als heidense tekens die bestemd waren voor de verschoppelingen van de maatschappij, terwijl personen met christelijke tatoeages geprezen werden (Schildkrout 2004: 325). Kruisridders die het Heilig Land hadden bezocht, keerden in die tijd vaak terug met een getatoeëerd kruis op de arm als souvenir en werden daar niet slecht om bekeken (Van Dinter 2005: 38; Gilbert 2001: 151). Later volgden bedevaartgangers in hun voetsporen richting Jeruzalem of Bethlehem en lieten ze ter herinnering en als bewijs een kruisvormige pelgrimtatoeage zetten (Brain 1979: 14).

III.2 VOORBIJ DE GRENZEN (16^e- 19^e eeuw)

III.2.1 In de voetsporen van de ontdekkingsreizigers

In Europa bleef het katholieke geloof invloed uitoefenen op de mening over excentrieke lichaamsdecoraties, maar zoals wel meer gebeurde bij een verbod, werden de ingevoerde beperkingen vaak niet overal opgevolgd en waren tatoeagepraktijken ingeburgerd geraakt. Tatoeage werd geassocieerd met magische praktijken en deed dienst als medicinaal middel (Schildkrout 2004: 325). Het is dus verkeerd om te stellen dat lichaamsdecoratie een importproduct is van de ontdekkings- en handelsreizen die plaats vonden vanaf de vijftiende en zestiende eeuw (Brain 1979: 14).

Zowel zeevaarders, ontdekkingsreizigers als handelaars kwamen in de vroegmoderne periode in contact met andere volkeren en voor hen ging een hele nieuwe wereld open. Ze leerden nieuwe methodes van lichaamsdecoratie kennen en brachten getuigenissen mee naar huis in de vorm van tatoeages, reisverhalen, tekeningen en foto's die ondermeer

tentoongesteld werden op de werldeftoonftellingen (Schildkrout 2004: 325-27; Rubin 1988: 14). Verschillende zeevaarders leerden ter plaatse enkele tatoeagetechnieken aan en introduceerden ze in de Europese havenfteden, waar het gebruik vooral ingang vond bij de lagere sociale klasse (Gilbert 2001: 135; Van Dinter 2005: 10).

III.2.2 De strenge hand van de missionariffen

De kerkelijke gezaghebbers reageerden vol afschuw op de beelden van deze nieuwe vormen van lichaamsdecoratie. De praktijk werd bestempeld als heidens en ze lieten niet toe dat dit verder bleef bestaan. De imperialistische houding was bijgevolg actief op zowat alle aspecten van de samenleving. Op het bevel van de kerkelijke gezaghouders werden missionariffen meegestuurd met de veroveraars om de bevolking van deze nieuwe gebieden te onderwerpen aan het katholieke geloof. Van Dinter (2005: 10) formuleert de overheersing als volgt: “*De technisch en militair superieure Europeanen introduceerden overal waar zij kwamen hun eigen, op het christelijk geloof gebaseerde normen en waarden.*” De praktijk van lichaamsdecoratie werd overigens volgens Brain (1979: 28) door de missionariffen ook bestempeld als tijdverdrijf. Binnen deze verschillende interpretaties werd geen enkele keer het artistieke aspect van deze culturele praktijken belicht.

III.2.3 Vroege beschrijvingen in ‘Anthropometamorphosis’ (1653) van John Bulwer

Volgens Van Dinter (2005: 13) zaten vroegmoderne wetenschappers “*vastgeroest in de denfbeelden van hun tijd.*” De puriteinse attitude nestelde zich in hun visie op volkeren van de nieuw ontdekte gebieden: vooroordelen en misvattingen werden via hun werken de academische wereld ingestuurd. John Bulwer schreef ‘Anthropomethamorphosis’ in de zeventiende eeuw en daarmee is dit werk één van de oudst gekende vergelijkende studies van lichaamsdecoraties van over de hele wereld.²⁵ We integreren deze onwetenschappelijke en compleet subjectieve publicatie louter om te illustreren dat er – ondanks de negatieve houding tegenover lichaamsdecoratie – toch een vorm van interesse en fascinatie voor dit gebruik verscholen zit achter zijn holle woorden. Dit werk functioneert voor ons als ijkpunt om aan te tonen hoe de meeste onderzoekers in deze periode over dit fenomeen dachten. Bulwer was een protestantse dokter en baseerde zich

²⁵ De zeer uitgebreide, volledige titel hebben we opgenomen in de bibliografie.

voor dit boek op mondelinge en schriftelijke getuigenissen en beschrijvingen van reizigers. Hij stelt bijvoorbeeld dat voor de inwoners van Guinea een platte neus de ultieme vorm van schoonheid is en dat ze van kindsbeen af behandelingen krijgen om hun neus zo plat te krijgen en tracht zijn stelling te onderbouwen door te melden dat: “*I am informed of the truth of this relation by a traveller that hath seen the practise*” (Bulwer 1653: 123).

Bulwer maakt de vergelijking tussen het ‘natuurlijke’ lichaam als creatie van God en het exotische, gedecoreerde lichaam van de ‘wilde’ en legt hiervoor weinig genuanceerde verklaringen op tafel (Schildkrout 2004: 324). Hij integreert in ‘Anthropomethamorphosis’ bijvoorbeeld mythologische verhalen en bijgeloof als ultieme bewijsstukken voor zijn theorieën. Brain (1979: 14) kijkt terug op deze periode en concludeert dat het gebruik om het lichaam te versieren een wereldwijde basisbehoefte is die veel geleden heeft in de *Age of Exploration* maar geen enkele religieuze of gouvernementele macht heeft het fenomeen volledig kunnen onderdrukken en verbannen.

III.2.4 De bijdrage van James Cook en Joseph Banks

Op het einde van de achttiende eeuw kreeg Cook de opdracht om een nieuw gebied te gaan exploreren dat door de Britten zou kunnen gekoloniseerd worden om er rijkdommen uit te halen. Banks bood aan om mee te reizen als observator en eenmaal de Endeavor in 1769 Nieuw Zeeland had bereikt, voerde Banks zijn opdracht nauwgezet uit. Dit resulteerde in de eerste, gedetailleerde en waarheidsgetrouwe beschrijvingen en tekeningen van de *moko* tatoeages van de Maori (Brain 1979: 18; Gilbert 2001: 33). Zowel Cook als Banks hebben geen pogingen ondernomen om de betekenis achter deze lichaamsversieringen te achterhalen maar Gilbert (2001: 36-37) stelt dat dit te wijten is aan de taalbarrière die toen nog sterk heerste. Hun bijdrage tot de studie van lichaamsdecoratie wordt tot op heden in elk belangrijk werk over dit gebruik vermeld.

Deze nieuwe vormen van contact hadden niet meteen een verrijkend, positief resultaat. Omdat er in het algemeen geen erkenning en appreciatie voor deze andere vormen van menszijn uit voortkwamen werd de culturele kloof tussen beide werelden alleen maar groter (Rubin 1988: 14).

III.3 OP WEG NAAR ERKENNING (1900-1970)

In de eerste helft van de twintigste eeuw verscheen een schaars aantal publicaties waarin lichaamsdecoratie uitvoerig als kunstvorm aan bod kwam. Deze werken bezitten de laatste beschrijvingen van de inheemse gebruiken van de volkeren zoals ze gepraktiseerd werden voor de komst van de ontdekkingsreizigers en bij de eerste contacten. Naarmate de tijd verstreek werd de greep van de katholieke Kerk en het westers, imperialistische gedachtegoed sterk met als gevolg dat deze culturele gebruiken grondige veranderingen hebben ondergaan of zelfs verdwenen (Gilbert 2001: 158). Hoewel de confrontaties met de koloniale machten hard waren, stellen we vast dat een cultureel gebruik als lichaamsdecoratie voortdurend evolueert en onder invloed van contacten altijd geadapteerd en veranderd wordt. De volgende werken beschrijven dus de situatie van een gemeenschap zoals ze bestond gedurende de eeuwwisseling en de decennia erna. Deze historische werken zijn van groot belang geweest voor het onderzoek van de volgende generatie antropologen, die met behulp van deze publicaties een beeld konden scheppen van de ontwikkelingen die de praktijk van lichaamsdecoratie heeft ondergaan om te komen tot het gebruik dat zij in hun onderzoek bestudeerden (Schildkrout 2004: 322).

III.3.1 Hambly: ‘The history of tattooing and its significance’ (1925)

Antropoloog Wilodean Hambly trachtte om de wereldwijde toepassingen van tatoeage in een wetenschappelijk kader te bestuderen en dit resulteerde in *“een voor zijn tijd zeer compleet werk”* (Van Dinter 2005: 14). Zijn visie was vernieuwend omdat hij in zijn theorieën een overwegend objectieve kijk en een globaal perspectief hanteerde. Hambly (2001: 161) voorziet ook een theoretische inleiding op zijn literatuurstudie waarin hij de geschiedenis van het onderzoek naar lichaamsdecoratie beschrijft: *“Not until the last quarter of the nineteenth centuries was there detailed anthropological field inquiry which supplied knowledge of taboo, ritual and belief connected with body marking. Ceremonial provided evidence of migration of culture as opposed to the older idea of a psychic unity accounting for the appearance of identical beliefs, taboos and practices at disparate points all over the globe.”*

Het doel van Hambly was om – op basis van beschrijvingen uit het veldwerk van voorgaande antropologen – de herkomst, verspreiding en de betekenissen van tatoeage te achterhalen (Van Dinter 2005: 14; Gilbert 2001: 158). Dit werk bevat volgens Van Dinter

(2005: 14) een arsenaal aan verwijzingen, geen enkele afbeelding en geeft zodanig veel informatie dat het werk daardoor zijn overzichtelijkheid enigszins verliest.

III.3.2 Vroege etnografische studies

Als er al aandacht werd besteed aan de studie van lichaamsdecoratie dan gebeurde dit in het begin van de twintigste eeuw meestal in het kader van de etnografische studie van één enkele cultuur. Zoals eerder vermeld, wordt ‘Primitive Art’ (1927) van Franz Boas als ijkpunt beschouwd in de geschiedenis van de studie van lichaamsdecoratie. Hij besteedde zowel aandacht aan de beschrijving als aan de analyse van de lichaamsversieringen van de indianen die aan de noordwest kust van Amerika leefden (Schildkrout 2004: 328).

Een andere interessante publicatie is van de hand van Karl von den Steinen: ‘Die Marquesaner und Ihre Kunst’ (1928), bestaande uit drie delen.²⁶ De inwoners van de Markiezeilanden hadden zwaar te leiden onder het gezag van de Franse militairen en missionarissen. Tal van traditionele gebruiken zoals zang, dans en lichaamsdecoratie werden verbannen en ingewisseld voor westerse bezigheden zoals voetbal en boksen. De kunstobjecten van de Markiezeilanden werden verzameld en uitgeleverd aan musea van over de hele wereld (Allen & Gilbert 2001: 56). De Duitse arts en onderzoeker Karl von den Steinen heeft vele jaren van studie geweid aan het bijeenbrengen van verspreid geraakte Marquesaanse kunstvoorwerpen en deed aan intense participerende observatie bij de bevolking van de Markiezeilanden. In het eerste deel van zijn publicatie beschrijft en analyseert von den Steinen uitvoerig de tatoeagecultuur van de Markiezeilanden en voert hij tal van illustraties en tekeningen aan als voorbeelden. Het tweede deel besteedt von den Steinen aan de studie van de materiële cultuur en het derde deel bestaat uit een verzameling van afbeeldingen waar beschrijvingen aan gekoppeld zijn (Id.: 59).

III.4 LICHAAMSDECORATIE IN DE KIJKER (1970-heden):

III.4.1 De tatoeage renaissance

Vanaf de jaren 1960 verandert de kijk op lichaamsdecoratie in het Westen radicaal. Rubin (1988: 233) duidde deze verschuiving aan met de term ‘*tattoo renaissance*’. Een eerste

²⁶ De volledige titel van dit werk is ‘Die Marquesaner und Ihre Kunst: Studien über die Entwicklung primitiver Südseeornamentik nach eigenen. Reiseergebnissen und dem Material der Museen’.

verandering gebeurde in de houding tegenover een fenomeen als lichaamsdecoratie. Rubin (1988: 14) wijst op de nieuwe vormen van contact tussen Europa, Amerika en andere regio's, bijvoorbeeld in het kader van reizen met het *Peace Corps* of soortgelijke organisaties. Aan de basis van dit contact ligt een leergierige, respecterende houding die openstaat voor alle aspecten van een nieuwe cultuur. Op die manier werden andere stijlen van lichaamsdecoraties in onze contreien geïntroduceerd en groeide er enige appreciatie voor. Ook onze tatoeagecultuur werd geïnspireerd en beïnvloed door de tatoeagestijlen van andere culturen. Er werd vanaf dan intensief gereisd door tatoeagekunstenaars naar ver afgelegen gebieden om deze nieuwe stijlen en technieken onder de knie te krijgen. Eenmaal thuis, zorgden ze voor een verspreiding van de nieuwe iconografie en technieken binnen de westerse tatoeagepraktijk (Id.: 15).

Een tweede factor die meespeelde in de ontwikkeling van een open houding tegenover lichaamsdecoratie is volgens Van Dinter (2005: 50) en Rubin (1988: 14-15) de 'geest van de tijd': de hippiebeweging komt op gang, de 'rock 'n' roll'-attitude maakt furore en de arbeidersklasse komt in beeld als economische doelgroep. Dankzij het commerciële succes van de geïnnoveerde tatoeagepraktijk is wat ooit een fenomeen was binnen de lagere, maatschappelijke klassen, uitgegroeid tot een gebruik dat behoort tot de *mainstream* van de samenleving. Van Dinter (2005: 50) formuleert deze verandering als volgt: "*Men wil zich als groep en als persoon kenbaar maken, boven de massa uittorenen en schreeuwen dat men bestaat. In een wereld waarin grenzen vervagen, culturen oplossen in de alsmaar uitdijende wereldeconomie en individuen verdwijnen in de grote anonieme massa, is dit niet altijd even makkelijk. Men zoekt steeds naar nieuwe uitingsvormen om de eigen identiteit, als individu en als groep, te onderstrepen. Daarbij gaat men ook te rade bij niet-westerse volkeren.*"

Een derde factor die heeft bijgedragen aan het succes van lichaamsdecoratie is de groeiende erkenning voor het gebruik. Het wordt minder geïnterpreteerd als een vorm van afwijkend, slecht gedrag en meer getolereerd als bloeiende kunstvorm. Er groeide een zekere vertrouwdheid met het gebruik van lichaamsdecoratie en dit zet zich door in het academische domein. De groeiende fascinatie voor wereldwijde vormen van lichaamsdecoratie resulteerde in de jaren 1970 in de opkomst van talloze populaire en analytische publicaties die specifiek de aandacht vestigen op dit miskende cultuurgebruik (Schildkrout 2004: 327).

