

Drie hybride Nigeriaanse kunstenaars, en de manier waarop de term nationale identiteit wordt geëxploreerd

Marleen Lehmann

Studentnummer: 5539366

Opleiding: Taal- en Cultuurstudies

Docent: Hestia Bavelaar

Woorden: 7524

Inhoudsopgave

Samenvatting	3
Inleiding	4
Hoofdstuk 1: Yinka Shonibare	8
Hoofdstuk 2: Njideka Akunyili Crosby	13
Hoofdstuk 3: Rotimi Fani-Kayode	18
Conclusie	24
Bronnenlijst	27
Bijlagen	30

Samenvatting

De intensivering van globalisering en de daarbij gepaard gaande totstandkoming van een *global village*, brengt het ontstaan van een collectieve of globale identiteit met zich mee. Om het verlies van een specifiek nationale identiteit te voorkomen, wordt deze in sommige landen in toenemende mate gecultiveerd. Dit kan problematisch zijn voor hybride personen: mensen die twee of meerdere culturele achtergronden hebben.

In de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw ontstond een nieuwe generatie Nigeriaanse kunstenaars die naar het Westen ging voor educatie en werk, onder andere de kunstenaars Yinka Shonibare, Njideka Akunyili Crosby en Rotimi Fani-Kayode. Deze hybride kunstenaars kunnen op het gebied van culturele en geografische achtergrond, thematiek in hun kunst en motivatie voor het maken van kunst met elkaar vergeleken worden. Deze scriptie zal onderzoeken op welke manier deze drie kunstenaars omgaan met het begrip nationale identiteit. Aan de hand van de theoretici Herbert Kelman, Homi K. Bhabha en Edward Saïd zal onderzocht worden hoe deze kunstenaars zich tot elkaar, en een nationale identiteit, verhouden. Professor Kelman stelt dat een land bestaat uit verschillende collectieve producten. Deze producten kunnen verbonden worden aan individuele identiteiten. Homi K. Bhabha gaat in op de begrippen *hybriditeit* en *Third Space*. Professor Bhabha zet zijn vraagtekens bij een identiteit als homogeen gegeven, en stelt dat elke identiteit een mix is van culturele affiniteiten. Ten slotte gaat professor Saïd dieper in op het begrip *oriëntalisme*. Volgens hem neemt het Westen een dominerende positie in ten opzichte van het niet-Westen, waarbij het niet-Westen op een onontwikkelde en inferieure manier wordt afgebeeld. Het onderzoek zal uitwijzen hoe het begrip nationale identiteit een verschillende rol kan spelen in het werk van drie Nigeriaanse kunstenaars.

Inleiding

De afgelopen decennia is een ontwikkeling opgang gekomen, die wordt aangeduid met het begrip 'globalisering'. Het gaat hierbij om een proces waarbij mondiale integratie plaatsvindt op economisch, cultureel en/of politiek vlak.¹ Vanaf de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw nam dit globaliseringsproces drastisch toe, zowel in omvang als snelheid. Het leidde ertoe dat een term als *global village* werd geïntroduceerd, waarbij de nationale grenzen vervagen en er niet of nauwelijks meer toe doen. Door de ontwikkeling van het internet speelt afstand een steeds kleinere rol in wereldwijde communicatie. Steeds groter wordende multinationale bedrijven zorgen ervoor dat veel goederen en diensten wereldwijd worden aangeboden en verkocht. Globalisering heeft tot gevolg dat er een gevoelsmatige collectieve of globale identiteit ontstaat.² De angst de eigen identiteit te verliezen leidt inmiddels ook tot tegenreacties. Zo zijn er landen waar het cultiveren van een specifieke nationaliteit aan terrein wint. Rechts-populistische partijen in Europa bijvoorbeeld, prijzen historische en culturele nationale producten aan. Identiteit zal in dit werkstuk als volgt worden gedefinieerd: de manier waarop een individu zichzelf uitdrukt en waarneemt.³

Het proces van culturele globalisering in de jaren tachtig en negentig zorgde ook voor ontwikkelingen binnen de westerse kunstwereld. Tot dan toe waren westerse hedendaagse kunstinstituten sterk gesegregeerd, en voornamelijk blanke westerse mannen kregen een artistiek platform en werden gerepresenteerd. Globalisering had tot gevolg dat het internationaal bewustzijn onder curatoren en critici groeide. Deze curatoren en critici begonnen de Westerse exclusiviteit open te stellen voor niet-Westerse kunstenaars, en ze zagen zichzelf steeds meer als onderdeel van een samenhangende internationale kunstwereld.⁴ Dit werd de *Curator's Moment* genoemd. Door de eenvoudige manier van communicatie en verplaatsing, kunst van over de hele wereld samenbrengen en integreren.

Deze algemene globaliseringstendens in de beeldende kunst kreeg ook vat op de Afrikaanse kunstwereld. Zo ontstond in de loop van de jaren 90 een nieuwe generatie Nigeriaanse kunstenaars die

¹ S. Jeffery, 'What is Globalisation', *The Guardian* 31 oktober 2002, <<https://www.theguardian.com/world/2002/oct/31/globalisation.simonjeffery>>.

² M. Van Oene, 'Grenzen van Identiteit. De Invloed van de Globalisering op Artistieke Identiteiten', *Universiteit Utrecht* 2011, p. 5.

