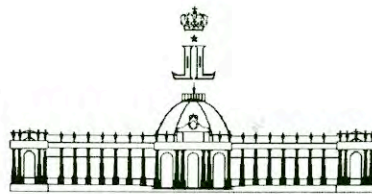


Het ontstaan van de hedendaagse schilderkunst in Midden-Afrika 1930 - 1970



Koninklijk Museum voor Midden-Afrika

1992

Ndamvu, Mavinga, Lema Kusa, Kamba, Babanzanga, Mukalenge, Ntabala en Mayemba te vermelden. Door de activiteit van de twee broers Chenge beïnvloedde de "Académie des Beaux-Arts" ook de kunst van andere steden, waaronder Elisabethstad.

De besten van deze kunstenaars bezaten een soliede vakkennis en geïnspireerd door hun uiteenlopend talent hebben zij, ieder op zijn manier, hun persoonlijkheid geaffirmeerd. Toch hebben zij een aantal karakteristieke eigenschappen gemeen die het resultaat zijn van het onderricht dat zij op de Academie hadden genoten.

Het is niet zonder belang te onderstrepen dat deze kunstenaars hun talent hebben ontwikkeld in functie van een welgesteld cliënteel dat te Kinshasa woont : ambassadeurs, zakenmensen, professoren. Deze deftige bourgeoisie lag helemaal niet wakker van de experimenten in de Europese schilderkunst. Zo konden de Afrikaanse kunstenaars hun eigen weg gaan, zonder zich al te veel te bekommeren om wat zich afspeelde in de progressieve milieus van de hedendaagse kunst.

Het is dan ook niet verwonderlijk dat de trouw aan het realisme een van de vaste waarden was binnen de evolutie van de Academie en dat deze trouw steeds opnieuw bevestigd werd. Alleen de beeldhouwkunst vormt hierop een uitzondering. Beeldende kunstenaars als Tamba oriënteren zich resoluut in de richting van een kunst die het abstracte benadert. Ook in de schilderkunst beginnen de horizons zich de laatste tijd te verruimen.

Al met al namen deze kunstenaars in de regel afstand van de artistieke ervaringen van het expressionisme, van het abstracte of van het surrealisme en niet in het minst van de meest recente hedendaagse kunststrekkingen, die totaal tegengesteld zijn aan de verworvenheden van de academies. Ondanks deze afkeer van de hedendaagse richtingen pretendeerden deze Afrikaanse kunstenaars toch graag deelgenoten te zijn van de kunst van deze eeuw.

Tijdens een congres dat door de "Association Internationale des Critiques d'Art" in september 1973 te Kinshasa werd georganiseerd, werden de Zairese kunstenaars tot op zekere hoogte bewust van hun marginale positie. Zij konden daar immers rechtstreeks een echo opvangen van de kritiek die op hun werk geleverd werd.

De reacties van de Zairese kunstenaars waren hevig. De meest notoire kunstenaars pleegden overleg. Zij stelden een manifest op en groepeerden

zich als "avant-gardistes zairois". Van toen af aan wilden zij de stereotiepe formules van vreemde origine overboord gooien en nog uitsluitend een totaal autonome kunst voortbrengen.

Er was ook een poging tot groepsvorming van de "Grands Ateliers" waarvan in 1979 te Brussel een groepstentoonstelling werd georganiseerd. In de catalogus van deze tentoonstelling hernam de Zairese criticus Musangi de idee van een autonome kunst : "de wil van de kunstenaars met academische vorming om een 'nieuwe kunst' te creëren die diep zou wortelen in het ancestraal cultureel patrimonium".

Het ging er dus niet om de nieuwe concepten van de hedendaagse kunst over te nemen, maar wel om het verleden te bevragen. Deze tweeslachtige houding had uiteindelijk slechts tot resultaat dat de meeste kunstenaars zich bleven vastbijten op de stijl die hen weleer een rustige zelfvoldoening had verschaft. Zo komt het dat er tot op heden nog steeds geen echte moderne Zairese kunst bestaat.

Men zal echter licht begrijpen dat deze houding eigenlijk door niets anders te verklaren is dan door de praktische, materiële problemen van het overleven. Tot dusver bestaat er in de Zairese hoofdstad immers nog geen cliënteel voor een onbetwistbaar hedendaagse kunst. Een feit is nochtans betekenisvol : tijdens de recente tentoonstelling van moderne Afrikaanse kunst in New York (1991) werd er geen kunst uit Kinshasa van artiesten met een "academische" vorming getoond.

Onder de vleugels van het mecenaat

Nog vooraleer de "Académie des Beaux-Arts" het levenslicht zag, was de oogst aan plastisch werk te Leopoldstad reeds bijzonder groot. Deze overvloedige picturale activiteit had haar oorsprong gevonden bij de Belg Laurent Moonens te Leopoldstad. Hij bracht daar de schilderkunst tot bloei, zoals twee Franse schilders, Pierre Lods en Pierre Romain-Desfossés, dit respectievelijk te Brazzaville en Elisabethstad hadden gedaan.

De commentatoren plegen deze mecenasen voor te stellen als stichters van scholen : de school van Poto-Poto, de school van Stanley-Pool of van Pool-Malebo en de school van Elisabethstad. Al met al mag men zich over deze benamingen nochtans geen illusies maken. Het gaat hier in de strikte zin van het woord immers niet over het organiseren van onderwijs, maar wel om het scheppen van een

kader waarin materiële en psychologische omstandigheden gunstig zijn om de kunstzin op te wekken en de creatieve activiteit te stimuleren.

Zo ontstond in 1948 op initiatief van Laurent Moonens de schildersgroep "Stanley-Pool", waartoe Mongita, Dombe, Nkusu, Koyongonda, Domanuel, Nzita, Kiabelua, Lekumbe en Bata dienen gerekend te worden.

Enkelen onder hen hebben zelfs tot op heden een opmerkelijke activiteit ontplooid en zij hebben zich met talrijke epigonen omringd. Dit fenomeen illustreert het belang van de schilderkunst die op de fameuze markt - die niet zonder perikelen ontstaan is en die thans gelegen is voor het hoofdstation van het tegenwoordige Kinshasa - verkocht wordt aan liefhebbers en aan toeristen.