III.4.2 De jaren 1970: een nieuwe wending

De Britse antropologen Marilyn en Andrew Strathern hebben in de jaren 1960 etnografisch onderzoek verricht bij de Hageenaars die in de hooglanden van Nieuw-Guinea leven. 'Self-decoration in Mount Hagen' (1971) wordt tot op de dag van vandaag gedefinieerd als één van de meesterwerken binnen de antropologische literatuur over lichaamsdecoratie. Ze kregen de unieke kans om de praktijken van lichaamsversiering te observeren in de periode dat de Hageenaars nog vrij geïsoleerd van de samenleving bestonden en niet onder de invloed van de nationale en globale politiek leefden (Schildkrout 2004: 328).

In hun inleiding vermelden ze dat men de term 'primitieve kunst' doorgaans eerder associeert met verschillende soorten kunstobjecten (maskers, schilderijen, sculpturen, etc.), maar de Hageenaars produceren maar weinig kunst van dit type. Ze concentreren zich hoofdzakelijk op lichaamsdecoratie en hieruit kunnen we afleiden dat deze kunstvorm een prominente plaats inneemt in hun leven. De Stratherns buigen zich over de sociale betekenis van de diverse uitingen van lichaamskunst en beschrijven hoe lichaamsdecoratie zowel identiteitsvormend werkt voor het individu als grensdeterminerend voor de groep (Strathern & Strathern 1971: 1). Deze antropologen bewijzen dat door de intensieve studie van de taal, het volk en de context, een inzicht kan bekomen worden in de mate waarin lichaamsdecoraties raakpunten hebben met de particuliere ideeën van esthetiek, gender, oorlogvoering, voorouders en geesten die de Hageenaars erop nahouden (Schildkrout 2004: 328). Hoewel elk hoofdstuk voorzien is van een korte inleiding, wordt het theoretisch kader te weinig naar voren geschoven en worden de uitgebreide analyses niet altijd in een bepaalde richting gestuurd. De waarde van dit werk van de Stratherns ligt in de uiterst precieze beschrijvingen van alle decoraties en productiemethodes die gegoten worden in een helder, overzichtelijk volume van hoge kwaliteit en voorzien van voldoende beeldmateriaal.

Een soortgelijk baanbrekend werk is 'Nuba personal art' (1972) van antropoloog James C. Faris, geschreven na verschillende periodes van veldwerk in de jaren 1966-1969. De Nuba leven in de Kordofan provincie van Soedan en kennen een rijke traditie van lichaamsversiering. Centraal staat de viering van het viriele, jonge lichaam dat voorzien wordt van motieven die al deze positieve eigenschappen extra in de verf zetten. Het esthetische aspect van deze kunstvorm domineert boven het symbolische, sociale en rituele aspect (Faris 1972: 50). De motieven zijn vaak zoömorf, maar niet omdat de gedecoreerde

persoon zich eigenschappen van dat dier eigen wil maken. Faris (Id.: 52) formuleert het als volgt: *“More important than the presentation of meaning of a representational design is the preservation of balance, or culturally acceptable asymmetry.”* Voorts wordt een voorkeur gegeven aan abstracte motieven omdat ze de grootste artistieke vrijheid schenken in de benadrukking van de verschillende delen van het lichaam (Brain 1979: 44).

Faris heeft dankzij zijn lang verblijf bij de Nuba een goede kennis verworven over dit volk en kan deze informatie in haar historische, sociale en culturele context plaatsen voor de lezer. Faris zorgt dat zijn onderzoek wordt gepresenteerd in een theoretisch kader en gaat dus een stapje verder dan de Stratherns (1971): hij laat zijn studie van de lichaamsdecoratie bij de Nuba bijvoorbeeld voorafgaan door een theoretische analyse van de plaats die het lichaam inneemt bij de Nuba. Zonder concrete kennis van hun conceptualisering van het lichaam, wordt het moeilijk om interpretaties over hun lichaamskunst over te brengen op de lezer (Faris 1972: 65).

In ‘Nuba personal art’ wordt een duidelijke scheiding aangebracht: in het eerste deel wordt de lichaamsdecoratie van de Nuba gecontextualiseerd, terwijl er in het tweede deel aandacht wordt besteed aan de diepere studie van de motieven en de vorm. Hij vermeldt in zijn inleiding de status van het onderzoek tot dan toe en geeft in zijn besluit aan welke doelstellingen hij heeft gerealiseerd: *“This book has been an attempt to document and analyse the personal art tradition of the Southeastern Nuba. I have commented on the functions, forms and content of the art, its probable evolution and adaptation, and the factors which were likely to have contributed to this”* (Id.: 114). Hij stimuleert verder onderzoek in de richting die hij met deze studie is uitgegaan en hoopt dat er op die manier generalisaties kunnen worden gemaakt, bijvoorbeeld binnen de studie van grafische systemen (Id.: 115). De antropologische literatuur verwijst nog steeds naar deze publicatie en onderstreept hiermee het belang van deze theoretische contributie.²⁷ Het is een vat vol kennis over tradities die, onder druk van de islamisering, langzaam maar zeker verdwijnen (Brain 1979: 42).

Roy Sieber’s ‘African Textiles and Decorative Arts’ (1974) is één van de eerste werken die een kijk biedt op lichaamsdecoratie vanuit kunsthistorisch oogpunt. Sieber schreef deze introductie voor de gelijknamige tentoonstelling in het *Museum of Modern Art* te New

²⁷ Onder andere de bijdrages van Johnson (2001) en Schildkrout (2004) en het werk van Brain (1979) kennen ‘Nuba personal art’ van Faris een substantiële plaats toe in de geschiedenis van de studie van lichaamsdecoratie.

York. Hij rekent elke vorm van lichaamsversiering onder de ‘decoratieve kunsten’ en start zijn analyse met de vaststelling dat deze kunstvormen te vaak genegeerd zijn geweest door voorgaande kunsthistorici.²⁸ De oorzaak hiervan legt Sieber deels bij de esthetische smaak van westerse onderzoekers uit die tijd, die beter aansluiting vond bij de rijke sculptuurkunst van West-Afrika. Door die sterke focus op één kunstvorm in één deel van Afrika, werden andere kunstvormen en andere regio’s vaak over het hoofd gezien (Sieber 1974: 10). Hij stelt dat er geleerd moet worden uit deze fouten en dat van dan af de aandacht voor de grote variatie aan decoratieve kunsten moet worden verhoogd omdat dit resultaat tot gevolg kan hebben: “[...] may, indeed, reveal the breadth and range of the aesthetic life of traditional Africa with greater accuracy than the limited formulations that currently serve in the West as a basis for most studies in African Art” (Ibid.). Vanwege de immensheid van het Afrikaanse continent als studiegebied en de enorme etnische diversiteit, heeft Sieber geopteerd om zijn blik voornamelijk op Subsaharaans Afrika te richten. Op die manier wordt de mogelijkheid gecreëerd om enige diepte in de studie aan te brengen terwijl er toch voor te zorgen dat elke stijl of geografisch gebied in deze regio belicht wordt (Id.: 11).

Sieber erkent het belang van historische bronnen over lichaamsdecoratie voor het algemene begrip van dit fenomeen. Relevante reisrapporten, bijvoorbeeld, kunnen een basis bewerkstelligen voor de vergelijking tussen vroegere en hedendaagse vormen van lichaamsdecoratie. Het spreekt voor zich dat we zonder historische bronnen geen constante factoren en veranderingen kunnen aanduiden in het gebruik, de productie en de betekenis van lichaamsversiering door de jaren heen (Id.: 23).

‘The Body Decorated’ (1979) van Victoria Ebin fungeert als voorbeeld van de studie van lichaamsdecoratie vanuit het antropologische perspectief in de jaren 1970. Ze vertrekt vanuit de theoretische perceptie dat het lichaam, als grensfenomeen en communicatiemiddel, het normen- en waardesysteem van een gemeenschap kan blootleggen: “*It is the medium through which we most directly project ourselves in social life; our use and presentation of it say precise things about the society in which we live, the degree of our integration within that society, and the controls which society exerts over the inner man*” (Ebin 1979: 5). Deze publicatie is vrij beperkt in omvang, maar de auteur

²⁸ Onze interpretatie van lichaamsdecoratie (alle vormen van lichaamskunst waarbij er tekens op de huid worden gemaakt) is minder uitgebreid dan Sieber’s interpretatie. Hij rekent onder decoraties ook alle toevoegingen aan het lichaam; zoals textiel, juwelen, riemen, hoofdtoeien, etc. Vandaar dat hij ook vaak de bredere term ‘*personal adornment*’ gebruikt (Sieber 1974: 10).

slaagt er toch in om enkele algemene functies van lichaamsdecoratie in een ruimer kader te plaatsen. Ebin houdt het bij algemene vaststellingen. Ze koppelt lichaamsdecoratie als onthullers van identiteit, sociale status en macht aan specifieke voorbeelden uit de antropologische literatuur (Id.: 20). De analyse van de rol van lichaamsdecoratie in diverse, wereldlijke contexten primeert dus boven de analyse van de artistieke en visuele factoren die deze kunstvorm bezit.

Ook sociaal antropoloog Robert Brain geeft in zijn werk *'The Decorated Body'* (1979) een overzicht van de manieren waarop de mens zijn natuurlijke lichaam verandert in een gecultiveerd lichaam.²⁹

Hij beschrijft op een heldere, overzichtelijke manier in het eerste deel van zijn werk de verschillende technieken die worden aangewend om het natuurlijk lichaam te transformeren. Vervolgens gaat hij verder met functionele beschrijvingen van praktijken van lichaamsdecoratie; zoals het overdragen van symbolische boodschappen of de plaatsing van het versierde lichaam in de sociale, religieuze of rituele context. De algemene theoretiserende bijdrages worden rijkelijk voorzien van voorbeelden uit de klassieke, etnografische literatuur en afbeeldingen. Hoewel Brain's analyse enige diepte mist en hij de wetenschappelijke code omzeilt door literaire verwijzingen uit zijn tekst te bannen, prijzen we het feit dat elk werelddeel wordt gerepresenteerd in zijn werk.³⁰

De auteur integreert zowel westerse als niet-westerse standpunten over lichaamsdecoratie in zijn historische schets van de visie op dit cultureel gebruik. Brain (1979: 8) beargumenteert zijn keuze als volgt: *"At the same time I shall treat body painting and body mutilation among the so-called civilized peoples on equal terms with those found among more exotic societies, for where is the divide? [...] As an anthropologist, one of my main aims is to diminish the traditional gap between the primitive and the civilized [...]"*.³¹

Brain beweert dat de visie op lichaamsdecoratie in de vorige eeuwen sterk beïnvloed werd door de westerse ambigue houding ten opzichte van het lichaam. Toen werden inheemse

²⁹ De idee van het gecultiveerde lichaam tegenover het natuurlijke lichaam werd voor het eerst naar voren gebracht door Lévi-Strauss in zijn werk *'Structural Anthropology'* (1963).

³⁰ Brain verwerkt veel gegevens uit de antropologische literatuur en giet ze in een overzichtelijk schema maar het getuigt van weinig respect tegenover voorgaande (baanbrekende) onderzoekers, om hun intellectueel gedachtegoed over te nemen zonder enige verwijzing als vorm van erkenning erbij te voegen.

³¹ Brain verduidelijkt dat hij categorieën als 'westers' en 'primitief' slechts aanwendt om twee groepen aan te duiden die voorheen op negatieve wijze gesegregeerd werden en benadrukt dat de technieken van lichaamsversiering over de hele wereld gemeenschappelijkheden kennen dankzij de constante migratiestromen van culturele gebruiken (Brain 1979: 8).

gebruiken maar al te vaak bestempeld als ‘onnatuurlijk’ terwijl er soortgelijke gebruiken in Europa en Amerika bestonden. Brain plaatst de context van deze gebruiken wel tegenover elkaar: lichaamsdecoratie als modeverschijnsel in het Westen staat in contrast met de culturele, sacrale en rituele waarden die inheemse volkeren aan lichaamsversiering toeschrijven (Id.: 14-15).

III.4.3 De jaren 1980-90: uitbreiding van het onderzoekskader

‘Marks of Civilization’ (1988), geschreven door Arnold Rubin, is het resultaat van een symposium waarin het systematisch en globaal onderzoek naar onomkeerbare wijzigingen van het menselijke lichaam naar de voorgrond werd geschoven.³² De idee van lichaamsversiering als ‘*marks of civilization*’ is een uitbreiding van de idee van een gedecoreerd lichaam als ‘*cultured body*’ (Schildkrout 2004: 329). Rubin (1988: 14) stelt dat tatoeages en scarificaties over de hele wereld geassocieerd worden met de idee van beschaving.

Rubin tracht een globaal bereik in zijn onderzoek te realiseren door een verzameling van case studies te presenteren waarin elk continent gepresenteerd wordt en zoveel mogelijk interdisciplinaire benaderingen worden aangewend. De geselecteerde studies vormen samen een coherent geheel van gedetailleerde beschrijvingen en hebben het systematisch onderzoek naar de betekenis en functie van bepaalde gebruiken tot doel (Rubin 1988: 13). Als kunsthistoricus besteedt Rubin ruim de aandacht aan het bekomen van een evenwicht tussen een kunsthistorische en antropologische benadering van lichaamsdecoratie. Deze samensmelting heeft een interessante reeks onderwerpen en benaderingen tot gevolg: ‘Ga’anda Scarification: A model for Art and Identity’ van Marla C. Berns (1988: 57-76) en ‘Beauty and Being: Aesthetics and Ontology in Yoruba Body Art’ van Drewal (1988: 83-86) zijn voorbeelden van studies die het esthetische, artistieke aspect belichten terwijl ‘Contexts of Maori *moko*’ van Peter Gathercole (1988: 171-178) een voorbeeld is van de contextuele, antropologische aanpak. Centraal staat de rol van lichaamsdecoratie als middel voor menselijke expressie, dat doordrongen is van socio-culturele associaties (Rubin 1988: 17).