³ Definitie ontleend aan het MOMA, *Investigating Identity*, <https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/investigating-identity/>.

⁴ O. Oguibe, 'Finding a Place: Nigerian Artists in the Contemporary Art World', *Art Journal* 58 (1999) nr. 2, pp. 31-32.

hun weg vond naar het Westen.⁵ Een aantal van deze kunstenaars moest het land ontvluchten vanwege het militaire dictatorschap, anderen werden door hun ouders naar het Westen gestuurd voor een betere toekomst. Wat kenmerkend is voor deze groep kunstenaars, is dat ze een hybride achtergrond hebben. Dit houdt in dat een persoon twee of meer culturele achtergronden heeft, en niet verbonden kan worden aan slechts één natie. Hybriditeit is een proces waarbij culturen, genres en materialen elkaar doorkruisen.⁶

De Nigeriaanse/Amerikaanse curator en criticus Okwui Enwezor richtte in 1994 het tijdschrift *Journal of Contemporary African Art* op, wat ertoe leidde dat Afrikaanse kunstenaars meer zichtbaarheid kregen en bovendien dat meer Afrikaanse critici en curatoren aansluiting zochten bij de hedendaagse kunstwereld. Enwezor wilde een plek creëren waarin Afrikaanse kunstenaars zich kwetsbaar konden opstellen.⁷ Hij werd in 1998 artistiek directeur van de biënnale in Venetië. Een aantal Afrikaanse kunstenaars, onder andere de Nigeriaanse/Britse kunstenaar Yinka Shonibare, kreeg daarmee een platform op de internationale tentoonstelling.⁸

Waar 'identiteit' een begrip was dat vooral geassocieerd werd met gender, ras of politiek, wordt het tegenwoordig steeds vaker verbonden aan een natie.⁹ Steeds meer hedendaagse kunstenaars exploreren in hun werk de eigen nationale identiteit. Om deze reden kan het begrip 'nationale identiteit' complexe en soms problematische vormen aannemen voor hedendaagse kunstenaars met een hybride achtergrond.¹⁰

De hoofdvraag van dit onderzoek luidt: Hoe gaan hybride hedendaagse kunstenaars als Yinka Shonibare, Njideka Akunyili Crosby en Rotimi Fani-Kayode om met het begrip 'nationale identiteit' in hun kunst?

Theoretisch kader

Voor dit onderzoek zal ik de volgende drie publicaties als voornaamste uitgangspunt nemen. Allereerst het artikel *Interests, Relationships, Identities: Three Central Issues for Individuals and Groups in Negotiating their Social Environment*, geschreven door de Amerikaanse professor sociale ethiek Herbert Kelman. Professor Kelman stelt dat een natie bestaat uit collectieve producten die een gevoel van verbondenheid kunnen scheppen. Voorbeelden van deze collectieve producten zijn bijvoorbeeld het

⁵ Oguibe 1999 (zie noot 4), p. 31.

⁶ N. Kompridis, 'Normativizing Hybridity / Neutralizing Culture', *Political Theory* 33 (2005) nr. 3 (juni), pp. 338-339.

⁷ M. Brenson, 'The Curator's Moment', *Art Journal* 57 (1998) nr. 4 (winter), p. 23.

⁸ Oguibe 1999 (zie noot 4), pp. 31-32.

⁹ Van Oene 2011 (zie noot 2), p. 5.

¹⁰ H. Bhabha, *The Location of Culture*, London 2004, pp. 15-16.

nationale verleden, de nationale vlag, tradities, religie of de taal. Individuen kunnen deze collectieve producten vervolgens koppelen aan de persoonlijke identiteit.

Daarnaast wordt secundaire literatuur over de Indiase/Britse professor Homi K. Bhabha als uitgangspunt genomen. Bhabha, die zich als hoogleraar post-koloniale studies richtte op multiculturele ontwikkelingen, gaat dieper in op het begrip 'hybriditeit'. Hij stelt dat een identiteit als hybride ervaren kan worden wanneer het zich verbindt met aspecten van twee of meer culturen. In de zogenaamde *Third Space* kunnen beide naties binnen één identiteit gerepresenteerd en verenigd worden. Met de *Third Space* zet Bhabha een vraagteken bij nationale identiteit als een homogeen gegeven. Daarnaast stelt Bhabha dat interactie tussen verschillende culturen uit het verleden een grote impact hebben op de hedendaagse maatschappij.

Deze beide theoretici hebben tegengestelde visies. Waar Kelman gelooft in een nationale identiteit en de collectieve producten die daartoe behoren, gelooft Bhabha in een hybride identiteit waar meerdere culturen een plek hebben.

Ten slotte zal de theorie over het oriëntalisme van Edward Saïd aan bod komen. Deze informatie wordt uit het hoofdstuk *Postmodernism in Art History: An Introduction of its Methods and Theories*¹¹ vergaard. Hoewel deze theorie voornamelijk gaat over het Oosten versus het Westen, kan de essentie van de theorie toegepast worden op het werk van de bovengenoemde Nigeriaanse kunstenaars. Professor Saïd stelt dat het Westen een neerbuigende positie inneemt ten opzichte van het Oosten, waarbij het Westen zichzelf afbeeldt als superieur en ontwikkeld. Het Oosten wordt door het Westen afgebeeld als statisch en onontwikkeld. De vraag is op welke manier de drie genoemde Nigeriaanse kunstenaars inspelen op deze theorie?