In 1951 vertrok Moonens naar Elisabethstad om er een echte academie op te richten. Na zijn vertrek werd Maurice Alhadeff de spilfiguur van het mecenaat voor de plastische kunstenaars in Kinshasa. Alhadeff was een zakenman die op het eiland Rhodos was geboren. Nadat hij in de zakenwereld fortuin had gemaakt, ging hij zich interesseren voor de kunst en weldra ontpopte hij zich als een mecenas. Hij verschaftte de kunstenaars verf, penselen, doeken en kaders. Niet helemaal belangloos kocht hij daarna bijna gans hun productie op. Zo kon hij tegen de meest gunstige voorwaarden een groot aantal werken van zijn beschermelingen verzamelen.

Meerdere schilders die tot de kring van Alhadeff behoorden, lieten zich opmerken door een originele persoonlijkheid. Op de eerste plaats was er Nkusu Felelo. Deze kunstenaar was afkomstig van de Moonens kring, maar hij maakte zich snel los van zijn mecenas en ging zijn eigen weg; vaak trok hij de aandacht door experimenten die verbazing wekten.

Alhadeff "erfde" ook de talentrijke Thango. Deze kunstenaar had zijn opleiding genoten in de ateliers van Poto-Poto, maar na het vertrek van Pierre Lods had Thango zich te Kinshasa gevestigd, waar hij zich een persoonlijke stijl wist eigen te maken. Via een originele expressie trachtte Thango zijn innerlijke aandrift plastisch gestalte te geven. Zijn beste werken verschaften hem een plaats onder de surrealisten.

Tot de erfenis van Alhadeff behoorde ook Bela. Deze schilder was de gewezen boy en leerling van Pierre Romain-Desfossés te Elisabethstad. Na de dood van zijn leermeester ging Bela zich verder vervolmaken in het voormalige Leopoldstad. Bela

bezit een eigenaardige techniek. Hij drenkt zijn vingertoppen in de verf en brengt op deze wijze zijn natuurvisie plastisch op het doek over.

De zogenaamde volkskunst

Terwijl de schilderkunst onder de protectie van het mecenaat bloeide, diende een groot aantal nieuwe schilders van allerlei pluimage en talent zich aan en zij produceerden werken aan de lopende band. Sommigen van deze kunstenaars probeerden de schilders van de Academie of van het mecenaat na te volgen; anderen poogden een meer bescheiden cliënteel op te bouwen : handelaars die naar publiciteit zochten, liefhebbers van familieportretten, van schilderijen met politieke en religieuze onderwerpen of van voorstellingen uit het dagelijkse leven.

Tussen deze "straatschilders" waren er die door de kwaliteit van hun werk en hun eigenaardige thematiek de enthousiaste belangstelling van de Europeanen opwekten. Deze Europese liefhebbers waren vertrouwd met de naïeve schilderkunst die zich in Europa had ontwikkeld en velen roken dat hier zaken te doen waren. Van cultuurhistorisch belang was dat "universitaire" het historisch en sociologisch belang van deze menigvuldige uitingen van het geheugen van het volk onderkenden. Zo ontstond er in Kinshasa een derde "kunstenaarsgroep". De artiesten die daartoe dienen gerekend te worden, waren lange tijd bescheiden autodidacten en zij werden in de regel geïgnoreerd door de gecultiveerde middens. Sedert enkele jaren kent deze groep een verbazingwekkende opgang en heeft ze een algemene bekendheid verworven. Deze gang van zaken verbaasde ten zeerste de kunstenaarsmiddens met "academische" vorming. "Academisch" gevormde kunstenaars, die zich tot dusver als de enige echte artiesten beschouwden, hebben thans moeten ervaren dat zij voorbijgestoken zijn door eenvoudige volkskunstenaars. De werken van deze volkskunstenaars worden immers meer en meer getoond op internationale tentoonstellingen en halen er hogere prijzen.

De volkskunstenaars behandelen typische onderwerpen. Behalve publicitaire onderwerpen worden in deze volkskunst de gewone gebeurtenissen uit het dagelijkse leven uitgebeeld : de ongevallen, de geweldscènes, de verschillende fases van het leven, herinneringen aan de koloniale tijd, de Onafhankelijkheid, de rebellies en de "luister" van de Tweede Republiek. De schilderijen

met religieuze onderwerpen worden overvloedig gecommentarieerd in onderschriften. Ook de erotiek heeft zijn intrede gedaan in deze volkse schilderkunst. De behandeling van erotische onderwerpen werd overigens in de hand gewerkt door de vraag van de geïnteresseerden in dit soort voorstellingen.

De recente kunstgeschiedenis heeft de ambitie om met een mildheid en een vrijheid die ze tot dusver nooit gekend heeft, de kunst in al haar vormen te omvatten. De kunst van Bodo, Moke, Samba, Sim Simaro, Syms, Kalema, Tshibumba, Papemma heeft een literatuur doen ontstaan. In deze literatuur is er meer sprake van anekdoten en sociologie dan wel van de klassieke esthetische waarden. Dat is een nieuw en overwacht hoofdstuk in de kunstgeschiedenis zoals er de dag van heden nog vele andere geschreven worden.

Deze kunst bloeide voor het eerst in Lubumbashi; ze is evenmin onbekend te Kisangani en op andere plaatsen. M.a.w., ze is geen exclusief fenomeen van de hoofdstad Kinshasa.

De straatkunst

Een vierde categorie in de Zaïrese kunst is de straatkunst. Of moet men zeggen: "stedelijke kunst"? Deze groep is moeilijk te onderscheiden van de volkse schilderkunst, niet zozeer wegens de geringe bekendheid van de kunstenaars die ertoe behoren, dan wel door het specifieke werkterrein waarop zij artistiek bedrijvig zijn. Dit terrein situeert zich vooral op het vlak van het decoratieve en van de publiciteit.

Er staan thans studies op stapel om de vorm, de bronnen en de afnemers van dit soort kunst te bestuderen.

Sinds vele jaren is er in de straten van Kinshasa een belangrijke publicitaire activiteit tot ontwikkeling gekomen. Deze publiciteitsmarkt is in handen van firma's die een beroep doen op kunstenaars die voor het grootste deel hun vorming hebben genoten op de "Académie des Beaux-Arts". Hun techniek is over het algemeen keurig en kan de vergelijking doorstaan met wat elders op dit vlak wordt voortgebracht.