³² Rubin stelt dat zelfs de zogenaamde onomkeerbare wijzigingen van het lichaam, zoals tatoeage en scarificatie, geen absoluut permanent karakter hebben. Elk teken dat wordt aangebracht op het lichaam vervaagt uiteindelijk doorheen de tijd. Er zal wel altijd een spoor te merken zijn van deze ingreep maar het origineel blijft alleen in de herinnering permanent bestaan (Rubin 1988: 13).

Rubin legt in dit werk de nadruk op de zgn. permanente vormen van lichaamsdecoratie en wijst ons erop dat zo'n afbakening van het onderwerp noodzakelijk is om enige vorm van diepte te creëren in zijn onderzoek. Werken die wel die volledigheid nastreven en alle lichaamskunsten in tijd en ruimte presenteren, riskeren volgens Rubin (Id.: 13): “*superficiality, arbitrariness and an impressionistic and overgeneralized result.*”³³ Hij wil theoretische interpretaties naar voren brengen die niet op sensatie berust zijn (Id.: 17).

Michael O'Hanlon focust zich in zijn etnografie 'Reading the Skin: Adornment, Display and Society among the Wahgi' (1989) op de studie van de lichaamsversiering van de bewoners van de Wahgi-heuvel te Papoea Nieuw Guinea. Hij beschrijft de toevoegsels en tekens op het lichaam als '*key symbols*' tot de kennis van de sociale, politieke, religieuze en morele aspecten van de Wahgi gemeenschap (O'Hanlon 1989: 16). O'Hanlon wijst erop dat ons concept van lichaamsdecoratie – als oppervlakkige, modieuze veranderingen aan het lichaam – lang de studie van lichaamsdecoratie in andere samenlevingen heeft gekleurd. De lichaamsversiering van de Wahgi is sterk betrokken bij het dagelijkse leven en communiceert diepliggende maatschappelijke ideeën (Id.: 10). Onderzoekers koppelden in het verleden hun eigen, maatschappelijk gevormde oordeel over lichaamsdecoratie te vaak niet los van hun analyse van de Wahgi gemeenschap en kenden deze kunstvorm bijgevolg weinig waarde toe (Id.: 16). Deze etnografie benadrukt de lichaamskunst van één cultuur maar O'Hanlon trekt dit onderzoekskader toch enigszins open door verwijzingen te maken naar beïnvloedingen van buurvolkeren en hij geeft een overzicht van de aandacht voor de studie van de Wahgi en hun lichaamsdecoratie (Id. 1989: 17-21).

'Wrapping in Images: tattooing in Polynesia' (1993) van Alfred Gell is een ambitieuze, etnografische analyse waarin een comparatieve methode op regionale schaal wordt gehanteerd om tot vaststellingen over de Polynesische tatoeagepraktijk te komen. Een tatoeage is volgens Gell (1993: 39) een tweede huid die relaties tussen groep/individu, heden/verleden en het menselijke/sacrale weergeeft.

Hij vat zijn publicatie aan met een uitgebreide theoretische introductie waarin hij zijn keuzes met betrekking tot het onderwerp, de methodologie en zijn regionale focus motiveert. Gell (Id.: 1) wil kennis verschaffen over: “*intelligible correlations between the tattooing styles and broader social and political parameters among the samples of the*

³³ Rubin geeft o.a. 'The Decorated Body' (1979) van Brain als voorbeeld van een publicatie die alle vormen van lichaamsdecoratie wereldwijd tracht te overlopen maar door deze keuze te maken, dwingt Brain zichzelf tot het maken van oppervlakkige generalisaties in zijn onderzoek (Rubin 1988: 17).

Polynesian societies.” Hij verenigde het sociaal-typologisch schema dat Goldman in ‘Ancient Polynesian Society’ (1970) heeft gepresenteerd met informatie over tatoeagestijlen uit etnografische werken. Dit leidde niet tot eenzijdige conclusies zoals ‘Alle samenlevingen die het meest neigen naar een staat formatie hechten weinig culturele waarde aan het gebruik van lichaamsdecoratie’ en omgekeerd. De puzzelstukken pasten minder vlot in elkaar en er kon geen vast patroon ontdekt worden tussen de sociaal-politieke aspecten en het belang van tatoeage daarbinnen in de vergelijking van de bestudeerde Polynesische gemeenschappen (Gell 1993: 2-3).

Gell refereert in ‘Wrapping in images’ aan relevante publicaties van voorgaande onderzoekers die de aandacht vestigden op Polynesische lichaamsdecoratie en erkent op die manier hun bijdragen en de waarde van hun analyses voor zijn eigen comparatief onderzoek (Id.: 23).³⁴ De auteur anticipeert op kritische vragen die gesteld kunnen worden bij zijn onderzoeks-aanpak door die mogelijke vragen al voor te kauwen en te beantwoorden. Zo stelt Gell (Id.: 8) dat de vergelijkende studie van tatoeagepraktijken veel en diverse resultaten tot gevolg heeft: “*Why should tattooing in culture A necessarily have anything to do with tattooing in culture B? [...] Tattooing is by no stretch of the imagination a cultural universal with an invariant meaning.*” Er spelen heel wat factoren mee (leeftijd, geslacht, motief, de plaatsing op het lichaam, etc.) die gelijkenissen en verschillen tussen tatoeagepraktijken bepalen en die dankzij comparatief onderzoek kunnen worden opgespoord (Id.: 9).

III.4.4 Een nieuw millennium met vernieuwende oogpunten

De relevantie van Steve Gilbert’s werk ‘Tattoo History: a Source Book’ (2001) voor onze schets van de studie van lichaamsdecoratie ligt niet in de academische waarde van het boek. Steve Gilbert is namelijk geen wetenschappelijk onderzoeker, maar een parttime tatoeagekunstenaar en schrijver. In dit werk verzamelt hij echter waardevolle selecties uit historische bronnen die gerelateerd zijn aan lichaamsdecoratie en geschreven werden door reizigers, journalisten, antropologen, tatoeagekunstenaars, artsen en onderzoekers (Gilbert

³⁴ Gell duidt volgende werken, die de aandacht vestigen op lichaamsdecoratie in Polynesië, aan als uitzonderingen in het algemeen, antropologisch onderzoek: ‘The Social Skin’ (1980) van antropoloog Terence Turner, ‘The Self in Self-decoration’ (1979) van Marilyn Strathern, ‘Self-decoration in Mount Hagen’ (1971) van A. Strathern en M. Strathern en ‘Reading the skin: adornment, display and society among the Wahgi’ (1989). Gell hoopt dat zijn theoretische interpretaties een even zinvolle bijdrage kunnen leveren aan de analyse van dit studieobject als bovenstaande werken (Gell 1993: 23).

2001: 7). Het werk biedt een overzicht van historische bronnen over lichaamsdecoratie die van nut zijn voor hedendaagse onderzoekers die bijvoorbeeld oudere visies over deze kunstvorm willen achterhalen.

Deze publicatie bezit een mooi geheel van verwijzingen en een uitgebreide bibliografie maar Gilbert blijft bescheiden en benadrukt nadrukkelijk in zijn inleiding dat zijn werk op de volgende manier moet worden beoordeeld: “[...] *not as a comprehensive survey but as a brief and fragmentary introduction*” (Gilbert 2001: 7). Hij heeft de hoofdstukken in zijn werk geografisch geordend en binnen elk hoofdstuk zijn de bijdrages historisch gerangschikt en worden ze door middel van een inleidend essay door Gilbert in hun context geplaatst.

Ragnar Johnson publiceerde in het tijdschrift ‘Fashion Theory’ het artikel ‘The anthropological study of body decoration as art: collective representations and the somatization of affect’ (2001). Johnson benadrukt hierin dat vroeger de focus van de studie van lichaamsdecoratie voornamelijk lag op de aandacht voor individuele lichaamsversiering die fungeerde als openbaring van de normen en waarden, van de esthetische voorkeuren en van de sociale uitingen van een groep. Volgens hem mogen onderzoekers zeker niet over het hoofd zien dat lichaamsdecoratie daarnaast ook een externalisering van de individuele emoties is (Johnson 2001: 418). De auteur past deze twee benaderingen toe in zijn korte bespreking van het veldwerk dat hij heeft verricht bij de Ommura van het oostelijke hoogland van Nieuw Guinea (Id.: 423-425). Hij ontdekte dat de decoratietekens binnen de initiaties van de Ommura fungeerden als aanduidingen van rang en lidmaatschap van een bepaalde vrouwelijke of mannelijke initiatiegroep. Deze uitingen van lichaamsdecoratie werden volgens Johnson niet verbonden met centrale thema’s en sociale afspraken van het initiatieritueel. Kortom, onderzoekers mogen er niet vanuit gaan dat lichaamsdecoratie altijd verweven zit in de diepere sociale relaties binnen een groep. Als ze er steeds van uitgaan dat door studie van lichaamsdecoratie een dieper inzicht in een gemeenschap kan worden bereikt, dan kan dit tot verkeerde inzichten leiden net omdat de onderzoeker er van overtuigd is dat hij/zij verbanden zal ontdekken (Id.: 426).

Johnson duidt leeftijd, geslacht en status aan als de enige universele factoren die van toepassing zijn op het gebruik om het lichaam te versieren. De verschillende vormen van lichaamsdecoratie worden beschouwd als sociale concepten en worden bijgevolg in elke

samenleving anders ingevuld (Id.: 418). De auteur wijst op een vaak voorkomende fout binnen het antropologisch onderzoek van lichaamsdecoratie: één vorm van lichaamsversiering uit een bepaalde cultuur, wordt vaak geïntegreerd binnen het onderzoek van een (voor het oog) soortgelijke lichaamsversiering in een andere cultuur die wel een totaal verschillende sociale betekenis draagt. Johnson (Id.: 430) vermeldt dat Rubin in zijn ‘Marks of Civilization’ (1988) een dergelijke fout maakt: “*The other culture is studied to provide examples of the socially integrated use of a form of bodily adornment to contrast with the marginal or deviant associations that surround it in the society of origin of the analyst.*”

Johnson betreft in deze beknopte literatuurstudie de bevindingen van toonaangevende auteurs uit de antropologische discipline die hem kennelijk hebben geïnspireerd, zoals Boas (1927), Faris (1972), M. Strathern en A. Strathern (1971) en Michael O’Hanlon (1989).

‘Inscribing the Body’ (2004) van dr. Enid Schildkrout verscheen in het tijdschrift ‘Annual Review of Anthropology’. In dit artikel evalueert de auteur de recente antropologische literatuur die bijdraagt aan de studie van lichaamsdecoratie. Daarnaast besteedt Schildkrout ook aandacht aan de studie van lichaamsdecoratie in andere velden om zodoende de verschillende interdisciplinaire standpunten samen te brengen in een breed onderzoekskader.³⁵ Haar benadering leunt bijgevolg sterk aan bij de onderzoeksmethoden van de *World Art Studies*. Schildkrout’s studie steunt zowel op historische bronnen (reisverhalen, archeologische data, historische afbeeldingen, etc.), als op recente etnografische werken over lichaamsdecoratie buiten het Europa en de VSA en op literatuur over hedendaagse veranderingen aan het lichaam (Schildkrout 2004: 319).

De auteur stelt dat oudere studies over lichaamsdecoratie voornamelijk gericht zijn op de tekens op het lichaam die verwijzen naar de identiteit van een individu of samenleving, en onderstreept het belang van de recente studies waarin thema’s als moderniteit, hybridisering, authenticiteit en globalisering aan bod komen (Id.: 322). Schildkrout verkiest om een oppervlakkig overzicht te schetsen van de literatuur en de bestaande onderzoeksthema’s over lichaamsdecoratie, boven een uitgebreide en diepgravende studie.

³⁵ De auteur betreft ondermeer de sociologie, psychologie, culturele studies, filosofie en genderstudies bij de standpunten van de antropologie. Elke discipline heeft een eigen theoretische benadering van het gebruik om het lichaam te versieren (Schildkrout 2004: 319).

Dit levert een ambitieuze verzameling op van bronnen en referenties die van nut is voor elke onderzoeker die zich wil verdiepen in de globale studie van lichaamsdecoratie.

Francina Forment en Madeleine Brilot brachten samen het boek 'Tatu-Tattoo!' (2004) uit naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling in het Museum voor Kunst en Geschiedenis te Brussel. De titel doet een nogal enge, op sensatie beruste studie vermoeden die alleen de focus legt op het tatoeagegebruik maar de auteurs hanteren een cultureel antropologische benadering waarbij ze oog hebben voor verschillende gebruiken van lichaamsdecoratie van over de hele wereld. Forment (2004: 1) formuleert de doelstelling van het werk als volgt: *“zonder vooroordelen of compromissen het verschijnsel ‘tatoeage’ aankaarten.”* Zowel de tentoonstelling als deze catalogus werden in elf thema's verdeeld die elk een ander aspect van het fenomeen belichten. Hoewel Forment en Brilot een globale kijk op het fenomeen lichaamsversiering toepassen, weiden ze in hun inleiding niet uit over voorgaande studies van het gebruik en over de plaats van de studie van lichaamsdecoratie binnen het antropologische onderzoek.

Maarten Hesselt Van Dinter schreef 'De wereld van tatoeage' (2005) met als doel een geïllustreerde geschiedenis van de tatoeage te publiceren. Hiervoor werd hij geïnspireerd door de publicaties 'The Descent of Man' (1882) van Charles Darwin en 'The History of Tattooing and its Significance' (1925) van Wilodean Hambly. Darwin stelde dat de tatoeagepraktijk overal ter wereld wordt toegepast en Hambly's werk was één van de eerste samenvattingen van de geschiedenis van dit gebruik. Van Dinter (2005: 14) geeft aan dat hun bevindingen hem hebben aangezet om de wereldwijde en historische context te situeren van deze vorm van lichaamsdecoratie en nog enkele stappen verder te gaan dan zijn inspiratiebronnen: *“[...] ditmaal met meer grafisch bewijsmateriaal en met als doel grotere verbanden tussen de tatoeageculturen van de diverse volkeren te ontdekken.”*

Door middel van een intensieve, acht jaar durende literatuurstudie die hem ondermeer naar de bibliotheken van Amsterdam, Parijs, Oklahoma en New York heeft geleid, slaagde Van Dinter in zijn opzet (Ibid.). Het resultaat is een overzichtelijk, theoretisch werk dat voorzien is van rijke illustraties. De auteur geeft aan dat hij oorspronkelijk alle tatoeageculturen in beeld wou brengen maar hij heeft deze beslissing moeten herzien omdat bleek dat de omvang van zijn werk buiten proportie dreigde te gaan en omdat hij wekelijks wel nieuwe bronnen vond die hij dan zou moeten integreren in zijn studie (Id.: 15). Van Dinter heeft ergens een begrijpelijke grens moeten trekken binnen zijn

onderzoeksveld en dat zorgt ervoor dat ‘De wereld van tatoeage’ overzichtelijk blijft voor zowel onderzoekers als de geïnteresseerde lezer. Hij verdeelt de wereld in elf cultuurgebieden en beschrijft ongeveer vier tatoeageculturen per gebied. Zijn motivatie om net tatoeage als onderwerp van studie te kiezen geeft hij niet op maar deze vorm van lichaamsdecoratie heeft altijd al de meeste interesse opgeleverd bij onderzoekers dus is Van Dinter’s keuze goed te begrijpen.