Methodologie

Aan de hand van de drie hierboven omschreven teksten analyseer ik de manier waarop de hedendaagse kunstenaars Yinka Shonibare, Njideka Akunyili Crosby en Rotimi Fani-Kayode omgaan met het begrip 'nationale identiteit' in hun werk. Deze drie hedendaagse kunstenaars hebben zowel een Westerse als niet-Westerse achtergrond, en zijn werkzaam in het Westen. Daarnaast speelt nationale identiteit een belangrijke rol in de door hen gemaakte kunstwerken. In de kunstwerken die geanalyseerd zullen worden, zijn aspecten van verscheidene landen en culturen te herkennen. Ieder hoofdstuk gaat in op een kunstenaar en zijn of haar werk. Allereerst wordt ingegaan op de hybriditeit van de afkomst van de

¹¹ M. Hatt and C. Klonk, *Art History: An Introduction of its Methods and Theories*, Manchester 2006, p. 226.

kunstenaars. Deze informatie is voornamelijk terug te vinden in secundaire bronnen, zoals biografieën. Daarnaast worden de formele aspecten van de gekozen kunstwerken nader beschreven en geanalyseerd. Wat valt er te zien, en op welke manier kan het gerepresenteerde verbonden worden aan een natie? Ook worden artikelen die deze werken interpreteren in overweging genomen. Ten slotte wordt er gebruikgemaakt van interviews met de kunstenaars.

1. Yinka Shonibare

De kunstenaar Yinka Shonibare werd in 1962 geboren in Londen. Op driejarige leeftijd verhuisde hij met zijn familie naar Lagos, Nigeria. Hier groeide hij op en ging hij naar school. Op zeventienjarige leeftijd verhuisde Shonibare terug naar Engeland, om zijn opleiding kunst aan de instituten *Byam Shaw School of Art* en *Goldsmiths* te volgen. Tijdens zijn studie werd Shonibare geïnspireerd door een aantal feministische kunstenaars, zoals Cindy Sherman en Jenny Holzer. Zij gaven vrouwelijke kunstenaars, een minderheidsgroep binnen de kunsthistorische canon, een platform en meer aanzien.

Door het creëren van een plek binnen de hedendaagse kunstwereld konden deze vrouwen een eigen, herkenbare identiteit ontwikkelen.¹² Shonibare, hoewel geen vrouw, zag deze vorm van emancipatie als inspiratie om als minderheid zijn eigen identiteit te onderzoeken en uit te drukken door middel kunst. Tijdens zijn colleges in Londen werd Shonibare voor het eerst geconfronteerd met de term 'identiteit'. Een opdracht inspireerde Shonibare onderzoek te doen naar *Perestroika*, een belangrijke beweging in de jaren 80 en 90 gericht op politieke verandering in de Sovjet-Unie, en dit verwerken in een kunstwerk. Zijn docent reageerde negatief en veronderstelde dat het niet bij de Nigeriaans/Britse kunstenaar paste vanwege zijn achtergrond. Shonibare reageerde als volgt; 'What is me? I'm a citizen of the world and I watch the news'.¹³ Door de negatieve reactie van de docent ging Shonibare op zoek naar iets dat, etnisch gezien, wel bij hem paste. Op de Brixton Market in Londen vond hij Afrikaanse stoffen, zogenaamde Dutch Wax Fabrics.

In 2001 werd de tentoonstelling *Double Dutch* georganiseerd in het Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam en de Kunsthalle in Wenen. Tijdens deze tentoonstelling werden meerdere kunstwerken van Yinka Shonibare getoond. De werken bestonden uit een reeks levensgrote onthoofde poppen, gekleed in kleurrijke stoffen. Dit waren de Dutch Wax stoffen die Shonibare op de Brixton markt in Londen had gevonden. Dutch Wax stoffen spelen sindsdien een belangrijke rol in het werk van Shonibare, en worden ook wel gezien als zijn handelsmerk.¹⁴ Het werk van Shonibare bestaat uit een verscheidenheid aan tegenstellingen. De kunstenaar probeert een hybride, oftewel een 'grijs gebied', te representeren, dat vergeleken kan worden met zijn eigen identiteit.¹⁵ De Dutch Wax stof representeert een tegenstelling, namelijk authenticiteit versus artificialiteit. De stoffen stonden vanaf de jaren 60 en 70 van de vorige eeuw een symbool voor de politieke onafhankelijkheid van Afrika en

¹² J. Guldemon en G. Mackert, 'To Entertain and Provoke Western Influences in the Work of Yinka Shonibare', in: J. Guldemon, *Double Dutch*, tent. cat. Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 2004, pp. 36-37.

¹³ Y. Shonibare (lezing), *Yoruba: Diasporas and Identities*, Londen (SOAS), november 1997.

¹⁴ N. Hynes en J. Picton, 'Yinka Shonibare. Re-Dressing History', *African Arts* 34 (2001) nr. 3, p. 60.