De uitbaters van kleinere zaken doen daarentegen een beroep op artiesten die geen "academische" vorming genoten hebben. Maar meer dan eens

weten deze straatkunstenaars hun gebrek aan opleiding ruimschoots te compenseren door hun verbeelding en hun zin voor humor. Een wandeling doorheen de handelsstraten van Kinshasa is een aanbevelenswaardige ervaring. De pittoreske uithangborden, de afbeeldingen van "stars", de picturale beschrijving van de voorwerpen die te koop worden aangeboden, de catalogi van de haarsnitten bij de kappers, de vondsten van de modeontwerpers enz. bewijzen dat de Zaïrese mens in zijn ziel een kunstenaar gebleven is.

Bestaat er een verband tussen de twee voornaamste hoofdstukken van de Zaïrese kunstgeschiedenis : de traditionele en de post-traditionele kunst?

Beide kunsten zijn verschillend, zelfs elkaars tegenpolen qua vorm en inhoud. Niettemin hebben ze een en dezelfde gemeenschappelijke bron, namelijk de onblusbare scheppingsdrift van het volk. Reeds vanaf de voorvaderlijke tijd is er een evolutie in de kunst. Dat blijkt overduidelijk uit de grondige studie van de werken die tot ons gekomen zijn. De dag van vandaag zijn wij afgestapt van de theorieën die stelden dat de traditionele kunst niets anders was dan een eindeloze herhaling - zonder eigen inbreng van de kunstenaar - van stereotiepe vormen die de voorbije generaties van iedere stam hadden overgeleverd. De hedendaagse kunst heeft zich een nieuwe vormtaal eigen gemaakt. Ze heeft daartoe de enge grenzen waarbinnen de ontplooiing van de traditionele kunst door een heilige orde verhinderd werd, opengebrouwen. Zo is de moderne kunst er vaak in geslaagd een oorspronkelijke artistieke interpretatie te geven die duidelijk haar Afrikaanse stempel bewaard heeft.

Deze onafgebroken koortsachtige schepingsdrang doet de bedenking ontstaan dat de periode van de voorbije vijftig of zestig jaar waarin de Zaïrese schilderkunst ontstond en zich ontwikkeld heeft, niet veel meer is geweest dan een periode van overgang, waarin de Zaïrees zich meer en meer bewust is geworden van zijn eigen mogelijkheden. Daarom kan men dan ook hopen dat eerlang in Zaïre grote kunstenaars zullen opstaan die de kwaliteit van de hedendaagse schilderkunst zullen optillen tot een niveau dat vergelijkbaar is met dat van de meesterwerken van de Bakongo of van de Baluba.

De schilderkunst van Thango, ontstaan en evolutie

door J.-A. CORNET en M. LEVY - TAMINAU

Gelegen op de oevers van de reusachtige Midden-Afrikaanse stroom - Kongo geheten aan de ene kant, Zaïre aan de andere - liggen Kinshasa en Brazzaville tegenover elkaar en houden elkaar jaloers in de gaten. De tijd verglijdt er wijds en soepeler dan het monotone, mechanische ritme van de kalender.

De schilder François Thango vertoefde op beide oevers en leefde in beide hoofdsteden. Het is daar dat enkele essentiële getuigenissen van zijn vrienden en ateliergenoten werden ingezameld.

Het Bantu-geheugen zoekt zijn merktekens in het weefsel van de gebeurtenissen; het verloop van deze gebeurtenissen wordt weliswaar op genuanceerde wijze gereconstrueerd maar met nogal wat kunst- en vliegwerk wat de specifiek chronologische aspecten betreft. Van Thango kunnen we slechts vermelden dat hij te Brazzaville geboren werd rond 1936 en er stierf rond 1981.

Zijn moeder behoorde tot de stam der Bawayo, tot het deel van de stam die de gronden van Cabinda bewoont, een nog steeds Angolese enclave, ondanks de dromen naar onafhankelijkheid van sommige van haar zonen. De vader, van Kameroense nationaliteit, uit de stam van Djem, werd tijdens de jacht gedood door een aap. Daarom beeldde zijn zoon schilder dit dier nooit uit.

Na zijn kinderjaren waar we niets van afweten, vond François Thango zijn uiteindelijke bestemming in een artistieke roeping. Te Brazzaville richtte de Franse kunstenaar Pierre Lods een van de eerste centra van de post-traditionele schilderkunst van Midden-Afrika op. Uit de eerste kandidaten die zich rond hem schaarden, nam de stichter Thango op in de groep van jonge schilders met wie hij, in 1951, de school van Poto-Poto oprichtte.

De etnoloog Rolf Italiaander, kunstenaar bij wijlen, was getuige van het ontstaan van de school. Hij beschreef François Thango als een gevoelige adolescent maar eerder zwak van gestel.

Hij wijdde hem, samen met zijn metgezellen, in de gravure-techniek in. In zijn verzameling bevindt zich een door deze jonge kunstenaar gegraveerde olifant.

De schilders van Poto-Poto, de hele dag onafgebroken in het atelier, leidden s'avonds een vrolijk leventje in de café's en de balzalen van de Kongolese hoofdstad. "Thango hield van dansen" zei over hem Mbaki, een overlevende uit die periode, saxofonist en schilder, nog steeds te Poto-Poto.

Gedurende deze eerste periode onderbrak Thango soms zijn artiestenleven voor een verblijf in het woud. In dit nostalgische terugtrekken in het voorvaderlijke leven, putte Thango ongetwijfeld de dierlijke en vegetale weelderigheid van zijn toekomstige doeken.

Van 1955 tot 1959 leefde hij met een kleurlinge, Mam Cody, waarop hij zeer verliefd was. Zij moesten nochtans uiteengaan omdat zij - te oud - hem geen nakomelingen kon verzekeren. Hij trouwde dan een vrouw die, zoals zijn moeder, uit Cabinda afkomstig was. Zij schonk hem 5 kinderen.

In 1958 werd Thango door Lods naar Brussel gestuurd om er de school van Poto-Poto op de wereldtentoonstelling te vertegenwoordigen. Hier leerde hij ongetwijfeld toekomstige collega's van Leopoldstad kennen, die bezig waren met de decoratie van de grote paviljoenen van Belgisch-Kongo.

Vond hij hier een reden om van de ene naar de andere hoofdstad te verhuizen? Men weet het niet. Volgens de getuigenis van zijn tijdgenoten die nog te Poto-Poto werken, is het Pierre Lods zelf die hem de raad gaf een stad te verlaten waar hij enkele moeilijkheden met de lokale autoriteiten ondervond.

Het was in 1959 dat François Thango de rivier overstak om zich te Leopoldstad, het huidige Kinshasa, te vestigen. Daar voegde hij zich bij een groep kunstenaars die door een mecenas, Maurice Alhadeff, ondersteund en aangemoedigd

werden.