III.5 STUDIEOBJECT IN ANDERE DISCIPLINES

Hoewel onze focus duidelijk op de antropologische, culturele benadering van lichaamsdecoratie ligt, schetsen we kort enkele gezichtspunten van andere disciplines die interesse tonen voor dit fenomeen.

III.5.1 Archeologie

Binnen de archeologie wordt informatie, die voortkomt uit de studie van lichaamsversiering, geïntegreerd in de historische reconstructie van een gebeurtenis of samenleving. Dankzij de tekens op het lichaam van de vijfduizend jaar oude ijsman Ötzi konden bewijzen van medicinale gebruikswijzen en geloof worden achterhaald (Van Dinter 2005: 26).

III.5.2 Psychologie

Binnen de psychologische discipline worden lichaamsdecoraties vaak beschreven als tekens van psychopathologie of worden ze gekoppeld aan risicovol gedrag (bijvoorbeeld anorexia). Lichaamsversieringen worden binnen dit studiegebied vaak aanzien als spiegels van de identiteit en de mentale gezondheid van een persoon (Schildkrout 2004: 322).

III.5.3 Geneeskunde

De dermatologie belicht voornamelijk het hygiënische aspect van dit culturele gebruik. De meeste aandacht gaat naar de hedendaagse, westerse manieren van lichaamsversieringen en de gezondheidsrisico’s die eraan gekoppeld kunnen zijn.

III.5.4 Sociologie

Lichaamsdecoratie reikt als grensfenomeen tussen groep en individu interessante thema's aan die behandeld worden binnen de sociologische discipline. Schildkrout (2004: 336) geeft aan dat de hedendaagse westerse tatoeage sociale grenzen blijft definiëren, ook al wordt dit gebruik steeds meer aanvaard: *“an extensive literature describes how various forms of “neo-primitive” body art are used to define emerging social groups and identities.”* Deze sociale groepen gebruiken lichaamsdecoratie als een manier om hun gezamenlijke identiteit te bevestigen. Voorbeelden van zulke groepen zijn de Moderne Primitieven, *goths* en de Punkbeweging (Id.: 326).³⁶

III.5.5 Fotografie

In de zogenaamde ‘*coffee table books*’ over lichaamsdecoratie ligt de focus meer op het in beeld brengen van de intrigerende gebruiken van lichaamsversiering dan op de antropologische analyse. Deze bijdragen hebben zeker een informatieve waarde, maar de auteurs plaatsen het studieobject in een exotische, mysterieuze sfeer door de visuele getuigenissen van lichaamsversiering te weinig – op een theoretische manier – te contextualiseren. Voorbeelden van dergelijke auteurs zijn: Gröning (1997), Beckwith en Fisher (1990) en Silvester (2008).

III.6 TUSSENTIJDSE BESCHOUWING

Lichaamsdecoratie is als object van onderzoek altijd een rijke informatiebron geweest voor het inzicht in de samenhang van relaties binnen een gemeenschap, maar dit gegeven werd niet vanaf de geboorte van de antropologie erkend. Hoewel de theoretische interesse, vanuit de antropologie en de kunstgeschiedenis, voor dit gebruik pas bloeide vanaf de jaren 1970, hebben we vastgesteld dat de oudere bronnen en getuigenissen over dit gebruik onmisbaar zijn voor onze beeldconstructie van dit fenomeen.

Opvallend is het feit dat onderzoekers de meeste interesse hebben getoond voor de tatoeagepraktijk. Verklaringen hiervoor kunnen worden gevonden in het wijdverspreide

³⁶ De Moderne Primitieven kunnen kort worden omschreven als een sociale beweging waarin een algemene ontevredenheid heerst ten opzichte van de waarden van de (westerse) samenleving waarin ze leven. Moderne Primitieven gebruiken hun huid als middel om terug te grijpen naar de symbolische, spirituele waarden van culturen buiten Europa en de Verenigde Staten om persoonlijke statements naar de buitenwereld te communiceren (Schildkrout 2004: 334).

gebruik van tatoeage en de diverse gebruikscontexten en betekenissen die eraan gekoppeld worden. Ook de lange levensduur van deze vorm van lichaamsversiering draagt bij aan de populariteit van tatoeage als een (gemakkelijk) te onderzoeken studieobject.

De aandacht voor lichaamsversiering wordt voor het eerst wetenschappelijk onder de loep genomen dankzij antropologen en kunsthistorici die een specifieke, culturele context bestuderen – zoals von den Steinen (1928), Strathern & Strathern (1971) en Faris (1972). Lichaamsdecoratie werd vanaf dan op hetzelfde trapje geplaatst als de andere kunstvormen van een gemeenschap. Met de jaren zien we een verbreding van het onderzoeksperspectief optreden en worden steeds meer aspecten van het gebruik belicht. Veel van onze gepresenteerde bronnen vestigen de aandacht op de verwaarlozing van lichaamsdecoratie als studieobject en hopen met hun onderzoek nieuwe interesses en onderzoeksvragen aan te boren. Hieruit blijkt dat dit studiegebied onuitputbaar is en niet hoeft onder te doen voor onderzoek naar andere vormen van materiële cultuur om kennis te verzamelen van de belangrijkste pijlers waarop een samenleving steunt.

*Hoofdstuk IV. Case study: Het belang van uli voor de
Igbo van Zuidoost-Nigeria.*

*“We cannot recreate it, we can modernize and make it part of our contemporary life, that
is all we are saying.”*

(Udechukwu, geciteerd in Ottenberg 1997: 120)

In dit laatste hoofdstuk werken we een case study uit waarin we nagaan welke plaats de artistieke *uli* motieven innemen binnen de levensbeschouwing van de Igbo van Zuidoost-Nigeria. We vatten aan met een algemene situering van de Igbo om vervolgens het gebruik en belang van *uli* tegen deze achtergrond te plaatsen. Het is van belang dit kader te schetsen om deze motieven op een correcte manier te kunnen interpreteren. *Uli* is namelijk nauw verbonden met het sociale leven en de geschiedenis van het volk.

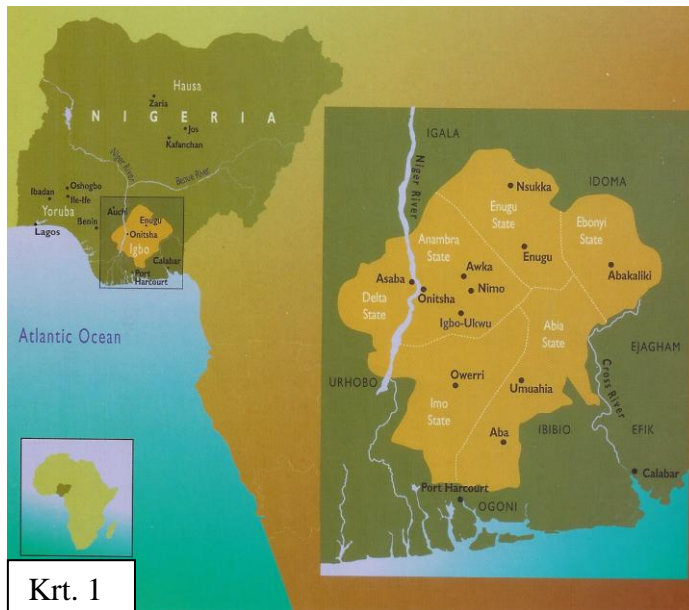
Een precieze datering van de oorsprong van dit gebruik is niet voorhanden maar Ottenberg (1997: 59) geeft aan dat er op de negende-eeuwse bronzen en aardewerk vondsten van Igbo-Ukwu decoratieve tekens zijn gevonden die sterk op de *uli* motieven gelijken. De culturele betekenis van *uli* is doorheen de tijd aan heel wat veranderingen onderhevig geweest en dankzij de studie van dit gebruik is een overzichtelijk beeld van deze evolutie bewaard gebleven. We presenteren de belangrijkste auteurs die hun aandacht hebben gevestigd op *uli* en trachten te achterhalen of de studie van deze vorm van lichaamsversiering een meerwaarde is voor de antropologische studie van de Igbo.

IV.1 SITUERING VAN DE IGBO

IV.1.1 Geografische situering

Het grootste deel van de Igbo leeft in de zuidoostelijke regio van Nigeria.³⁷ Dit land telt ongeveer 80 miljoen inwoners, heeft als hoofdstad Abuja en ligt aan de Afrikaanse westkust (Ottenberg 1997: 2). Nigeria wordt in het noorden begrensd door Niger en Tsjaad, in het oosten door Kameroen, in het zuiden vormt de Atlantische Oceaan een natuurlijke grens en Benin grenst aan het oostelijke deel van Nigeria.

³⁷ Met deze begrenzing volgen we de zgn. traditionele benadering van de Igbo waarin ze als groep strak worden omkaderd. Tegenwoordig zullen deze begrenzings vermoedelijk niet meer bestaan en gaat de studie eerder uit naar o.a. migratiebewegingen. Toch is dit beeld van de vroegere Igbo samenleving nuttig voor deze case study aangezien dit het geografische kader was waarbinnen *uli* is ontstaan en functioneerde.



De Igbo leven in een dicht bevolkt gebied met een woud- en savannevegetatie, dat zich uitstrekt over de staten Enugu, Anambra, Imo, Abia, Ebonyi en Delta. De belangrijkste rivieren stromen van noord naar zuid doorheen Igboland: de Niger, Imo, Anambra en de Uras (Uchendu 1965: 1).

IV.1.2 Etnische situering

Nigeria kent ongeveer 250 bevolkingsgroepen en wordt bijgevolg gekenmerkt door een rijke diversiteit aan gebruiken, talen en geloof. De Igbo behoren – met ongeveer twaalf miljoen mensen – tot de drie grootste bevolkingsgroepen; de noordelijke Hausa en Fulani en de westelijke Yoruba vervolledigen dit rijtje (Ottenberg 1997: 2). De rechtstreekse buurvolkeren van de Igbo zijn ondermeer de Igala in het noorden, de Efik in het oosten, de Ibibio in het zuiden en de Urhobo in het westen. De Igbo bevolkingsgroep telt volgens Ottenberg ongeveer twaalf miljoen mensen en honderden subgroepen (Id.: 3).

IV.1.3 Historische situering

Volgens de archeologische reconstructies is Igboland al enkele duizenden jaren bewoond. Pas in de jaren 1960 kon archeoloog Thurstan Shaw, dankzij de opgraving van drie sites te Igbo-Ukwu in centraal Igboland, enkele lijnen trekken tussen deze negende-eeuwse restanten en de hedendaagse Igbo kunst (Isichei 1976: 13; Ottenberg 1997: 5; Anafulu 1971: 181).³⁸ Dit bewijst dat de geschiedenis van de Igbo diepe, uitgestrekte wortels kent. Om die reden beperken we het overzicht tot enkele ijkpunten in de geschiedenis van de Igbo die relevant zijn voor de context waarin *uli* lichaamsbeschildering tot stand kwam, bloeide en veranderingen onderging.

³⁸ De drie sites legden een begraafplaats, bronzen figuren, parel en aardewerk bloot. Enkele esthetische en formele kenmerken, die terug te vinden zijn op deze kunstvoorwerpen, worden tot op heden nog steeds toegepast in de kunst (Isichei 1976: 13).

IV.1.3.1 Bemoeienissen van buitenaf

Vanaf de vijftiende en zestiende eeuw zijn de Portugezen en de Nederlanders de eersten die voet aan wal zetten op Nigeriaanse bodem. Deze contacten gebeurden voornamelijk in het kader van de trans-Atlantische slavenhandel en groeiden in de negentiende eeuw – onder Brits gezag – uit tot een koloniale machtsrelatie (Forde & Jones 1967: 11; Uchendu 1965: 2). Vanaf dan traden ook de missionarissen repressief op in Nigeria (Forde & Jones 1967: 11).

IV.1.3.2 Onafhankelijkheid (1960)

Het einde van de Tweede Wereldoorlog, een gematigder sociaal-politiek klimaat binnen Groot-Brittannië en het verlies van de Indische kolonie in 1947, hadden tot gevolg dat de Britse greep op de Nigeriaanse kolonie verzwakte (Isichei 1976: 227).³⁹ Tegelijkertijd groeiden zowel de Nigeriaanse politieke partijen als het nationalisme aanzienlijk en gooiden deze ontwikkelingen heel wat gewicht in de politieke en economische schaal (Ottenberg 1997: 21).⁴⁰ Uiteindelijk gebeurde de afscheuring van het Britse imperium door Nigeria op een vreedzame manier na overleg tussen de Nigeriaanse nationalisten en de Britse politici en administratoren (Isichei 1976: 227).

IV.1.3.3 De Biafra-oorlog (1967-1970)

Hoewel Nigeria vanaf 1960 bijna geheel uit buitenlandse handen was, verliep het binnenlandse beleid niet gesmeerd.⁴¹ De optimistische houding die samen met de onafhankelijkheid van Nigeria ontstond, leefde niet lang. Corruptie stak de kop op, etnische en politieke spanningen ontwikkelden zich en in 1966 werden twee militaire coups georganiseerd (Ottenberg 1997: 21). Datzelfde jaar en het jaar daarop werden pogroms uitgevoerd door islamieten uit het noorden van Nigeria met als doel de Igbo en andere Christelijke bevolkingsgroepen van zuiderse oorsprong – die vaak een

³⁹ Daarnaast groeide het belang van onderwijs en werden er meer lagere en middelbare scholen opgericht. De eerste universiteit werd in Ibadan gesticht in 1948 en in de jaren 1960 traden Zaria, Nsukka, Ife en Lagos in de voetsporen van deze universiteitsstad (Ottenberg 1997: 21).