¹⁵ J. Picton, 'Laughing at Ourselves', in: J. Guldemon, *Double Dutch*, tent. cat. Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 2004, p. 46.

bovendien was het een uiting van trots. Shonibare deconstrueert deze symboliek, en maakt uit eigen onderzoek op dat de stoffen helemaal niet authentiek Afrikaans zijn. De stoffen werden in het negentiende-eeuwse Europa gefabriceerd, en werden geëxporteerd naar Indonesië. Bij het maken van de stoffen werd de Indonesische batik-techniek geïmiteerd. Er werden echter goedkopere materialen gebruikt, en daarnaast werden de kleuren op een andere manier aangebracht op de stof. Dit zorgde voor technische problemen. Hierdoor was er geen interesse voor de stoffen in Indonesië, waarna deze werden verhandeld in Afrika.¹⁶ De stoffen kunnen dus niet aan enkel één natie toegeschreven worden, aangezien de wortels van de stof ontleend zijn aan meerdere globale culturen en historiën die een rol hebben gespeeld bij de modernisering van Afrika. Shonibare ziet de Dutch Wax stof als een metafoor voor zijn eigen identiteit. Hoewel het lijkt alsof de stof verbonden kan worden met één plek, heeft het een relatie met verscheidene culturen en naties. Daarnaast staat de stof symbool voor het koloniale verleden van Europa en specifiek van Groot-Brittannië. Shonibare benadert het koloniale verleden op een zowel negatieve als positieve manier. Dit is wederom een tegenstelling in zijn werk. Aan de ene kant laat de stof door de verscheidene culturele achtergronden zien dat identiteit geen authentiek gegeven is, maar geconstrueerd is. Anderzijds wil hij aangeven dat verschillende culturen en naties bijdragen aan ieders persoonlijke identiteit. Daarnaast laat het zien dat een identiteit rijker wordt wanneer het niet enkel aan één plek of natie wordt verbonden, maar wanneer het door verschillende factoren wordt beïnvloed.

Een van de gepresenteerde kunstwerken bij de tentoonstelling *Double Dutch* was het werk *The Swing* (afb. 1). Het werk is een replica is van het schilderij *The Swing* van de Franse Rococo kunstenaar Jean-Honoré Fragonard. Shonibare imiteert en converteert bekende West-Europese schilderijen naar driedimensionale beelden. De levensgrote pop heeft geen hoofd, zoals vele andere tentoongestelde werken. De afgebeelde vrouw is gekleed in een jurk en schoenen gemaakt van de

Dutch wax stof. Naast de tegenstelling authentiek versus artificialiteit, zoekt Shonibare ook andere 'grijze gebieden' op in zijn werk. Door een aristocratisch persoon af te beelden in de Dutch Wax stof, speelt Shonibare met high art en low art. De aristocratische persoon staat voor high art, de Dutch Wax stof voor low art. De stof wordt tegenwoordig verbonden met de Afrikaans/Britse jonge popcultuur. Shonibare zegt in een interview dat mensen die deze stoffen tegenwoordig



Afb. 1 Yinka Shonibare, *The Swing*, 2001, mannequin, 3,3 m x 3,5 m x 2,2 m, © Tate Modern, Londen.

¹⁶ Picton 2004 (zie noot 4), pp 49-50.

kopen, vaak niet geïnteresseerd zijn in kunst.¹⁷ Daarnaast probeert Shonibare zowel Victoriaans Engeland als Victoriaans Lagos naast elkaar te zetten.¹⁸ Door de pop te kleden in de Dutch Wax stoffen refereert hij aan de slavernij en het kolonialisme tijdens de Victoriaanse tijd. Het werk zet verschillende sociale werelden naast elkaar, om een wereld aan te moedigen waarin een verscheidenheid aan mogelijkheden en culturele waarden naast elkaar kunnen bestaan.¹⁹

De composities en kleuren in de kunst van Shonibare zijn aantrekkelijk om naar te kijken. Verleiding is een belangrijk begrip voor de kunstenaar, en tevens een Afrikaans stereotype.²⁰ Door de kunstwerken als verleidelijk te construeren, is het volgens Shonibare gemakkelijker en minder opvallend voor zwarte kunstenaars om te protesteren. Omdat de kunstenaar geen 'big white male' is die tot de white cube behoort²¹, past hij de politieke benadering in zijn kunst aan. Shonibare zegt: 'I am here to protest, but I am going to do it like a gentleman.'²²



Afb. 2 Yinka Shonibare, *Diary of a Victorian Dandy: 14.00 hours*, 2012, foto, © Victoria and Albert Museum. Londen.

Shonibare maakt naast beelden ook foto's die voorkomen als filmfragmenten. In deze foto's toont hij een Victoriaanse setting, waar Shonibare zelf de hoofdrol inneemt (afb. 2). In een interview geeft de kunstenaar aan dat hij zichzelf in een Westerse historische context wil plaatsen, zoals de kunstenaar Cindy Sherman dat ook deed.²³ Vergelijkbaar met de Dutch Wax stoffen, deconstrueert Shonibare de gangbare ideeën die bestaan over de Victoriaanse tijd. Volgens Shonibare denken mensen voornamelijk zwart of wit, en dit

resulteert in stereotypen. Het hybride gebied waar Shonibare naar verwijst in afbeelding 2 is racisme en exploitatie. Op het eerste gezicht lijkt het een gebruikelijke Victoriaans Engelse setting. Toch valt op dat er iets niet klopt. Tijdens de Victoriaanse tijd in Engeland werden donkere mensen beschouwd als minderwaardig, en hadden zij voornamelijk de functie van slaaf of knecht. Een donkere persoon als lid van een aristocratisch gezelschap is een historisch incorrect gegeven. De Victoriaanse tijd was een tijd van economische vooruitgang en het begin van de moderne periode, maar tegelijkertijd ging de

¹⁷ Guldemond en Mackert 2004 (zie noot 3), p. 37.