Een foto uit die tijd toont dat de eens als ziekelijk bestempelde adolescent nu een volwassene geworden was, imposant van gestalte. Zijn kunst kwam toen tot volle ontwikkeling, en het was te Leopoldstad dat hij zijn meest persoonlijke werken leverde.

Wij moeten hier even stilstaan bij de getuigenis van de schilder Nkusu Felelo, die reeds het atelier Alhadeff verlaten had wanneer Thango er toekwam. Nkusu, de meest bekende naam van het atelier, had Thango's moeder te Brazzaville goed gekend daar hijzelf van Woyo-afkomst was. Hij kon aldus talrijke inlichtingen geven over Thango en onthulde in het bijzonder dat een groot deel van diens werk betrekking heeft tot de tovenarij, een clantraditie die hij van zijn moeder had. De Bawoyo, waarvan het territorium zich uitstrekt over Zaïre en Cabinda, hebben met uitzonderlijke zorg de gewoontes en het geloof van hun voorouders bewaard. Toverkunst en waarzeggers spelen er een belangrijke rol en de boodschappen, door dromen overgebracht, worden er aandachtig onderzocht. De tovenaars boezemen vrees in, men gelooft in "zieleeters". Deze geheimen tot dewelke Thango uiteraard toegang had, hebben op zijn werk een forse stempel gedrukt.

Onder de andere kunstenaars die Alhadeff onderhield, was er Raphaël Telani Ndongala die de vriend werd van Thango en tevens zijn buur in Matete, een wijk van Kinshasa. Zijn herinneringen, alsook deze van Tshipepele, een andere beschermeling van Alhadeff, laten ons in zekere zin toe het atelier van Thango te betreden en hem aan het werk te zien.

Thango werkte thuis, dikwijls omgeven door nieuwsgierigen en beginnelingen, zoals de schilder Ngombo die zeer onder de indruk hem niet durfde aan te spreken, hoewel hij daartoe aangemoedigd werd.

Door de betovering van zijn inspiratie afgeschermd van de drukke en luidruchtige explosie van leven; in elke straat van Kinshasa aanwezig, toonde Thango een verbazend werkvermogen en schilderde elke dag. Hij verkoos doek te gebruiken, dat hij verhevener beschouwde dan "Unalit", een geperste plaat die omwille van zijn bescheiden prijs bij talrijke eerder arme kunstenaars de voorkeur genoot.

Om beschilderd te worden, werden de doeken opgespannen en plat op tafels gelegd, ondanks hun soms indrukwekkende afmetingen.

Waarom verwezenlijkte Thango zoveel werken op zo'n ongebruikelijk formaat, zoals de lange banden van 6 en zelfs 11 meter lengte op 30 cm breedte? Deze vraag is talrijke keren gesteld geworden sinds een aantal van deze werken opnieuw werden bijeengebracht; gaat het hier om een speciale bestelling van Maurice Alhadeff? Had de schilder het doek in het geheugen, dat als het grootste van Afrika werd beschouwd, en dat in 1952 te Poto-Poto op vraag van Rolf Italiaander werd gerealiseerd? Was het voor hem een uitdaging? In ieder geval werd de uitdaging aanvaard want men kan niet anders dan de doeken bewonderen die zich als een eindeloos perkament ontrollen en waarvan ieder fragment een nieuwe artistieke schepping is.

Wellicht is er ook een meer prozaïsche verklaring die een van zijn metgezellen vermeidt. Alhadeff verwachtte van Thango zes schilderijen per week. Een dergelijke veeleisendheid verrast, maar men mag de kontekst niet vergeten; de kunstenaars, autodidacten, leverden zonder voorafgaand technisch onderzoek werken die op spontane wijze tot stand kwamen en waarover Alhadeff zich tevreden toonde. Thango zou het middel gevonden hebben om zich te onttrekken aan de verplichting van de zes wekelijkse werken door grote formaten te schilderen die elk, in akkoord met de baas, evenveel waard waren als verscheidene kleinere doeken. Wat er ook van zij, slimmigheid of niet, Thango paste zich buitengewoon goed aan het maken van deze grote composities aan.

Van de andere kant vereiste het aanschaffen van het nodige materiaal een dure investering, niet te verwezenlijken door lokale bescheiden schilders. Overigens was de nochtans noodzakelijke spaarzin geen dominante trek van Thango's karakter; hij was eerder een jongen die met kwistige hand uitdeelde.

In de Zaïrese hoofdstad bestaat er wel een plaats in open lucht, die humoristisch de "dievenmarkt" genoemd wordt. Het is een pittoreske en geanimeerde plaats, een doolhof van kraampjes en gespecialiseerde zones. Er worden ook schilderijen aangeboden doch slechts een bont allegaartje van slechte kwaliteit.

Palmbomen, zonsondergangen en prauwen op de stroom. Bij ons weten werden de werken van Thango tijdens zijn leven nooit verkocht op deze plaats.

Mecenaat betekende voor de kunstenaars, die zelf niet in staat waren om hun werken van de hand te doen, een ware redplank. Er bestonden immers geen adequate structuren toentertijd en de belangstelling van deze schilderkunst was zowel in binnen- als buitenland gering. Het is slechts vanaf 1980 dat een privé-galerij te Kinshasa kwaliteitstentoonstellingen organiseerde. Thango heeft van deze opportuniteit niet kunnen profiteren.

Thango bleef, volgens getuigenis van zijn werkmakers, zowel voor zijn grote als zijn kleinere formaten, trouw aan een werkmethode die hier in het kort wordt beschreven.

Na lang nagedacht te hebben, schetste hij in potlood zijn onderwerp, rechtstreeks op het doek en bijna altijd van links naar rechts. De lijnen werden in één keer getrokken en niet meer bijgewerkt. Vervolgens bereidde hij zorgvuldig zijn palet voor met alle kleuren die hij wou gebruiken. Elke oppervlakte, afgebakend door de beginlijnen, werd dan met de monochrome materie die hij had uitgekozen gevuld. Thango kwam nooit terug op de platte penseeltrekken die hij gewoon was te gebruiken. Om zijn werk te voltooiën, omlijnde hij met krachtige hand de vlakken met een zwarte omtreklijn van variabele dikte.

Hij werkte, op uitzondering van enkele schuchtere pogingen na, zonder perspectief. In de laatste fase van zijn evolutie voegde hij aan zijn werk, aan de hand van zwarte trekken, versieringselementen toe. De overdaad van deze decoratieve elementen veroorzaakt een bijna dwangmatige indruk van ruimtevernauwing.