⁴⁰ De Igbo bewijzen, al sinds de komst van de Britten, dat ze invloedrijke en ambitieuze spelers zijn binnen het politieke en economische veld. Deze reputatie komen ze tot op heden na (Nzimiro 1971: 168).

⁴¹ Volgens Ottenberg (1997: 21) was zowel de import- als de exporteconomie nog in handen van de Britten op het moment van de onafhankelijkheid van Nigeria.

succesvol professioneel leven leidden in het noorden – weer naar het zuiden te drijven. De motieven voor deze daden zijn te vinden in de religieuze tegenstelling tussen beide groepen en aangezien Igboland de bron van olie was, ontstonden er strubbelingen over de controle van deze natuurlijke rijkdom. Dit resulteerde in een enorme migratiestroom die destructieve gevolgen had voor het zuidelijke Igboland.⁴² Deze spanningen mondden uit in een afscheiding van het Biafra-rijk in het zuidoosten van Nigeria (Id.: 24).⁴³ Hierdoor woedde de burgeroorlog tussen twee agressieve spelers: de federale troepen en de Biafratroepen.

Isichei (1976: 247) formuleert deze afscheiding van de Republiek Nigeria als volgt: *“To the Igbo, the justification of their action was self-evident. They were leaving a state in which they had not been permitted to live. They claimed that there was nothing especially sacrosanct about the boundaries of Nigeria, which had been imposed by an alien power in quite recent times.”*

De afscheiding hield echter niet lang stand en in januari 1970 gaven de Biafranen zich gewonnen. Het zuidoostelijke gebied ging weer deel uitmaken van Nigeria en de heropbouw van het land gebeurde in een snel tempo richting hernieuwde welvaart (Id.: 252).

IV.1.4 Politieke en sociale situering

De Igbo kennen traditioneel geen centraal gezag. De dorpen zijn georganiseerd in clusters die onder elkaar een goede verstandhouding hebben. Enige vorm van gezag wordt uitgeoefend door de genootschappen die de integratie en communicatie tussen de dorpen helpen te verbeteren (Uchendu 1965: 82). Binnen zo'n genootschap geldt dat de persoon die de hoogste titel draagt (*Ozo*) logischerwijze de meeste macht bezit. Opmerkelijk is dat deze titels meestal niet worden verkregen door het erfrecht maar door ze te kopen. De Igbo staan erom bekend dat hun leven gericht is op het leiden van een ambitieus, vitaal leven. Dat is volgens hen de manier waarop een individu zichzelf rijkdom kan verschaffen om vervolgens een titel te kunnen kopen (Forde & Jones 1967: 19). Het is dan ook niet verwonderlijk dat veel mensen van Igbo origine actief waren en zijn op politiek,

⁴² Ze moesten hun goed leven in het noorden achterlaten om opnieuw van nul te beginnen in het zuiden, dat niet genoeg mogelijkheden kon bieden aan de toevloed van mensen (Ottenberg 1997: 24).

⁴³ Zowel in de coups van 1966 en 1967 als in het Biafra-regime waren enkele belangrijke pionnen in het spel steeds van Igbo origine (Isichei 1976: 242-46).

economisch en maatschappelijk vlak (Isichei 1976: 241-42). Tegenwoordig is de urbanisering sterk op gang getrokken (Ottenberg 1998: 1).

IV.1.5 Wereldbeeld en religie

Uchendu (1965: 11) stelt dat: “*The Igbo world, in all its aspects – material, spiritual, and sociocultural – is made intelligible to Igbo by their cosmology, which explains how everything came into being.*”

IV.1.5.1 Ala

De *Ala* cult oefent een sterke kracht uit die de integratie binnen de Igbo gemeenschap stimuleert.⁴⁴ Als godin van de aarde staat *Ala* in voor de vruchtbaarheid van de wereld en wordt ze beschouwd als de godin die oordeelt over het morele gedrag van de mens (Forde & Jones 1965: 25). Volgens Cole (1982: 57-58), Willis (1989: 63) en Agbasiere (2000: 52) werden de traditionele morele wetten ingegeven door deze godin en wie ze ernstig durfde te overtreden, werd veroordeeld door een groep van mannelijke, gezagdragende priesters. Als deze zware overtredingen (*nso ala*) niet door hen konden worden opgelost, werd de zaak overgedragen aan de *okwu*, een raad van mannelijke (*okwu*) en vrouwelijke (*okwu inyom*) titeldragers. Willis (1989: 63) zegt dat: “*Regarded as the representatives of Ala in the human world, okwu inyom have the authority to make the final judgement. Women therefore have great influence as upholders of Ala’s customary law.*” Die parallel tussen vrouwelijke titeldragers en *Ala* wordt getrokken omwille van hun gemeenschappelijke rol als vruchtbaar wezen (Ibid.).

IV.1.5.2 Chukwu

Als tegenhanger van de godin van de aarde, vinden we de god van de hemel: *Chukwu*. Deze god wordt zelden rechtstreeks aangeroepen via offers maar de Igbo beschouwen deze god als de ultieme ontvanger van alle schenkingen aan de ‘mindere’ goden (Cole 1982: 54; Forde & Jones 1965: 25; Agbasiere 2000: 50-51).

⁴⁴ De benaming voor deze godin varieert regionaal binnen Igboland. *Ala* staat er bijvoorbeeld ook bekend als *Ana*, *Ali* en *Ani* (Ottenberg 1997: 5).

IV.1.5.3 Vooroudergeesten

De voorouders handelen, volgens de Igbo, in naam van *Ala*. Ze zien erop toe dat de mens moreel correct handelt en zijn bijgevolg ook integraal aanwezig in de wereld van de Igbo (Forde & Jones 1965: 25).

IV.2 EEN BLIK OP ULI

IV.2.1 Vormgeving en betekenis van *uli*

IV.2.1.1 Vormgeving

De *uli* beschilderingen van de Igbo hebben in de meeste gevallen een zwarte kleur en ze worden traditioneel aangebracht door vrouwelijke kunstenaars op het lichaam van andere vrouwen en op de muren van een huis, gebouw of van religieuze schrijnen. Het gebeurt zelden dat ook mannenlichamen op deze manier werden gedecoreerd (Ottenberg 1997: 52). De motieven worden gekenmerkt door een typische curvilineaire vormgeving die op een vloeiende en spontane manier op het canvas wordt tevoorschijn getoverd. Deze grafische lijnen groeien als het ware op een organische manier van een beginpunt tot een eindproduct. Er heerst enige spanning tussen de lijnen die elkaar zeer dicht benaderen maar nooit elkaar raken (Adams 2007: 176). Veel *uli* motieven zijn eerder abstract, terwijl andere refereren aan natuurlijke vormen (planten, dieren, etc.) en aan rituele en alledaagse gebruiksvoorwerpen. Het canvas voor deze beschilderingen is tweedimensionaal en daarom wordt er gespeeld met een balans tussen contrasterende positieve en negatieve ruimtes op het gedecoreerde oppervlak.

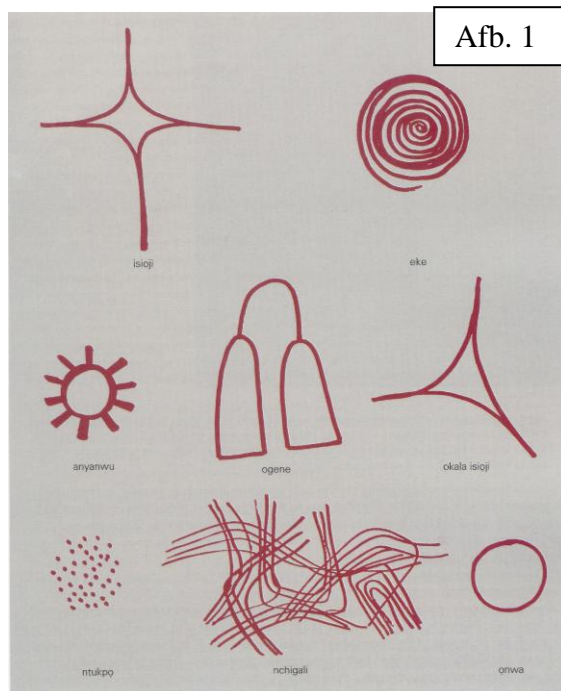
De Nigeriaanse hedendaagse kunstenaar Obiora Udechukwu geeft aan dat de strategische plaatsing van enkele motieven ervoor zorgt dat er een evenwicht ontstaat binnen het kader tussen de motieven en de grote ruimtes ertussen. Deze balans heeft een aangenaam effect op de kijker en de lege ruimtes bieden een tijdelijk rustmoment voor het oog van de kijker en vestigen door hun leegte eigenlijk ook extra de aandacht op de aanwezige motieven in het veld (Ottenberg 2002: 37). De *uli* kunstenaar wil met deze motieven geen verhaal vertellen en er is bijgevolg ook geen samenhang tussen de elementen van één bepaald ontwerp. Ottenberg (1998: 2) formuleert het doel van *uli* lichaamsbeschildering als volgt: “*The aim of uli was not*

to express a specific message but to beautify the female body and architecture.” De beschilderingen op het lichaam hebben een levensduur van ongeveer een week terwijl de *uli* muurschilderingen, in normale omstandigheden, tot een jaar zichtbaar blijven (Ottenberg 1998: 2).

IV.2.1.2 Betekenis

De meeste gekende *uli* motieven zijn ontsproten uit de leefwereld van de Igbo (Afb. 1). Ze beelden voorwerpen uit die door de mens zijn vervaardigd zoals de metalen gong (*ogene*). Andere motieven zijn afgeleid uit het dierenrijk, zoals de sacrale python (*eke*). Er bestaan ook motieven van hemellichamen, zoals de zon (*anyanwu*) en de maan (*onwa*). Voorts worden ook diverse abstracte motieven uitgebeeld, zoals stippen (*ntukpo*). De kerende beweging van de hand van de *uli* kunstenaar wordt ook in een motief verwerkt (*nchigali*). Het motief van de kop van een kolanoet (*isioji*) was vooral vroeger erg populair bij sacrale rituelen (Ottenberg 1997: 57-58).

Volgens Willis is de betekenis van een motief grotendeels afhankelijk van de context waarin het fungeert en van de persoon die het draagt. Ook wijst ze erop dat er slechts enkele ontwerpen zijn die eenzelfde betekenis en/of naam dragen in geheel Igboland want meestal komen er regionale verschillen voor in de betekenis en naam die aan een motief worden toegewezen (Willis 1989: 66). Zelfs binnen deze substijlen kan de



Afb. 1

uitwerking van een algemeen gekend motief verschillen naargelang de hand van de *uli* kunstenaar (Adams 2007: 176). Sommige namen duiden de techniek of het evenement aan waarvoor *uli* beschilderingen worden aangebracht, andere namen duiden gewoon de plaats op het lichaam aan, waar het motief op wordt geschilderd (Willis 1989: 67; Ottenberg 1997: 54).

Uli motieven worden niet beschouwd als sacrale motieven maar staan ook niet helemaal los van de spirituele

wereld aangezien er bij sacrale rituelen, overgangsrituelen en festiviteiten telkens *uli* motieven worden aangebracht op het lichaam van vrouwen en op de gevels van huizen en woonwijken om ze esthetisch te verbeteren (Ottenberg 1997: 52).

IV.2.1.3 Morele en esthetische aspecten

De Igbo kennen de lange traditie om belangrijke evenementen en momenten in hun leven extra in de verf te zetten met behulp van de schat aan *uli* motieven waar ze inspiratie uit kunnen putten. Deze creatieve uitingen zitten verstrengeld in de diepere denkwereld en levensbeschouwing van de Igbo. Willis (1989: 62-69) wees in haar studie op de samenhang tussen de Igbo religie en de eeuwenoude *uli* beschilderingen van het lichaam en de muurgevels.

Binnen het wereldbeeld van de Igbo wordt een grote waarde gehecht aan de godin van de aarde, *Ala*, en dit wordt weerspiegeld in het gebruik van de lichaamsbeschildering. De vrouwelijke *uli* kunstenaars hebben met *Ala* de levensverwekkende kracht gemeen waardoor ze een fundamentele, unieke band delen met elkaar. De godin die verantwoordelijk is voor de geboorte van alle schoonheid op aarde, zou ooit de techniek van lichaamsbeschildering hebben overgedragen op de Igbo vrouwen. Daarbij komt nog dat de godin van de aarde ook waakt over het moreel gedrag van de Igbo. Één van de opvattingen van de Igbo levensbeschouwing wijst op de correlatie tussen schoonheid en moreel goed gedrag.⁴⁵ Elke vrouw die zichzelf liet decoreren met *uli* beschilderingen, benadrukte haar uiterlijke schoonheid, vitaliteit en kracht. Deze eigenschappen worden geassocieerd met het socio-culturele ideaal van moreel goed gedrag. Wie de eigen, vitale schoonheid in de verf liet zetten, voldeed met haar perfectie aan de eisen van *Ala*. Daarbij verhoogden deze *uli* motieven ook de aantrekkingskracht van de Igbo vrouwen en trokken ze op die manier meer de aandacht van het andere geslacht (Willis 1989: 63-64).

Volgens Ottenberg (1997: 60) symboliseerden de *uli* motieven nooit persoonlijke emoties van de kunstenaar. Het esthetische effect van de beschilderingen in een rituele of feestelijke context primeert voor de Igbo en dit systeem van

⁴⁵ De Igbo bezitten eenzelfde woord dat zowel naar schoonheid als naar een goede moraal verwijst: *nma* of *mma*. Alles wat als mooi wordt bestempeld, is daarom ethisch goed (Willis 1989: 63).