¹⁸ G. Killam, 'Victorian Lagos: Aspects of Nineteenth Century Lagos Life by Michael J. C. Echeruo', *Research in African Literatures* 12 (1981) nr. 1, pp. 126-129.

¹⁹ Picton 2004 (zie noot 4), p. 58.

²⁰ Guldemond en Mackert 2004 (zie noot 1), p. 41.

²¹ Guldemond en Mackert 2004 (zie noot 1), pp. 37-38.

²² Guldemond en Mackert 2004 (zie noot 1), p. 41.

²³ J. Guldemond en G. Mackert, 'To Entertain and Provoke Western Influences in the Work of Yinka Shonibare', in: J. Guldemond, *Double Dutch*, tent. cat. Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 2004, p. 36.

uitbreiding van het Britse rijk ging ten koste van vele koloniën. Het kunstwerk bevestigt de waarde van onafhankelijkheid en tegelijkertijd drijft het de spot met een gefixeerde nationale identiteit.²⁴

Shonibare's kunst, en de interpretatie hiervan, is goed in verband te brengen met de identiteitstheorie van Homi K. Bhabha. Bhabha introduceert in de discussie over identiteit van verschillende culturen het begrip hybriditeit. Bhabha stelt dat het kolonialisme niet enkel in het verleden speelt, maar dat het nog steeds van grote invloed is op het heden. Nog steeds worden culturele aspecten beïnvloed door het koloniale verleden, en dit resulteert in interculturele aspecten. Doordat verschillende culturen elkaar kruisen, ontstaat er een nieuwe multiculturele cultuur, ontstaan door hybriditeit.²⁵ De *Third Space*, zoals Bhabha deze definieert, gaat dieper in op de persoonlijke identiteit. De *Third Space Theory* houdt in dat iedere persoonlijke identiteit hybride is, en bestaat uit een mix van culturele affiniteiten.²⁶ Zowel de achtergrond als het werk van de Nigeriaans/Britse kunstenaar Yinka Shonibare kan verbonden worden aan de identiteitstheorie van Homi K. Bhabha. Doordat de kunstenaar in Nigeria opgroeide en vanaf zijn zeventiende in Groot-Brittannië woonde, zijn culturele aspecten van beide landen van invloed op hem geweest. Daarnaast wordt het begrip hybriditeit op verschillende manieren toegepast in zijn kunst. Door middel van deconstructies en tegenstellingen presenteert Shonibare hybriditeit, oftewel grijze gebieden. Een voorbeeld is de Dutch Wax stof, waarbij authenticiteit tegenover artificialiteit wordt geplaatst. Shonibare's werk toont aan dat stereotype, of nationale producten, die vaak aan één natie worden verbonden, vaak een hybride achtergrond hebben. De hybriditeit in de kunst van Shonibare kan vergeleken worden met de *Third Space* van Bhabha. In deze *Third Space* wordt een plek gecreëerd waarin verschillende culturele aspecten als een geheel worden beschouwd. Een gegeven is niet het een of het ander, het vindt een verbinding door een verscheidenheid culturen. Dit wordt beschouwd als een metafoor voor de identiteit van de kunstenaar. Shonibare wil niet aan één land of plek gebonden zijn wanneer het gaat om zijn nationale identiteit. Daarmee verwerpt Shonibare, net als Bhabha, een nationale identiteit als een homogeen gegeven.

De kunst van Shonibare staat lijnrecht tegenover de theorie van de Amerikaanse filosoof Kelman. Kelman stelt dat een nationale identiteit bestaat uit de verbinding van een individu met nationale producten. Shonibare speelt in zijn kunst met nationale producten. Hoewel het in eerste instantie lijkt alsof de kunstenaar een aantal nationale producten prijst, zoals de Dutch Wax stof of Aristocratische

²⁴ M. Diawara, 'Independence Cha Cha. The Art of Yinka Shonibare', in: J. Guldemond, *Double Dutch*, tent. cat. Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 2004, p. 20.

²⁵ K. Harding en J. Parsons, 'Post-Colonial Theory and Action Research', *Turkish Online Journal of Qualitative Inquiry* 2 (2011) nr. 2 (januari), p. 4.

²⁶ F. Kalua, 'Homi Bhabha's Third Space and African Identity', *Journal of African Cultural Studies* 21 (2009) nr. 1 (juni), p. 23.

Victoriaanse fragmenten, probeert hij deze aspecten te deconstrueren en aan te tonen dat deze niet authentiek zijn.

Oriëntalisme was een academische specialisatie waarbij Westerse theoretici zich verdiepten in het Midden-Oosten en Noord-Afrika. In 1978 voegde professor Saïd nog twee betekenissen aan de term toe. Allereerst stelde de professor dat de scheiding tussen het Westen en het Oosten niet enkel geografisch was, maar een geconstrueerd idee. Dit was een intellectueel idee waarmee het Westen zich kon definiëren. De derde betekenis werd onderbouwd door het koloniale verleden van Europa en het Midden-Oosten. Oriëntalisme was een manier van dominantie over de gekoloniseerde landen. Met andere woorden, met het begrip oriëntalisme doelt Edward Saïd op de manier waarop het Westen niet-Westerse culturen construeert naar een gegeven dat lijnrecht tegenover de eigen cultuur staat.