Zijn vriend Telani, die talloze uren bij hem doorbracht, getuigt dat Thango zich nooit inspireerde, noch bij hem thuis, noch bij Alhadeff, op reproducties van Europese werken. Zijn inspiratie ontwikkelde zich spontaan op het doek zonder tussenkomst van exterieure invloeden, uitgezonderd natuurlijk diegene die hij gedurende zijn verblijf te Poto-Poto had opgedaan.

De periode Alhadeff was bijzonder heilzaam voor Thango. Dankzij de relaties met de mecenas, vonden zijn werken een weg over de Atlantische

ocean. In 1961 werden zes ervan voorgesteld te New York.

Ook in Europa stelde hij tentoon en ontving te Parijs de Unicef-prijs. Het zag ernaar uit dat het geluk hem de hand reikte en dat internationale erkenning in het verschiet lag. Ongelukkigerwijze stierf Maurice Alhadeff in 1972 en met zijn verdwijning kwam ook een einde aan deze hoopvolle verwachtingen. Thango verloor aan hem een bedachtzaam en edelmoedig man die hem toegelaten had zich breedvoerig en vrijelijk aan de schilderkunst te wijden. Een andere weldaad van Alhadeff, hij bezorgde de schilder een mooi en groot huis, in de Matetezone. Dit huis werd echter een van de oorzaken van zijn latere zorgen.

Gedurende enkele tijd nam Shay Lévy de zorg voor Thango op zich. Het kan verwonderlijk lijken dat de schilder, die buiten Zaïre toch reeds een zekere bekendheid verworven had, om te overleven totaal afhing van het mecenaat. Men moet echter rekening houden met de levensomstandigheden van de Afrikaan, van wie verwacht werd dat hij instond voor het levensonderhoud van een wijdvertakte familie. Tevens is het nodig in herinnering te brengen dat Thango te Kinshasa een inwijkeling was. Aldus genoot hij niet van de mogelijkheden van verkoop geboden aan de kunstenaars van de Academie voor Schone Kunsten die nu nog, na selectie door een jury, hun werken kunnen tentoonstellen en commercialiseren in de prestigezaal die de kunstgalerie van de St-Lukasacademie is.

Thango bleef bij de dood van Maurice Alhadeff verward en arm achter. Weldra ondervond hij nog andere moeilijkheden, deze keer van familiale aard. Zijn leven zou een tragische afloop kennen.

De reputatie van de kunstenaar was gegroeid. Desniettemin werden zijn moeder en zijn clan niet vervuld met een gevoel van trots. Integendeel, zij namen hieraan aanstoot en wel om materiële redenen verbonden aan hun etnische mentaliteit.

Thango's omgeving interesseerde zich enkel aan zijn werk in functie van het profijt, echt of verondersteld, dat ze eruit trokken. Zijn moeder, die weduwe geworden was, en zijn zusters wisten dat hij een huis bezat en dat hij ook heel wat flessen bier verbruikte, een ontegensprekelijk teken van zijn welslagen. Zij schreven hem een rijkdom toe die hij helemaal niet bezat en verweten

Enkele Afrikaanse kunstenaars gezien door een Belgisch schilder

door F. PIRE,
Kuntschilder

In mijn atelier in het hart van Brussel bewonder ik enkele schilderijen uit Afrika. Ik ontdek er werken van Bela, Koyongonda, Bomolo, Pilipili, Thango, Mwenze, Muntu, Kipinde, Kabala, N'Zita...

Een schitterend schilderij van N'Zita uit 1959, vervaardigd met een mes in brede en overvloedige, rijke vlakke tinten in een vettig en olieachtige pasta, zoals geëmailleerd cloisonnéwerk. Dit alles zo geometrisch en technisch dat die een Nicolas de Stael zou behagen.

Door mijn ogen te knippen wordt de dikke en compacte vegetatie eterisch.

Hier en daar een tikkeltje vermiljoenrood. Waarom weet hij alleen. Maar het geheel, compact en homogeen, hangt aan elkaar.

Indien «een lage en zware hemel drukt als een deksel» in dit andere werk van N'Zita, dan is het te Elisabethstad's namiddags om vijf uur, juist voor het onweer van het regenseizoen. Het onderwerp is een kledingszaak (waar ik cliënt was), een typisch koloniaal bouwwerk. Het schilderij, hoewel sterk Europees qua onderwerp, is meesterlijk en met verve uitgevoerd; alleen de belettering van de voorgevel is beter uitgevoerd omdat de kunstenaar dit gebouw wou vereeuwigen.

Bomola biedt me een marktscene aan van een ongehoord surrealisme : een helicon-boom, een massieve vuurvogel, personages die achtste en zestiende noten dansen : kortom een muzikaal werk. Het schilderij bestaat uit groene tinten ondersteund door rood. Blauw zet een orgelpunt op deze compositie die uit 1958 dateert.

Terwijl we nu toch over muziek spreken-wat is natuurlijker dan het thema dans te bespreken-Kanza sleept me erin mee en wel op een zeer elegante wijze : de Watutsi-dansers en hun wapperende hoofddeksele uit huden van de witte aap maken fenomenale sprongen.

Het is geschilderd met een volle pasta, zonder correcties, met een stotende en hevige stijl maar

het getuigt van een oneindige gratie. De draadvormige lichamen hebben de houding van grotschilderijen en het stilisme van de Amerikaan Penck. Ongelooflijk. De gezichten zijn met de steel van het penseel in drie of vier lijnen in de verse pasta gegraveerd. Dit maakt hen ondoordringbaar. De weergave van de lichaamsbeweging was de voornaamste boodschap van de kunstenaar.

Eigenaardig genoeg is deze N'Gandu Marc versierd met een monogram op zijn Dürer's om Europees te lijken. Zijn schilderij is overigens zeer Europees. De bijna Hollandse lucht van opbouw maakt me perplex : zou hij Hobbema, Ruysdael en de andere gekend hebben ? Heel zeker niet, maar het landschap is eerlijk, doortrokken van een grote melancholie, alsof hij zich niet heeft kunnen uitleven in meer Afrikaanse gevoelens en hij zich beperkt heeft tot de strikte voorstelling van deze kleine markt te Elisabethstad.