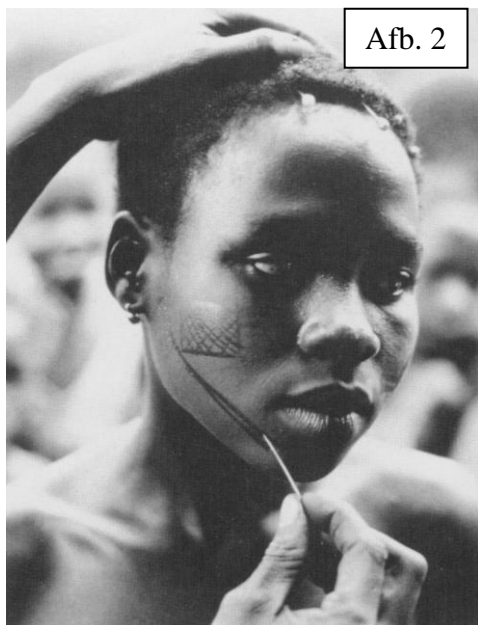
lichaamsbeschildering is voornamelijk op het object gericht. Willis (1989: 67) integreert een uitspraak van een anonieme *uli* kunstenaar uit Umuagana in haar onderzoek die als volgt gaat: “*Before you draw you have to think of the pattern, then convince yourself that people will like this. You don’t bare anything in mind – just something that is beautiful.*” De onderzoeker mag dus nooit uit het oog verliezen dat het esthetische aspect van *uli* van het grootste belang is voor de kunstenaar.

IV.2.2 Het *uli* canvas en zijn context

IV.2.2.1 Het lichaam

Doorgaans worden het gezicht en de ledematen, de meest zichtbare lichaamsdelen, gedecoreerd met *uli* lichaamsbeschilderingen. Het was een hoofdzakelijk vrouwelijke aangelegenheid die werd toegepast bij alledaagse gelegenheden – marktdagen of wanneer vrouwen bij potentiële huwelijkskandidaten op bezoek gaan – en bij enkele specialere gelegenheden – festivals, huwelijken, geboortes, titelceremoniën en dodenherdenkingen. Leden van dansgroepen beschilderen hun lichaam met dezelfde motievenstijl om zich als groep te onderscheiden van de rest (Ottenberg 1997: 52).

Tijdens het overgangsritueel *mgbede* worden jonge meisjes ongeveer zes maanden



Afb. 2

afgesloten van de gemeenschap, dit maakt deel uit van de voorbereidingen op hun nieuwe verantwoordelijkheden als vrouw en moeder. Tijdens *mgbede* wordt er kennis over de diepere levensopvattingen en tradities van de Igbo overgedragen op de adolescente meisjes. Tegelijkertijd wordt er aandacht besteed aan de verbetering van de uiterlijke verschijning: dagelijks krijgen ze calorierijk voedsel voorgeschoteld om het mollig schoonheidsideaal te bereiken. Ronde vormen wijzen op een gezond leven en stralen de moed, het welzijn en de vitaliteit van de vrouwen uit. Tijdens dit overgangsritueel worden ook kennis van de technieken om het lichaam te decoreren overgedragen. Ze passen deze methodes toe op de andere meisjes in de groep. Op het einde van de

periode van afsluiting gaat een ervaren *uli* kunstenaar de lichamen van de meisjes met *uli* motieven versieren (Afb. 2) zodat ze er op hun best uitzien op het moment dat ze weer herenigd worden met de gemeenschap. De indrukken die ze dan teweegbrengen – voornamelijk bij het mannelijke publiek- zijn zeer bepalend voor de toekomst van de pasgeboren vrouw (Willis 1989: 64-65).

Een andere context waarin de beschrijving van het lichaam met *uli* motieven van groot belang is, wordt *izu iteghete* genoemd. Hiermee wordt het vierde stadium van het titelgenootschap aangeduid. Het is één van de weinige contexten waarin lichaamsbeschrijvingen op mannen worden toegepast. Tijdens deze fase worden de mannen onderwezen in tal van spirituele en sacrale aspecten die verankerd zijn in de werking van het titelgenootschap. Het uiteindelijke doel van alle fases is het verwerven van een hoge titel. In deze zeven weken durende periode worden de mannelijke kandidaten gedecoreerd met *uli* motieven die moeten bijdragen aan hun waardige status. Volgens Willis (Id.: 65) oefent *uli* een belangrijke invloed uit op deze rituele praktijk: *“In this way artistic embellishment becomes an important expression of the good life and helps individuals communicate social values.”*

IV.2.2.2 Architectuur

De gevels van huizen, woonwijken en religieuze schrijnen bieden voor de Igbo een groot canvas waarop de esthetische kwaliteiten van de *uli* motieven kunnen worden uitgespeeld (Afb. 3). Zoals bij de lichaamsbeschrijvingen was het de gewoonte om de muurbeschrijvingen aan te brengen ter gelegenheid van een belangrijk evenement dat in het dorp werd gevierd (Adams 2007: 176). De *uli* motieven op de muren vervullen een communicatieve functie want ze kondigen deze gemeenschappelijke vieringen aan. De Igbo kennen ook de gewoonte om de gevel van het huis van een man die een titel heeft verworven te decoreren met *uli* motieven om aan de rest van de gemeenschap een gevoel van trots te tonen wanneer een individu succes heeft geogst (Willis 1989: 62).⁴⁶

⁴⁶ Dit is een voorbeeld van de attitude waarvoor de Igbo al eeuwen gekend zijn. Het leven van veel Igbo's is gericht op de verwezenlijking van individuele prestaties die machtstitels opleveren binnen het dorp en daarbuiten. Doorheen de geschiedenis merken we de aanwezigheid op van personen van Igbo origine die dankzij hun competitief en ambitieus karakter veel hebben betekend voor de politieke en economische vorming van Nigeria. De eerste president van Nigeria kwam bijvoorbeeld uit Igboland (Chukwukere 1971: 117).



Afb. 3

De muur wordt in veel gevallen verdeeld in verticale zones zodat elke kunstenaar zich kan bezighouden met de opvulling van een bepaald vlak. Dit wijst er nogmaals op dat de betekenissen van de individuele motieven niet samen verweven zitten in een algemener thema. Elk motief roept particuliere associaties op waarvoor de *uli* kunstenaar verantwoordelijk is en de onderzoeker moet hier zeker aandacht aan besteden. Aangezien de motieven op de muren in veel grotere formaten worden aangebracht dan op het lichaam, wordt er vaak door de kunstenaars geopteerd om de motieven in te vullen met simpele, lineaire vormen. Op de muren worden ook al eens zoömorfe figuren afgebeeld (Ottenberg 1997: 60).

Tegenwoordig is het gebruik om lichamen en muren te beschilderen met *uli* motieven sterk afgenomen.⁴⁷ De Igbo hebben nieuwe vormen van kledij, vieringen en architectuur geadapteerd en die zullen altijd aan veranderingen onderhevig blijven. De traditionele vormgeving en betekenis van *uli* is in het oeuvre van hedendaagse Nigeriaanse kunstenaars opgenomen en worden bijgevolg in een nieuw kader geplaatst (Adams 2007: 177).

⁴⁷ We volgen Willis (1989: 63) en schrijven over deze gebruiken in de tegenwoordige tijd om het bestaan van deze vorm van lichaamsdecoratie te erkennen. Het gebruik is inderdaad sterk afgenomen maar verschillende bronnen (o.m. Ottenberg 1997, 1998, 2002) beschrijven *uli* lichaams- en muurbeschilderingen alsof ze reeds helemaal zijn uitgestorven.

IV.2.3 Materiaal en techniek

De verf die voor de *uli* motieven wordt gebruikt, is afgeleid van het sap van de geplette zaden van kleine bomen en struiken die de Igbo benoemen met de termen *uli oba*, *uli nkilisi*, *uli edi eji* en *uli okorobiam* (Willis 1989: 62).

Er gaat een uitgebreid voorbereidingsproces aan de uiteindelijke beschildering van het lichaam vooraf. Eerst wordt de huid onthaard om een glad oppervlak te bekomen. Vervolgens wordt Afrikaans sandelhout (*ufie*) op de huid gewreven. Dit dieprode poeder heeft een matterend effect op de huid en zorgt voor de fixatie van de verf die er daarna op wordt aangebracht met behulp van een strookje hout, vezels of de tip van een mes. Nadat de *uli* motieven zijn aangebracht, wordt het lichaam ingesmeerd met palmolie zodat de huid zacht en glanzend wordt (Ottenberg 1997: 58).

Er geldt een gelijkaardig voorbereidingsproces voor de *uli* beschilderingen op de muren. De kleuren worden gehaald uit natuurlijke elementen zoals houtskool, Afrikaans sandelhout, klei, aarde of boomschors (Ottenberg 1998: 2). De kleuren worden op de muur aangebracht met behulp van stokken, veren, vezels of de vingers van de *uli* kunstenaar. Ter voorbereiding wordt de muur glad gemaakt door er water op aan te brengen. Daarna wordt het muuroppervlak zacht geschuurd met de schaal van een kokosnoot of met zachte keien en vervolgens wrijft de kunstenaar er stofvezels over om series van curvilineaire motieven (*akika*) op de muur te bekomen die als achtergrond fungeren voor de *uli* motieven (Ottenberg 1997: 59-60).

IV.3 DE NSUKKA GROEP: ULI IN EEN HEDENDAAGSE CONTEXT

IV.3.1 Algemeen

De sterke afname van de decoratie van het lichaam en muren met *uli* motieven was zeker vanaf de jaren 1970 een feit.⁴⁸ Er trad in die periode echter een heropleving op van de traditionele *uli* motieven en de meer algemene Igbo cultuur, dankzij een groep hedendaagse kunstenaars die allen verbonden waren aan het Departement van Schone Kunsten aan de universiteit van Nigeria, genaamd Nsukka (Adams 2007: 177). Zowel in het leven als in het werk van deze kunstenaars zijn gemeenschappelijke parallellen te

⁴⁸ Tegenwoordig ligt de kennis van de techniek en de culturele aspecten van *uli* bij de oudere generatie Igbo vrouwen en is de interesse voor dit gebruik miniem binnen de jongere generaties (Ottenberg 2002: 34).

trekken waarop hun groepsvorming is gebaseerd. Ottenberg onderscheidt vier gemeenschappelijke, inhoudelijke thema's die het oeuvre van de Nsukka kunstenaars kenmerken. Een eerste thema dat de auteur onderscheidt verenigt de beelden die zowel op formeel als inhoudelijke vlak worden geïnspireerd door de traditionele Igbo cultuur en de daarbij horende mythen, verhalen, rituelen, dansen, spirituele figuren en andere culturele elementen. Een tweede thema handelt over de kritische commentaren van de kunstenaars op de politieke, economische en sociale situatie in Nigeria die in hun werk doorsijpelen. Het Nigeriaanse landschap en scènes uit het alledaagse leven komen als derde thema vaak aan bod en het vierde thema dat in hun werk kan teruggevonden worden, handelt over de uiting van persoonlijke emoties doorheen de kunst. Ottenberg wijst erop dat deze vier thema's niet aanwezig zijn binnen het oeuvre van elke Nsukka kunstenaar maar elke artiest benadrukt toch één of meer van deze onderwerpen (Ottenberg 1998: 1). Ze hanteren elk hun persoonlijke manier om de *uli* motieven binnen hun werk te incorporeren als grootste focus binnen de compositie of als decoratief element (Ukeke-Agulu 2006: 30).

IV.3.2 De toepassing van *uli*

De *uli* motieven werden niet klakkeloos gekopieerd door de Nsukka kunstenaars. Op formeel vlak zijn er vooral gelijkenissen in de lineaire stijl, het tweedimensionaal perspectief en de integratie van positieve tegenover negatieve ruimtes binnen het canvas. Deze eigenschappen worden geadapteerd en vermengd met tal van andere factoren die eigen zijn aan de individuele stijl van de Nsukka kunstenaar. De leden van de Nsukka groep hebben steeds een intellectuele interesse vertoond in de artistieke ontwikkelingen van de rest van de wereld en bleven hiervan op de hoogte dankzij hun studiereiservaringen naar het buitenland en door literatuurstudie. Zodoende gebruiken ze tegenwoordig materiaal en technieken die ze hebben ontleend buiten het Nigeriaanse artistieke kader: de pen, borstel, inkt, pastel, waterverf, olie- en acrylverf en andere schildermedia (Ottenberg 1998: 3). Dit resulteerde in een herinterpretatie van het verleden van de Igbo en in het leveren van commentaar op het heden door gebruik te maken van een beeldtaal die steunde op de culturele erfenis van de Igbo en de toepassing van nieuwe media en materialen (Ottenberg 1997: 1).

IV.3.3 Ontstaan en groei van de Nsukka groep

IV.3.3.1 Onafhankelijk Nigeria

De kolonisten en de missionarissen waren tijdens hun repressief regime sterk gekant tegen de kunst en rituelen van de Igbo. Vanaf de jaren 1950 verschenen er enkele pioniers op het toneel die binnen de sfeer van onderdrukking deels een eigen, experimentele artistieke stijl ontwierpen.⁴⁹ Ook de artistieke scène werd gestimuleerd en er groeiden nieuwe culturele tradities waar het koloniale gezag maar weinig controle over had. Deze ontwikkelingen deden het beseft groeien dat kunst een belangrijke factor was voor de creatie van de identiteit van het land Nigeria, de bevolking en de Igbo. Hieruit ontsproot een bloeiende artistieke scène met vele spelers in Nigeria (Ottenberg 1997: 21).

In 1960 snijdt Nigeria de banden los van de Britse overheerser maar de interne stabiliteit wordt de jaren daarop ondermijnd door de Biafra-oorlog die woedde tussen het federale leger en Zuidoost-Nigeria. Voor de Igbo kunst bracht dit grote gevolgen met zich mee: “*the question of survival of Igbo culture and its people was paramount*” (Id.: 67). De oorlog had een grote impact op het leven en werk van de Igbo kunstenaars maar deze destructieve gebeurtenis kon de dynamische geest van de hedendaagse Igbo kunst niet uit de weg ruimen.