Toen Shonibare zijn studie kunst volgde aan de *Goldsmiths*, werd de kunstenaar bekend met de theorie van Edward Saïd. Dit bleek een grote inspiratiebron voor hem.²⁷ Het werk van Shonibare presenteert zowel historische als hedendaagse relaties tussen Afrika en Europa, en de wereldwijde manifestatie hiervan. Door zijn werken aantrekkelijk te maken, met bijvoorbeeld veel kleuren en toegankelijke fragmenten, voert de kunstenaar op een bijna onmerkbare manier protest. Met deze toegankelijkheid wil de kunstenaar een benaderbare politieke en sociale dialoog introduceren over kolonialisme. De kunstenaar werkt veel met stereotypen, bijvoorbeeld de Dutch Wax stoffen. Hierdoor lijkt zijn kunst op het eerste gezicht vrij zwart-wit, en dit leidt tot misinterpretatie. De kunst van Shonibare bevestigt de dominante positie van het Westen tegenover niet-Westerse culturen. Hij gebruikt zijn kunst als een aantrekkelijk wapen om een dialoog hierover te openen.

²⁷ Guldmond en Mackert 2004 (zie noot 1), p. 39.

2. Njideka Akunjili Crosby

Njideka Akunyili Crosby werd in 1983 geboren in Enugu, Nigeria. Akunyili Crosby groeide op in Lagos, waar zij naar de meisjesschool Queen's College ging. Deze bekende kostschool werd opgericht in de tijd dat Nigeria nog een kolonie was van Groot-Brittannië. De slogan van deze school luidt 'Pass on the torch', dat staat voor de blijvende noodzaak van het opleiden van vrouwen in Afrika. Akunyili Crosby's moeder won de 'green card lottery', een loterij waarbij je een visum kunt winnen voor de Verenigde Staten, die ervoor zorgde dat haar kinderen konden studeren in de Verenigde Staten. Akunyili Crosby ging naar Amerika, met het idee geneeskunde te gaan studeren, net als haar moeder. Na het afronden van een studie biologie besloot zij haar hart te volgen en studeerde zij kunst aan de Pennsylvania Academy of Fine Arts.

Als kunstenaar wordt zij in belangrijke mate gedreven door de behoefte in haar werk haar verhaal te vertellen als Nigeriaanse levend in het buitenland. Volgens de kunstenaar bestaat er in de Verenigde Staten een verkeerd, stereotiep beeld van Nigeria. Akunyili Crosby wil met name de nieuwe zijde, het moderne Nigeria representeren.²⁸ Door een vernieuwd beeld van het land te presenteren, draagt zij bij aan een ander, completer verhaal over Nigeria.

Afrikaanse en Caribische diaspora literatuur hielp de kunstenaar haar eigen 'taal' in haar kunst te kunnen verwerken.²⁹ De Nigeriaanse schrijver Chinua Achebe is een grote inspiratie voor Akunyili Crosby. In het boek *Things Fall Apart* verdiept Achebe zich in het 'Afrikaans Engels', oftewel, de taal van de koloniën. De schrijver verdedigt het gebruik van deze taal, en benadrukt dat deze uniek is voor Engels-sprekende mensen uit voormalige koloniën. Zijn werk is een samensmelting van verschillende formele elementen. Het is een taal die als Engels wordt herkend, maar waarin toch een duidelijk verschil te vinden is. Akunyili Crosby wil hetzelfde bereiken met haar kunst. In een interview zegt de kunstenaar: 'And this is what I'm trying to do with my painting: work within the tradition I inherited, but make moves that signal my difference from it'³⁰. Met traditie doelt de kunstenaar in dit geval op de traditionele manier van schilderen zoals zij die heeft geleerd tijdens haar opleiding aan de Swarthmore en Pennsylvania Academy, die gebaseerd is op de principes van de Franse academie. Na haar studie raakte Akunyili Crosby verbonden aan Studio Museum Harlem. Deze kunstinstelling zet zich in voor Afro-

²⁸ D. Wyatt, 'Things fall into two parts: Artist Njideka Akunyili tells a new Nigerian story', *The Independent* 17 oktober 2013 < <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/things-fall-into-two-parts-artist-njideka-akunyili-tells-a-new-nigerian-story-8887283.html>>.

²⁹ E. Ando, 'Njideka Akunyili Crosby', *Bomb* no. 137 (2016), p. 46.

³⁰ Ando 2016 (zie noot 2), p. 47.