Na dit bucolisch intermezzo treedt Koyongonda aan met een fors lawaai, een ongelooflijke geestdrift, een dantiaans schrift, een meesterschap, een Kokoschka en Soutine en anderen waardig.

De naar believen door het licht veranderende kleuren, op de grens van de agressie, vormen een bewonderenswaardige harmonie. Ik draai het schilderij onderste boven, dan horizontaal, en het «houdt stand». Het is goed, zeer goed.

Na de storm komt de stilte. Een eenvoudig dorpje, sober, nederig, omringd door een dicht woud.

Enkele vrouwen met kleurrijke lendendoeken geven in alle kalmte een onmerkbaar beweging in dit werk. Overal herstellen de zwarte randen de soliede constructie en geven haar, in tegenstelling met de gebruikte pasteltonen, een indruk van kracht die de schilder FUTA in mindere mate bezat.

BELA. Wanneer ik deze naam hoor, denk ik aan vingers. Bela is gelijk aan vingers en omgekeerd.

De droom van elke schilder. Direct schilderen met zijn vingers. Wat is inderdaad meer gevoelig als het delicate vlees van een vinger om allerlei sensaties te grijpen? Des te meer voor een schilder wiens taak het is om sensaties mee te delen die hijzelf ondergaat.

Het uitschakelen van deze hinderende werktuigen als borstels en penselen, schildersmessen en schrapers, bindmiddelen en sneldrogende verf om de eenvoudigste wijze, het delicate koloriet aan te brengen nl. met dit wonderlijke instrument dat de blote hand is, het natuurlijk verlengstuk van ons brein en van de computer die hij bevat. Gelukzalige Bela. Duizenden vingersporen bedekken zijn werken die voortaan tot de Geschiedenis behoren.

Zijn mooie dun uitlopende handen, uit het mooiste ebbenhout gemaakt, hebben onophoudelijk, op een delicate wijze, een van de meest persoonlijke werken uit de kunstgeschiedenis voortgebracht. Direct het pigment voelen dat zweeft in de lijnzaadolie, de penseelstreek aanbrengen die min of meer met materie geladen is, voelen hoe het doek zich geeft of strakker wordt, dit geniale verlengstuk van het doek oplichten, aanraken door op de onderste laag te drukken en automatisch die bodem oplichten om pal ernaast een ander merk te drukken.

Terugkomen op zeldzame plaatsen om zijn degradés te modeleren, dit alles in één trek, zonder correcties en tenslotte, als het schilderij voltooid is, zijn eindresultaat beoordelen.

Een lange concentratie, een onberispelijke opbouw, een perfecte harmonie van kleuren, magische arabesken, onderwerpen in verband met water, jachtscenes, niets ontsnapt hem.

Het werk van Masamba palmt me in door de paarlemoeren tinten, met één mes aangebracht. Eén werkje van klein formaat trekt mijn aandacht: het is van een grote verfijndheid, zelfs heerlijk zoals zuurtjes. In «alla prima» geschilderd lossen de brede verfschubben in elkaar op.

De harmonie van de kleuren doet me aan Renoir denken, precies omwille van de weergave als paarlemoer van de impressionistische schilder. Het onderwerp op zich is secundair en bijkomstig; de hoofdbekommernis van de schilder is meer gestueel dan visueel. Een zeer eigenaardige Monena trekt mijn aandacht. Dit schilderij is waarlijk buitengewoon. Nochtans is het

onderwerp zeer banaal: twee hutten en drie personages. Maar Monena's meesterschap blijkt uit de achtergrond die het onderwerp van het schilderij vormt nl. de bomen. Of wat me bomen lijken. Een Max Ernst uit zijn beste tijd waardig: deze tentakels met onstuimigheid in de hemel geslingerd getuigen van een onvoorstelbare onbetamelijke. Links een gigantische octopus, rechts een minotaurus: een hut aan hun voeten. Wat gebeurt er?

Het is meer dan een vulkaanuitbarsting, het is de Apocalyps. Ongetwijfeld is het een perfect surrealisme. Monena, wie zijt ge dan?

Is het toeval dat de naam Pilipili en de vier letters "i" perfect overeenkomen met zijn stijl van fijne arcering, van delicate parallele lijnen en punten. Ik bevond me op een avond, meer dan dertig jaar geleden, na een opvoering in de stadsschouwburg van Elisabethstad, op de grote trap die naar het frontbalkon leidde. Een prachtig en groot fresco van Pilipili versierde de muren. Ik was praktisch de laatste om deze plaats te verlaten: toen ik letterlijk verblind werd.

Het leek me een schitterend fresco, zoals het muurfresco van Raoul Dufy «La Fée Electricité» die een volledige zaal vult van de «Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris». Hoe mooi! Vandaag herinner ik me nog steeds dit visioen. De lichtheid, het eterische, de emotie die eruit spreekt, alle nuances van de schilderkunst van deze meester, zullen me altijd blijven fascineren. De tamtams breken los, de dansers nemen plaats in de cirkel: deze N'kusu is geschilderd met streepjes mengverf, hetzij opgelicht uit de achtergrond, hetzij erbij geplaatst met de vingernagel of het paletmes, alles in de verse verf. Deze kleuren zijn agressief, zelfs schreeuwerig, maar het geheel is homogeen en van een hoogstaand niveau. De dansers zijn slank, uitgedekt of gemaakt in het zwart, wat aan het oeuvre een musicaal ritme en een gewenst evenwicht verleent. Een sprookjesachtige gouache glijdt tussen mijn vingers.

Een myriade gekleurde glimwormpjes schijnt dit aquatisch tafereel te doorlopen, waarin een zeeslang met volle witte tanden bijt in een elegante vis met fijn blauw kantwerk. Het drama is daarmee niet afgelopen: andere kleine parasietvissen bijten op hun beurt het vraatzuchtige monster, zoals ontketende piranhas. De rust keert terug

door het serene voorkomen en de schikking van de groene vissen die het onderwerp met een fries van sterren omringt.

Joseph Kabongo, het gaat over hem, biedt me hier een onberispelijke techniek van pointillisme "à la Seurat". Sommige vissen zijn gemodeleerd van licht naar schaduw, andere zijn, naargelang hun schikking in het geheel, geconstrueerd met eenvoudige punten, uitgedekte, ingesloten, boven elkaar geplaatste punten, vervolgens boven elkaar uitgedekte punten enz. bewijs van een groot raffinement in het schrift en de kleuranalyse van banale punten.

Dit alles getuigt van een subtiliteit in tonen en waarden, van uitlopende kleuren, van warme en koude die me vervoeren in een magische en aquatische wereld van een tropische rivier.