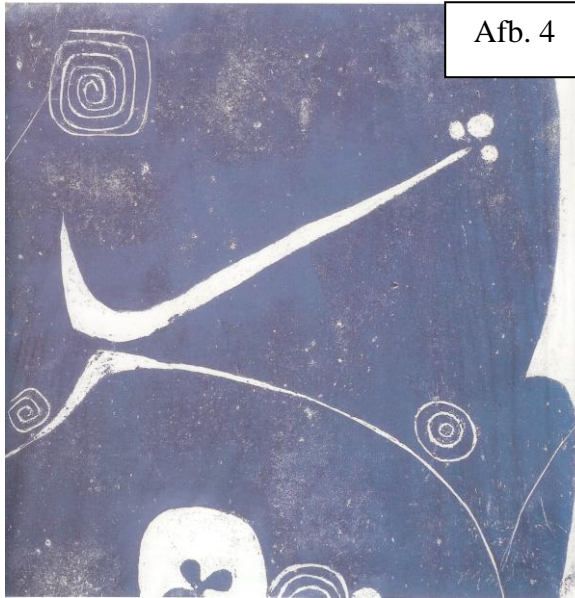
IV.3.3.2 Uche Okeke

In 1933 werd Okeke geboren in een Igbo familie woonachtig in het noorden van Nigeria. Zijn interesse voor *uli* beschilderingen en traditionele Igbo verhalen werd al vroeg aangewakkerd, vooral dankzij de invloed van zijn moeder.⁵⁰ In de periode 1958-61 studeerde hij aan het College voor Kunst, Wetenschap en Technologie te Zaria.

⁴⁹ Ottenberg (1997: 17-26) duidt de volgende Nigeriaanse kunstenaars aan als pioniers die de weg hebben geopend voor de vorming van de Nsukka groep: Aina Onabolu (1882-1963), Akinola Lasekan (1916-72) en Justus D. Akeredolu (1915-84). “*Onabolu is revered in Nigeria today as the country’s first nontraditional African artist, but he is criticized for emulating British art, so different from indigenous art forms*” (Ottenberg 1997: 18).

⁵⁰ De moeder van Uche Okeke was een gekende *uli* kunstenaar en had de gewoonte om haar zoon Igbo verhalen voor te lezen (Ukeke-Agulu 2006: 31).

Okeke hanteerde toen een eerder conventionele schilderstijl. In deze jaren zette hij zich samen met andere studenten af tegen de westerse stijl die werd aangeleerd in de Zaria school. Hier werd ook de idee van de *natural synthesis* geboren die Okeke omschrijft als een synthese tussen elementen uit de traditionele, culturele achtergrond en de hedendaagse beeldtaal en technieken. Hij zal deze idee blijven ondersteunen en



doorgeven aan zijn omgeving (Ukeke-Agulu 2006: 27-28). Vanaf 1960 werkt Okeke mee aan de oprichting van een praktische kunstopleiding aan de universiteit van Nigeria in Nsukka. Okeke ontwikkelde uit zijn interesse voor *uli* en de Igbo cultuur een lineaire schilder- en tekenstijl en als docent geeft hij zijn kennis en inzichten door aan zijn studenten die ook deel

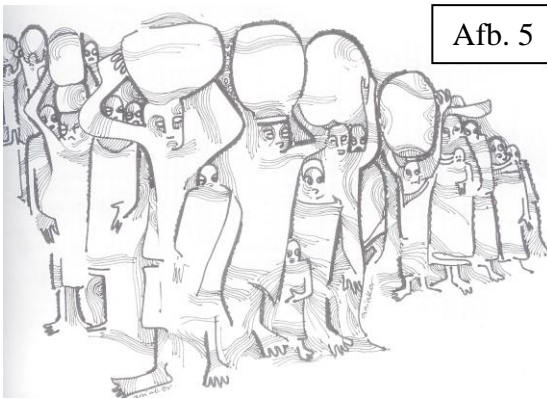
gingen uitmaken van de Nsukka groep. Één van zijn meest expliciete uitwerkingen van de *uli* motieven is vast te stellen in het werk *Mma-Nwa-Uli* (Afb. 4) uit 1972 waarin hij ondermeer de kop van een kolanoot afbeeldt en andere motieven, zoals de spiraal, erin verwerkt (Ottenberg 1997: 77-78).

Tot aan 1986 bleef hij nauw verbonden aan de universiteit van Nsukka, maar vanaf dan legde hij zich meer toe op de organisatie van het cultuurcentrum – het Asele instituut – te Nimo (Id.: 73-76).

IV. 3.3.3 Chike Aniakor

Deze Igbo kunstenaar werd geboren in 1939 te Abatete. Aniakors schilderijen uit inkt en waterverf vertonen sterke lineaire kwaliteiten die geïnspireerd waren door de *uli* motieven van de Igbo. Volgens Ottenberg (1997: 86) dacht de kunstenaar als volgt over *uli*: “*He perceived uli as being abstract yet related to many aspects of Igbo life.*” In zijn later werk verschuift de aandacht meer naar de uiting van politieke en sociale commentaren op het beleid van de Nigeriaanse overheid. Hij beeldde vaak een massa uit die bestond uit uitgerekte, antropomorfe figuren (Afb. 5) in tekeningen

en schilderijen die verwezen naar de Biafra-oorlog, Igbo rituelen en andere belangrijke gebeurtenissen uit het leven van de Igbo (Ottenberg 1998: 6-7).



Afb. 5

Aniakor heeft meegewerkt met Okeke en Amaefunah aan de oprichting van de kunstopleiding van de universiteit van Nsukka in 1960 en de kunstenaar beweert dat hij onafhankelijk van Okeke een interesse ontwikkelde in het *uli* motiefsysteem. In getuigenissen en interviews uit Aniakor vaak een gevoel

van ontevredenheid omdat, naar zijn mening, zijn aandeel in de ontwikkeling van de door *uli* geïnspireerde, hedendaagse kunst, weinig erkend wordt. Het is Okeke die als spilfiguur naar voren wordt geschoven en alle *credit* ontvangt (Ottenberg 1997: 6; 1998: 86).

Beide figuren worden tot de eerste generatie hedendaagse, Nigeriaanse kunstenaars gerekend die meewerkten aan de heropleving van *uli* in een nieuwe context en die hiermee de weg hebben geopend voor de volgende generaties binnen de Nsukka groep.⁵¹

IV.4 ULI ALS STUDIEOBJECT

De studie van *uli* beschildering heeft de laatste decennia pas intensieve aandacht gekregen vanuit antropologische en kunsthistorische hoek. Voorheen werd vooral de nadruk gelegd op de studie van het rijke aanbod aan houten maskers en sculpturen die door de Igbo mannen werden vervaardigd. *Uli* beschilderingen – hoofdzakelijk een vrouwelijke aangelegenheid – werden gerekend tot de huishoudelijke sfeer. Hoewel de aandacht steeg voor het aardewerk en de kledij van de Igbo, die voornamelijk door de vrouwen werd gemaakt, werden *uli* lichaams- en muurbeschildering als kunstvorm op geen enkele manier

⁵¹ Obiora Udechukwu en El Anatsui behoorden bijvoorbeeld tot de tweede generatie kunstenaars van de Nsukka groep en Tayo Adenaike, Olu Oguike en Ada Udechukwu tot de derde generatie (Ottenberg 1997: 11). Ottenberg benadrukt deze spilfiguren in zijn werk 'New traditions from Nigeria: seven artists from the Nsukka group' (1997) maar we mogen niet uit het oog verliezen dat deze groep tientallen leden kent die allen op de één of ander manier *uli* verwerken in hun oeuvre. We hebben ons in deze case study beperkt tot een belichting van de twee kunstenaars die een grote verantwoordelijkheid hadden in de heropleving van *uli* en beschouwen een verdere bespreking van de kunstenaars van de Nsukka groep als een afwijking van de essentie.

geassocieerd met de bredere context van het Igbo wereldbeeld en de ceremoniële context (Ottenberg 1997: 52). De leden van de Nsukka groep hebben, zoals eerder vermeld, de aandacht gevestigd op de kwaliteiten van de *uli* motieven in literatuur van hun hand en stimuleerden de studie van hun eigen tradities en kunstvormen, zoals *uli*, om informatie te verzamelen die van pas kon komen in de lessen van de kunstopleiding aan de universiteit van Nigeria in Nsukka. Vanaf de jaren 1970 is een verzameling van onderzoekspapers over *uli* aangelegd en Ottenberg (Id.: 74) stelt dat: “*From a professional anthropological viewpoint, these theses appear somewhat naive, but they do contain valuable data and interesting interpretations.*”

Chike Aniakor heeft samen met Herbert M. Cole een toonaangevend werk geschreven over de Igbo kunstwereld, genaamd ‘Igbo arts: Community and Cosmos’ (1984). Tot op heden blijft dit een belangrijke referentie voor onderzoekers die zich willen verdiepen in de artistieke realisaties van de Igbo.

Simon Ottenberg is cultureel antropoloog en heeft al enkele werken gepubliceerd waarin hij de banden tussen de werken van de Nsukka groep en de *uli* lichaams- en muurbeschilderingen weergeeft: ‘New traditions of Nigeria: seven artists of the Nsukka group’ (1997) en ‘The Nsukka artists and Nigerian Contemporary Art’ (2002). In dit laatste werk voegt hij bijdragen toe van onderzoekers zoals Sarah Adams, Elizabeth (Liz) Willis, Simon Battestini en Ikem Okoye die op enkele punten een andere visie hebben. Adams wijst er bijvoorbeeld op dat de toepassing en erkenning van *uli* motieven enkel aanwezig was bij Okeke en Aniakor, de eerste generatie van de Nsukka groep. Vanaf de volgende generaties in de Nsukka groep zou de toepassing van de *uli* motieven eerder fungeren als aanduiding van lidmaatschap van een elitegroep van kunstenaars; dan als een ode aan een waardevol, cultureel element (Youmans 2004: 431).⁵²

Deze verschillende benaderingen bieden oogpunten die samen een goed beeld scheppen van het belang van *uli* beschildering voor de Igbo gemeenschap. Ook bieden ze interessante aanzetten voor toekomstig onderzoek.

⁵² Deze andere benadering van Adams hebben we niet kunnen uitwerken binnen onze case study aangezien de primaire bron, ‘The Nsukka artists and Nigerian contemporary art’ (2002) van Ottenberg, niet raadpleegbaar is in België.

IV.5 TUSSENTIJDSE BESCHOUWING

Onderzoekers hebben pas recent ontdekt dat de *uli* lichaams- en muurschilderingen een essentiële plaats innemen in het wereldbeeld van de Igbo. De toepassing van *uli* in rituelen of andere festiviteiten toont meer dan alleen het belang dat wordt gehecht aan zulke eenheidsvormende evenementen. Deze vorm van lichaamsdecoratie legt daarbovenop ook esthetische principes van de Igbo bloot die worden gekoppeld aan een algemeen socio-cultureel ideaal dat heerst binnen de samenleving. De bijdrage van *uli* tot het begrip van het totaalbeeld van dit volk is onmisbaar en mag niet uit het oog verloren worden.

De laatste decennia is dit besef gelukkig gegroeid en wordt uit onderzoek duidelijk dat de *uli* motieven een sterk dynamisch karakter hebben. Hun vorm en betekenis zijn voortdurend in verandering en mettertijd worden nieuwe elementen toegevoegd aan de essentie en verschijnt *uli* op nieuwe media. Het is daarom interessant om dit cultureel gebruik een blijvende aandacht te geven binnen het onderzoek over de Igbo, om te achterhalen welke nieuwe inzichten in de toekomst nog kunnen worden toegevoegd – dankzij de studie van *uli* – aan de algemene kennis over de Igbo van Zuidoost-Nigeria.

Besluit

We hebben gebruik gemaakt van tussentijdse beschouwingen om de belangrijkste inzichten van elk hoofdstuk te recapitulieren. Om te voorkomen dat ons besluit een aaneenschakeling van herhalingen wordt, houden we de bespreking van de realisaties van onze doelstellingen kort en bondig.

Lichaamsdecoratie als kunstvorm

We hebben de alomtegenwoordigheid van lichaamsdecoratie in tijd en ruimte trachten weer te geven door enkele van de populairste vormen op globale schaal te presenteren. We concluderen uit de hoge frequentie van dit gebruik dat de mens overal ter wereld altijd de behoefte heeft gehad om het lichaam als expressief middel aan te wenden. We hebben concrete voorbeelden uit elk werelddeel aangevoerd om deze bewijsvoering kracht bij te stellen.

Het cultuureigen karakter van lichaamsdecoratie biedt de mogelijkheid om specifieke politieke, sociale, religieuze, esthetische en andere waarden bloot te leggen, die gelden binnen een bepaalde samenleving. Het lichaam biedt voor de mens het meest persoonlijke canvas om ideeën op over te brengen. Deze kunstvorm moet dus naar waarde worden geschat door de onderzoekers.

De waarde van lichaamsdecoratie als studieobject

Binnen de algemene aandachtssfeer van de antropologie van de kunst heeft lichaamsdecoratie als studieobject vaak in de marge van het onderzoek gestaan. In onze schets van de aandacht die is uitgegaan vanuit de antropologie van de kunst, hebben we overzichtswerken onder de loep genomen die de focuspunten van deze discipline presenteren. De auteurs van deze overzichtswerken kunnen in twee kampen worden onderverdeeld. In de werken van Hatcher (1985), Coote en Shelton (1992), Gell (1998), Venbrux et al. (2005) en Westermann (2005) merken we een nadrukkelijke focus op de objectiteit van een kunstvoorwerp en wordt de versiering van het lichaam over het hoofd gezien. Forge (1973), Cordwell en Schwarz (1979), Anderson (1989) en Morphy en Perkins (2006) zorgen ervoor dat lichaamsdecoratie een gelijkwaardige plaats inneemt binnen de diverse groep van kunstvormen. Ze beseffen dat lichaamsdecoratie een waardevolle kunstvorm en informatiebron is voor de studie van een gemeenschap. Hopelijk werd hiermee de toon gezet en gaan er in toekomstige overzichtswerken van de

antropologie van de kunst plaats en aandacht worden voorzien voor het fenomeen lichaamsdecoratie.

Deze scriptie kan worden beschouwd als een pleidooi voor de betrekking van lichaamsdecoratie in elke studie van de kunstproductie die uitgaat van de antropologie van de kunst, de *World Art Studies* en andere wetenschappelijke disciplines. De vormgeving, betekenis en toepassingscontexten van lichaamsdecoratie zijn voortdurend onderhevig aan veranderingen en het zijn deze dynamieken die blijvende, interessante focuspunten aanbieden voor hedendaags en toekomstig onderzoek.

Binnen de studie van lichaamsdecoratie heeft de tatoeagepraktijk de meeste aandacht gekregen (o.a. omwille van de grote vertegenwoordiging in de wereld), maar tegenwoordig neemt het gebruik af en bijgevolg ook de studie ervan. Onderzoek kan zich in de toekomst meer gaan richten op andere vormen van lichaamsversiering. Een voorbeeld hiervan is de case study over de *uli* beschilderingen van de Igbo. Hierin tonen we aan dat deze creatieve uitingen een bron van nieuwe inzichten in de samenleving kunnen zijn.