Amerikaanse kunstenaars. Een groot deel van de succesvolle Afro-Amerikaanse kunstenaars zijn verbonden aan deze instelling.³¹

In 2017 vond de solotentoonstelling *FOCUS: Akunyili Crosby | Counterparts* plaats in The Modern Art Museum of Fort Worth. Voor deze tentoonstelling creëerde Akunyili Crosby verscheidene kunstwerken die haar ervaring als Nigeriaanse vrouw in Amerika representeren. Een van de tentoongestelde werken was *As We See You: Dreams of Jand* (afb. 1), een werk dat bestaat uit een doek met daarop verf, een collage, potlood, marmer- en kledingstof. Het werk vertoont een deel van het Nigeriaanse interieur in het Amerikaanse huis van de kunstenaar, en doet denken aan een stilleven. Er zijn veel verschillende aspecten te zien op het werk, symbolisch voor verschillende nationale producten. De tentoongestelde objecten worden getoond in een Britse afternoon tea setting,



Afb. 1 Njideka Akunyili Crosby, *As We See You: Dreams of Jand*, 2017, acrylverf, collage, potlood, ©Eigen collective kunstenaar..

waarbij thee en Europese producten op een dienblad staan. Dit is een verwijzing naar Nigeria als een Britse kolonie. Op de tafel ligt een 'Dei Dei' pop. Dit was de eerste industrieel geproduceerde pop op het Afrikaanse continent. Later werd de pop symbool voor moderniteit, speelsheid, verlangens en onafhankelijkheid van Afrikaanse vrouwen.³² Op de achtergrond van het werk staat een album van Chris Okotie. Okotie is een Nigeriaanse pastoor en televangelist, en zijn album was geïnspireerd door de Amerikaanse popzanger Michael Jackson.

Aan de rechterzijde van het werk is een muur te zien met een groot aantal afbeeldingen. Om zichzelf verbonden te blijven voelen met haar thuisland, bracht Akunyili Crosby tijdschriften en foto's mee naar Amerika wanneer zij in Nigeria was geweest. Tijdens studiobezoeken kwam Akunyili Crosby erachter dat zij graag wilde werken met deze foto's en tijdschriften. Deze materialen werden op een canvas verwerkt tot een collage. De kunstenaar werd geïnspireerd door Robert Rauschenberg en Wangechi Muta, twee kunstenaars die eveneens collages maakten. Zowel de Nigeriaanse foto's en tijdschriften als aspecten van de hedendaagse populaire cultuur van de Verenigde Staten worden in de kunst van Akunyili Crosby gerepresenteerd. De verschillende kunstvormen en afbeeldingen die Akunyili presenteert in haar kunst zijn een metafoor voor de complexe brug tussen het oude en het nieuwe Nigeria, maar ook tussen

³¹ S. Heawood, 'The Nigerian Artist who is Exploding the Myth of the 'Authentic African Experience'', *The Guardian* 3 oktober 2016 <<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/oct/03/nigerian-artist-myth-authentic-african-experience-njideka-akunyili-crosby-harlem-studio-museum>>.

³² C. McKinley, *Clonette: The True History of an African Doll*, Parijs 2016, p. 26.

Nigeria en de Verenigde Staten.³³ De kunstenaar zegt: 'I think the point I make in my work is that my home is Nigeria and the United States at the same time.'³⁴ Een foto die op de wand is geplaatst is een uitrusting van een Thanksgiving viering in Dallas. Het is gebruikelijk om in de Verenigde Staten een 'blackamoor' beeldje op tafel te zetten. Dit zijn beeldjes van zwarte mensen die een schaal vasthouden waarop snoepjes liggen.³⁵ Dit zijn echter racistisch geladen objecten, informatie die bij veel mensen niet bekend is. De decoratie bagatelliseert het slavernijverleden van de Verenigde Staten. Ook is er een foto terug te vinden van Nigeriaanse jongeren die met Engelse vlaggetjes wapperen. Dit is wederom een verwijzing naar de koloniale tijd. Andere foto's en afbeeldingen die te zien zijn op de muur zijn afbeeldingen van de populaire cultuur in de Verenigde Staten, zoals Freddie Mercury en Michael Jackson, maar ook van de popcultuur in Nigeria. Toen Akunyili Crosby op jonge leeftijd naar de Verenigde Staten verhuisde, merkte zij dat er een verkeerd beeld over Nigeria bestond.³⁶ Volgens de kunstenaar werd er enkel gekeken naar de negatieve, crisis gerelateerde (zowel economisch als politiek) aspecten van Nigeria. Door het maken van kunst wil Akunyili Crosby aangeven dat het alledaagse leven, en de bijbehorende problemen, vaak universeel zijn. Akunyili Crosby gebruikt elementen van het Westerse stilleven om een niet-Westers verhaal te vertellen.³⁷

Naast het schilderen van interieurs, toont het werk van Akunyili Crosby regelmatig besloten sociale bijeenkomsten en intieme fragmenten met haar echtgenoot, een blanke man uit Texas. Akunyili Crosby beeldt regelmatig haar huwelijk af, omdat het volgens de kunstenaar het meest prominente symbool is voor de vermenging van twee verschillende culturen.³⁸ De vrouwelijke karakters die in haar werk worden gepresenteerd, zijn gebaseerd op de kunstenaar zelf, maar worden een eigen persoon in haar kunst. Akunyili Crosby beeldt zichzelf af in een positie van macht.³⁹ Dit bereikt zij door zichzelf bijvoorbeeld bovenop de



Afb. 2 Njideka Akunyili Crosby, *Thread*, 2012, acrylverf, collage, potlood, © Eigen collective kunstenaar.

³³ T. Bruguera, 'For Collaging the Immigrant Experience', *Foreign Policy* 215 (2015), p. 67.