Mijn blik ontmoet Mwenze de Grote; ik word weer meester van mezelf en contempleer. Welke soberheid van tonen : natuurlijke en verschroeiende aarde van schaduw, okerkleuren, uitlopend wit. Alles is er, zelden iets meer. Het merendeel van de werken van Mwenze hebben volgende eigenaardigheid : door hun methodische, fijne arceringen verwekken ze een soort van eeuwig kinetische energie. Deze schilderkunst boorde vol leven en beweging contrasteert totaal met de schilder, die ik goed gekend heb te Elisabethstad, juist voor 1960, als ik leerling was in de "Académie des Beaux Arts". Ik had het zeldzame privilege mijn tekentafel juist naast de zijne te hebben. Zo heb ik hem meer dan een jaar lang

dagelijks zien schilderen. Ik heb dus kunnen vaststellen dat Mwenze de absolute rust is en voorstelt, de ijver en concentratie in de volledige stilte. Hij schilderde uiterst zwijgzaam. Ik zag in de loop der maanden tientallen werken defileren, die voor mij, in mijn vroege periode, een mysterieuze en volwassen wereld waren waarin ik geen toegang had.

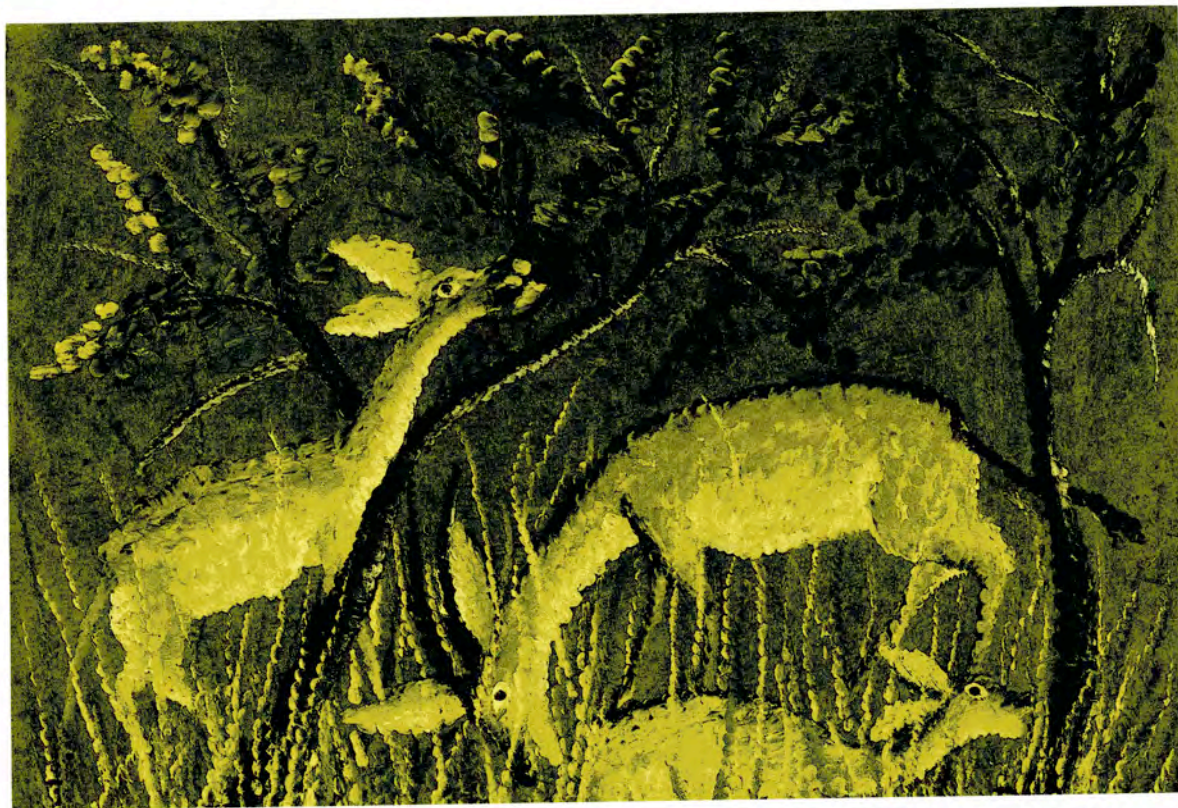
Vandaag neem ik die schilderijen zorgvuldig ter hand, uit schrik het mysterieus mechanisme wakker te maken van het voortaan beroemde werk van deze mooie schilder.

Wanneer ik al deze kunstenaars oproep, schieten me een hoop zaken te binnen : hoe hebben deze schilders een zo kwalitatief werk kunnen voortbrengen terwijl ze, behalve van de verschillende scholen, ze van alles verstoken bleven nl. het preciaire van hun atelier, de povere middelen, de moeilijkheid om verf, penselen en doeken aan te schaffen.

Ik voeg eraan toe dat ze niet beschikten over musea, boeken, exposities, foto's en films die hen de informatie of nodige stimuli konden bezorgen nodig voor de kennis van de buitenwereld.

Ze hebben desalniettemin met toevallige middelen een homogeen, authentiek en goed gestructureerd werk geschapen. ~~Welk~~ een prestatie !

Dank u, Afrikaanse schilders ! Ik druk u vriendelijk de hand.



*Vuur in de brousse, olie op paneel,
s.d., 54,5 x 73 cm,
verzameling van Bever*



*Inwijding in het vissen,
olie op paneel,
s.d., 60 x 73 cm,
verzameling van Bever*

BELA



*Witte vogels, gemengde techniek op papier,
1955, 35 x 49,5 cm,
verzameling Museum-Tervuren (A754)*

°Fort-Archambault, datum onbekend - † Brazzaville, omstreeks 1968

Bela, afkomstig uit de stam van de Sara in Tsjaad, werd ordonnans van de Franse kunstenaar Pierre Romain-Desfossés die toen officier te Fort-Archambault was. Hij vergezelde Desfossés op diens reizen tot Elisabethstad waar laatstgenoemde in 1946 het 'Atelier van Inlandse Kunst' oprichtte. Hier konden de kunstenaars de beelden uit hun fantasie vrij uitdrukken op de nieuwe dragers (papier, doek, paneel) en dit met behulp van nieuwe materialen (olieverf, waterverf). Bela affirmeert zich dadelijk door zijn originaliteit: hij schildert met de vingers, zonder zich van een penseel te bedienen. Deze techniek heeft een uiterst decoratief effect tot gevolg en draagt bij tot de charmes van de uitgebeelde taferelen. Onder zijn geliefkoosde thema's vindt men een ongelooflijke hoeveelheid aan vissen en aquatische taferelen welke misschien een zekere invloed van Pierre Romain-Desfossés verraden die zelf gehecht was aan dit onderwerp. Ook de dieren uit de wildernis worden veelvuldig afgebeeld : vredig grazend of

opgejaagd door de mens, vluchtend voor de storm en de brand, als slachtoffer of als roofdieren. Verder zijn er nog de initiatie taferelen - soms met enige verbeelding - die zich 's nachts afspelen; en enkele humoristische taferelen, steeds met dieren die naar een totale vrijheid evolueren.