Een historisch overzicht van de aandacht voor lichaamsdecoratie

Met behulp van dit overzicht hebben we de wetenschappelijke houding tegenover lichaamsdecoratie proberen weer te geven doorheen de tijd. We zien dat de appreciatie stelselmatig stijgt: de eerste getuigenissen over het gebruik zijn eerder beschrijvend maar het gebruik van lichaamsdecoratie groeit in de twintigste eeuw uit tot een volwaardig onderwerp van studie waarin deze kunstvormen zorgvuldig in hun context worden geplaatst. Aan de hand van verschillende werken van toonaangevende auteurs geven we de visie op lichaamsdecoratie weer die doorschemert in hun onderzoek.

We creëren met dit historisch overzicht enige structuur in de geschiedenis van de studie van lichaamsdecoratie en dit draagt bij tot ons inzicht in de weg die dit studieobject heeft afgelegd. We merken op dat de houding tegenover lichaamsdecoratie positief evolueert en we hopen dat we met ons onderzoek hebben kunnen aantonen dat een historische schets van dit gebruik nuttige en relevante conclusies heeft kunnen opleveren. We hopen dat deze thesis dan ook een aanzet kan geven tot verder onderzoek naar lichaamsdecoratie in een globale context.

Lijst van kaarten en afbeeldingen

Kaarten

Krt. 1

Aanduiding van Igboland in Zuidoost-Nigeria.

Bron: (Ottenberg 1998: 1).

Afbeeldingen

Afb. 1

Uli motieven getekend door Sylvester Ogbechie.

Bron: (Ottenberg 1997: 57).

Afb. 2

Meisje wordt beschilderd met *uli* motieven tijdens het *mgbede* ritueel.

Bron: (Willis 1989: 62).

Afb. 3

Gedecoreerd huis van Mgbadunwa Okanumme, ter gelegenheid van het *Asha Olu* festival in december 1986.

Bron: (Willis 1989: 63).

Afb. 4

MMA-Nwa-Uli, een schilderij van Uche Okeke uit 1972.

Bron: (Ottenberg 1997: 77).

Afb. 5

Exodus I (Refugees), een schilderij van Chike Aniakor uit 1977.

Bron: (Ottenberg 1997: 91).

Bibliografie

Referentias

Adams, S.

2007

Can't Cover the Moon with your Hand: *Uli* Artists, Artistic Identity and Stuff.

In: Kreamer, C.M., Roberts, M.N., Harney, E. & Purpura, A. (eds.): *Inscribing meaning: writing and graphic systems in African art*. Milan: 5 Continents, 176-185.

Agbasiere, J.T.

2000

Women in Igbo life and thought.

London : Routledge.

Allen, T. & Gilbert, S.

2001

The Marquesas.

In: Gilbert, S., *The Tattoo History Sourcebook*. New York: Juno Books, 55-66.

Anafulu, J.C.

1971

Supplementary Bibliography of Igbo life, literature and art.

The Conch Vol. 3 (1): 181-204.

Anderson, R.L.

1989

Art in small-scale societies.

Englewood Cliffs (N.J.): Prentice-Hall.

Beckwith, C. & Fisher, A.

2004

African Ark.

New York: Abrams.

Bianchi, R.

1988

Tattoo in Ancient Egypt.

In: Rubin, A. (ed.), *Marks of Civilization: Artistic transformations of the human body*. Los Angeles (California): UCLA museum of cultural history, 21-28.

Boas, F.

1897

The Social Organization and Secret Societies of the Kwakiutl Indians.

United States National Museum Annual Report: 311-738.

Boas, F.

1909

The Kwakiutl of Vancouver Island.

American Museum of Natural History Memoir 8: 307-515.

Boas, F.
1927
Primitive art.
Oslo: Aschehoug.

Brain, R.
1979
The Decorated Body.
New York: Harper and Row.

Chukwukere, B.I.
1971
Individualism in an Aspect of Igbo Religion.
The Conch Vol. 3 (2): 109-117.

Cole, H.M.
1979
Living art among the Samburu.
In: Cordwell, J.M. & Schwarz, R.A. (eds.), *The Fabrics of Culture: The Anthropology of Clothing and Adornment.* Den Haag: Mouton, 87-102.

Cole, H.M.
1982
Mbari : art and life among the Owerri Igbo.
Bloomington (Ind.): Indiana university press.

Coote, J.
1991
Body art from A to Z (tent.cat.).
Nottingham: Castle museum.

Coote J. & Shelton A. (eds.)
1992
Anthropology, art and aesthetics.
Oxford: Clarendon press.

Cordwell, J.M. & Schwarz, R.A. (eds.)
1979
The Fabrics of Culture: The Anthropology of Clothing and Adornment.
Den Haag: Mouton.

Darwin, C.
1882
The descent of man and Selection in relation to sex.
New York: Collier.

De Negri, E.
1976
Nigerian Body Adornment.
Lagos: Nigeria Magazine Publishers.

- Drewal, H.J.
1988
Beauty and Being: Aesthetics and Ontology in Yoruba Body Art.
In: Rubin, A. (ed.), *Marks of Civilization: Artistic transformations of the human body*. Los Angeles (California): UCLA museum of cultural history, 83-95.
- Ebin, V.
1979
The body decorated.
Londen: Thames & Hudson.
- Edmundson, A. & Boylan C.
1999
Adorned: traditional jewellery and body decoration from Australia and the Pacific (tent.cat.).
Sydney: Macleay museum. Sydney University.
- Faris, J.C.
1972
Nuba Personal Art.
Londen: Duckworth.
- Field, H.
1958
Body-marking in southwestern Asia.
Cambridge: Peabody Museum.
- Forde, D. & Jones, G.I.
1967
The Ibo and Ibibio-speaking peoples of south-eastern Nigeria.
London : International African institute.
- Forge, A. (ed.)
1973
Primitive art and society.
Londen: Oxford University press.
- Forment, F. & Brilot M.
2004
Tatu-Tattoo! (tent.cat.).
Antwerpen: Mercatorfonds.
- Gell, A.
1993
Wrapping in images : tattooing in Polynesia.
Oxford: Clarendon press.

- Gell, A.
1998
Art and Agency: an anthropological theory.
Oxford: Clarendon press.
- Gilbert, S.
2001
The Tattoo History sourcebook.
New York: Juno Books.
- Gilman, S.L.
2001
Review of *Written on the Body: the Tattoo in European and American History*, by Jane Caplan.
The American Historical Review CVI (4): 1324-25.
- Golden, L.
2001
Raising the Eyebrow : John Onians and World Art Studies.
Oxford: British Archaeological Reports.
- Goldman, I.
1970
Ancient Polynesian Society.
Chicago : University of Chicago Press.
- Griaule, M.
1957
Méthode de l'ethnographie.
Paris: Presses universitaires de France.
- Gröning, K. (ed.)
1997
Decorated skin: a world survey of body art.
Londen: Thames & Hudson.
- Hambly, W.D.
2001
Hambly on Magic and Religion (fragment uit 'The History of tattooing and its significance' (1925) van Hambly, W.D.)
In: Gilbert, S., *The Tattoo History Sourcebook.* New York: Juno Books, 161-162.
- Hatcher, E.P.
1985
Art as Culture: an Introduction to the Anthropology of Art.
Lanham (Hd.): University press of America.

- Hoebel, E. A.
1985
Introduction.
In: Hatcher, E.P., *Art as Culture: an Introduction to the Anthropology of Art*. Lanham (Md.): University press of America, VII-XIV.
- Isichei, E.
1976
A history of the Igbo people.
London : Macmillan.
- Johnson, R.
2001
The anthropological study of body decoration as art: collective representations and the somatization of affect.
Fashion Theory Vol. 5 (4): 417-434.
- Kasfir, S.L.
2005
Tourism, aesthetics and global flows along the Swahili coast.
In: Venbrux, H.J.M., Sheffield Rossi, P. & Welsch, R.L. (eds.), *Exploring World Art*. Longrove, IL: Waveland Press, 111-134.
- Kroeber , A.L. & Watermann, T.T.
1931
Source Book in Anthropology.
New York: Harcourt Brace & Company.
- Lévi-Strauss, C.
1963
Structural Anthropology; translated from the French by Jacobson, C. & Grundfest Schoepf, B.
New York: Basic Books.
- Layton, R.
1992
Traditional and Contemporary Art of Aboriginal Australia: two case studies.
In: Coote J. & Shelton A. (eds.), *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford: Clarendon press, 137-159.
- Mascia-Lees, F.E., Sharpe, P., Gell, A. & Herdt, G.
1996
Tattoo, Torture, Mutilation, and Adornment: The Denaturalization of the Body in Culture and Text.
American Anthropologist Vol. 98 (2): 392-396.
- Mills, G.
1957
Art: an introduction to Qualitative Anthropology.
Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. 16 (1): 1-17.

Morphy, H. & Perkins, M. (eds.)
2006

The Anthropology of Art: a reader.
Malden, Mass.: Blackwell Pub.

Morphy, H.

2009

Arts as a mode of action: some problems with Gell's Art and Agency.
Journal of Material Culture Vol. 14 (1): 5-27.

Nzimiro, I.

1971

The Igbo in the Modern Setting.
The Conch Vol. 3 (1): 165-179.

O'Hanlon, M.

1989

Reading the skin : adornment, display and society among the Wahgi.
Bathurst : Crawford house press.

Okeke-Agulu, C.

2006

Nationalism and the Rhetoric of Modernism in Nigeria: The art of Uche Okeke and Demas Nwoko, 1960-1968.
African Arts Vol. 39 (1): 26-37, 92-93.

Onians, J.

1996

World Art Studies and the need for a new natural history of art.
The Art Bulletin Vol. 78: 206-209.

Ottenberg, S.

1997

New Traditions of Nigeria: Seven Artists of the Nsukka Group.
Washington (D.C.) : Smithsonian institution press.

Ottenberg, S.

1998

The Poetics of Line. Seven Artists of the Nsukka Group (tent.cat.).
Washington (D.C.) : Smithsonian institution. National museum of African art.

Ottenberg, S.

2002

The Nsukka Artist and Nigerian Contemporary Art.
Washington D.C.: University of Washington press.

Ottenberg, S.

2002

Sources and Themes in the Art of Obiora Udechukwu.
African Arts Vol. 35 (2): 30-92.

Paulme, D.

1973

Adornment and Nudity in tropical Africa.

In: Forge, A. (ed.), *Primitive art and society*. Londen: Oxford University press.

Pokornowski, I.

1979

Beads and personal adornment.

In: Cordwell, J.M. & Schwarz, R.A. (eds.), *The Fabrics of Culture: The Anthropology of Clothing and Adornment*. Den Haag: Mouton, 103-117.

Rovine, V. & Adams S.

2002

The Cultured Body.

African arts Vol. 35 (4): 1-5.

Rubin, A. (ed.)

1988

Marks of Civilization: artistic transformations of the human body.

Los Angeles (California): UCLA museum of cultural history.

Schildkrout, E.

2004

Inscribing the body.

Annual Review of Anthropology Vol. 33 (1): 319-344.

Sieber, R.

1972

African textiles and decorative arts.

New York: Museum of Modern Art.

Silvester, H.

2008

Natural Fashion: Tribal Decoration from Africa.

Londen: Thames & Hudson.

Strathern, A. & Strathern M.

1971

Self-decoration in Mount Hagen.

Londen: Duckworth.

Strathern, M.

1979

The self in self-decoration.

Oceania Vol. 49: 241- 257.

Turner, T.S.
1980
The Social Skin.
In: Cherfas, J. & Lewin, R. (eds.), *Not Work Alone: a cross-cultural view of activities superfluous to survival*.
Londen: Temple Smith.

Uchendu, V.C.
1965
The Igbo of southeast Nigeria.
New York: Holt, Rinehart and Winston.

van Damme, W.
2005
Anthropologies of Art: three Approaches.
In: Venbrux, H.J.M., Sheffield Rossi, P. & Welsch, R.L. (eds.), *Exploring World Art*.
Longrove, IL: Waveland Press, 69-81.

van der Aa, G.
2002
Nigeria.
Amsterdam: KIT Publishers.

Van Dinter, M.H.
2005
De wereld van tatoeage: Een geïllustreerde geschiedenis.
Amsterdam: KIT Publishers.

Venbrux, H.J.M., Sheffield Rossi, P. & Welsch, R.L. (eds.)
2005
Exploring World Art.
Longrove, IL: Waveland Press.

von den Steinen, K.
1928
Die Marquesaner und ihre Kunst : Studien über die Entwicklung primitiver Südseeornamentik nach eigenen Reiseergebnissen und dem Material der Museen.
Berlin: Reimer.

Westermann, M. (ed.)
2005
Anthropologie of Art.
New Haven (Conn.): Yale University press.

Willis, L.
1989
Uli painting and the Igbo world view.
African Arts Vol. 23 (1): 62-67.

Youmans, J.M.

2004

Review of The Nsukka Artists and Nigerian Contemporary Art, by Simon Ottenberg.

Journal of Asian and African Studies Vol. 39 (5): 431-433.

Multimediale bronnen

Bulwer, J.

1653

Anthropometamorphosis : man transform'd : or, The artificiall changling : historically presented, in the mad and cruell gallantry, foolish bravery, ridiculous beauty, filthy finesse, and loathsome loveliness of mostnations, fashioning and altering their bodies from the mould intended by nature ... : with a vindication of the regular beauty and honesty of nature andan appendix of the pedigree of the English gallant.

Londen: William Hunt.

http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgimages.cfg&ACTION=ByID&ID=V114623, geraadpleegd op 3 maart 2009.

Odiboh, F.

2007

Re-evaluating art and aesthetics data in Anthropological Study: A historical retrospection.

Review of The Anthropology of Art: a reader, by Morphy, H. & Perkins, M. (eds.)

Gepubliceerd op H-net online, juli 2007:

<http://www.h-net.org/reviews/showpdf.php?id=13429>, geraadpleegd op 14 april 2009.

Schildkrout, E.

2001

Body art as a visual language.

Anthro Notes XXII (2): 1-4.

<http://anthropology.si.edu/outreach/anthnote/Winter01/anthnote.html>, geraadpleegd op 26 september 2008.