Na de dood van Pierre Romain-Desfossés (1954) verbleef Bela in de ateliers Alhadeff en trok daarna naar Brazzaville (school van Poto-Poto). Op het einde van zijn leven gaf hij de vingertechniek op ten gunste van het penseel waarbij de frisheid en de spontaniteit die de charme van zijn kunst maakten aan kracht inboetten.



Bleke maan, olie op papier, s.d. (rond 1956), 49,9 x 60 cm, verzameling Museum-Tervuren (A748)



Terugkomst van de jacht, olie op papier, s.d., 49,2 x 60 cm, verzameling Museum-Tervuren (A1766)

MWENZE KIBWANGA



*Kruisiging, olie op papier,
1955, 47,5 x 62,5 cm,
verzameling Museum-Tervuren (A761)*

°Kilumba, 1925

Als weverszoon bezat Mwenze reeds een kunstenaarsverleden toen hij in 1950 de school van Elisabethstad binnentrad. In tegenstelling tot zijn voorgangers Bela en Pilipili gaat hij vooral de menselijke figuur belichten. Dankzij een systeem van strepen die in verschillende richtingen en uit verschillende dikten en kleuren bestaan -wat aan een weefselstructuur doet denken- schildert Mwenze zijn figuren en creëert hij taferelen uit het dagelijkse leven (de dans, de jacht, het werk) en symbolische taferelen zoals, bijvoorbeeld, een aan het Afrikaanse kader aangepaste kruisiging, of een terugkeer van de jacht met tegenstribbelende dieren die hiervan slachtoffer werden. Ook de dieren zijn, evenwel minder frequent als de mensen, in zijn schilderijen aanwezig; vooral de antilopen waarvan de ranke koppen in een symmetrische compositie tegenover elkaar komen te staan. Toen de school van Pierre Romain-Desfossés opgeslorpt werd door de Academie voor Schone Kunsten te

Elisabethstad werkte Mwenze Kibwanga er als leraar. Zijn werken waren ondermeer te bezichtigen op de Wereldtentoonstelling te Brussel (1958) in gezelschap van deze van Bela, Pilipili en Nkusu.

NGOYE MUNTU (MODE MUNTU)



*Personages, gouache op papier,
s.d. (rond 1960), 28,1 x 35,5 cm,
verzameling Museum-Tervuren (A891)*

°Kabeya, 1940 - † Lubumbashi, 1985

Als jongeling bezocht Mode Muntu in 1954 het atelier van Pierre Romain-Desfossés. Hij werd daarna visverkoper, maar bleef steeds geïnteresseerd in de schilderkunst. Enkele van zijn akwarellen werden door Chenge Baruti opgekocht teneinde de decoratieve motieven eruit te gebruiken voor de versiering van geslagen koper.

Hij nam deel aan de tentoonstelling 'Jonge Kongolese schilders' die in 1956 doorging in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel. In 1974 ontving hij te Los Angeles een prijs in de wedstrijd van het 'African Studies Center' van de Universiteit van Californië.

Mode Muntu creëerde een zeer karakteristiek, gezuiverd menselijk silhouet dat zich aftekent tegen een achtergrond die dikwijls samengesteld is uit een mozaïek van kleine thema's (punten, huizen, enz...)

De schilders van Brazzaville



*Thango, ingebeelde dieren en personages, olie op paneel,
s.d., 61 x 82 cm,
verzameling Levy*



Maskers en ingebeelde dieren, olie op paneel,
s.d., 59,5 x 92,5 cm,
verzameling Levy



Marktgezicht, olie op paneel,
s.d. (rond 1956), 61 x 81 cm,
verzameling Levy

FRANÇOIS THANGO



*Zonder titel, olie op doek,
s.d., 88 x 92 cm,
verzameling Levy,
foto Antoine Calmettes*

° Brazzaville, omstreeks 1936 - † Brazzaville, omstreeks 1981

François Thango, opgemerkt door Pierre Lods, is een van de oprichters van het Centrum voor Afrikaanse Kunsten te Poto-Poto (1951). Reeds in deze periode manifesteert hij een grote sensibiliteit, waarbij hij zich af en toe terugtrekt in het bos om het contact met de natuur, de planten en vooral de dieren te hernemen die op zijn latere doeken afgebeeld staan.

In 1958 stelt hij zijn werk voor op de Wereldtentoonstelling te Brussel. In 1959 steekt hij de stroom over en vestigt zich te Leopoldstad. Daar wordt hij in dienst genomen door Maurice Alhadeff. Deze "samenwerking" zal vruchten afwerpen. Zij zal het ontstaan van een groot aantal doeken tot gevolg hebben en zal Thango in het buitenland bekend maken: in 1961 stuurt hij zes van zijn doeken naar New York. In Parijs krijgt Thango de UNICEF-prijs.

In 1975 keert Thango naar Brazzaville terug. Overstelpd met financiële en familiale problemen gaat hij aan de slag als tekenaar in een

textielfabriek. Hij blijft echter regelmatig de school van Poto-Poto bezoeken tot in 1978. Korte tijd daarna sterft hij te Brazzaville.

De schilderkunst van Thango, aanvankelijk eenvoudig, roept silhouetten van dansers -mike genaamd- en markttaferelen op. Spoedig verschijnen andere thema's zoals de terugkeer van de jacht waarin hij een weelderig plantenrijk of dieren afbeeldt. Zijn stijl wordt steeds meer grafisch. Beetje bij beetje, mede bepaald door zijn zorgen en zijn angst voor hekserij, vervormen de dieren en zien de eerste monsters het daglicht. Dit systeem evolueert tot aan het abstracte toe en vertaalt perfect de innerlijke angst van de schilder.