³⁴ K. Michel, 'MacArthur 'Genius' Paints Nigerian Childhood Alongside her American Present', *NPR* 2 januari 2018, <<https://www.npr.org/2018/01/02/575118490/macarthur-genius-paints-nigerian-childhood-alongside-her-american-present>>.

³⁵ Focus: Akunyili Crosby | Counterparts, *The Modern*, <<https://www.themodern.org/exhibition/4539>>.

³⁶ Heawood 2016 (zie noot 4).

³⁷ K. Fawcett, 'Njideka Akunyili Crosby's Intimate Work Straddles Mediums and Oceans', *Smithsonian Magazine* 1 december 2014, <<https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/njideka-akunyili-crosby-award-winning-work-straddles-mediums-and-worlds-180953474/>>.

³⁸ Fawcett 2014 (zie noot 10).

³⁹ Ando 2016 (zie noot 2), p. 53.

afgebeelde man te plaatsen (afb. 2). De kunstenaar doet dit in eerste instantie, omdat zij uit een milieu komt met veel sterke vrouwen, en hier waarde aan hecht. Daarnaast worden Nigeriaanse vrouwen naast blanke mannen vaak als prostitué gezien in Nigeria. Akunyili Crosby wil een beeld creëren dat nog niet eerder is gezien.⁴⁰ De huid van de vrouw is bedekt met een collage van afbeeldingen, alsof deze de identiteit van de vrouw vormt. De vrouw kust de man, waarna er vage afdrukken van de collage op de huid van de man verschijnen.

Ook in het werk van Akunyili Crosby is hybriditeit terug te vinden. Veel van haar werken presenteren een interieur waar culturele aspecten van zowel Nigeria als de Verenigde Staten in zijn terug te vinden. In het werk van Akunyili Crosby probeert de kunstenaress twee verschillende nationale identiteiten met elkaar te laten samensmelten. De kunstenaar probeert een situatie vorm te geven die op het eerste gezicht herkenbaar is voor zowel Westerse als niet-Westerse mensen. Het is echter onmogelijk de gehele situatie te herkennen. Het werk van Akunyili Crosby introduceert namelijk een nieuwe ruimte. De kunstenaar zelf heeft het over een *no-man's land*, oftewel een *liminal space*. Een liminal space is een plek tussen het verleden en de toekomst, een plek van overgang. De liminal space is een metafoor voor veranderingen in Nigeria, maar ook symbool voor het eigen leven van de kunstenaar. Zij zegt: 'The liminal space I am using is one that I know, because I have experienced it in my life.'⁴¹

In een interview gaat de kunstenaar specifiek in op de term *third space*, zoals Bhabha deze definieerde. De *Third Space Theory* houdt in dat iedere persoonlijke identiteit hybride is, en bestaat uit een mix van culturele affiniteiten.⁴² Het is de ruimte die ontstaat wanneer twee ruimtes elkaar overlappen. Volgens de kunstenaar is Nigeria een voorbeeld van een *third space*, aangezien het land gekoloniseerd werd door Engeland, en in de jaren 70 van de vorige eeuw werd het land beïnvloed door de populaire cultuur in de Verenigde Staten. Het land is constant aan het veranderen. Als gevolg hiervan zet de kunstenaar haar vraagtekens bij de term traditie. Een aantal tradities die geassocieerd worden met Nigeria vindt haar wortels in het koloniale verleden met Groot-Brittannië, en is dus niet authentiek Nigeriaans.⁴³ Het

⁴⁰ Ando 2016 (zie noot 2), p. 54.

⁴¹ TateShots (interview), *Njideka Akunyili Crosby – Inhabiting Multiple Spaces*, videoproductie, Londen (Tate Modern) 2016.

⁴² F. Kalua, 'Homi Bhabha's Third Space and African Identity', *Journal of African Cultural Studies* 21 (2009) nr. 1 (juni), p.7.

⁴³ B. Boucher, 'I Can Spend Three Full Days Online': Njideka Akunyili Crosby on the Photo-Collage Paintings That Made Her a MacArthur 'Genius', *Artnet News*, 16 oktober 2017, <<https://news.artnet.com/art-world/macarthur-genius-njideka-akunyili-crosby-painting-1116275>>.

aspect van verandering betreft de kunstenaar ook op zichzelf. In een interview zegt Akunyili Crosby dat de lagen in haar werk, die symbool staan voor haar eigen identiteit, veranderen gedurende de tijd.⁴⁴ Het werk van Akunyili Crosby kan geïnterpreteerd worden als een *third space*. De kunstenaar creëert een transculturele ruimte, waarin verschillende culturele aspecten zijn terug te vinden. Akunyili Crosby zegt hierover: 'Several mediums come together to give birth to something different.' De kunstenaar creëert 'multiple spaces that exist together.'⁴⁵ Dit wordt gevormd naar een liminal space, zoals de kunstenaar deze omschrijft.

Het werk van Akunyili toont een verscheidenheid aan nationale producten, zowel van Nigeria als van de Verenigde Staten. In een interview zegt de kunstenaar: 'I do all of these mixes so that when you are in front of it, the viewer, you are being placed in this transcultural, trans-everything space.'⁴⁶ Kelman stelt dat een nationale identiteit geassocieerd wordt met nationale producten waarmee een persoon zich verbonden voelt. Akunyili Crosby prijst deze nationale producten niet alleen, ze gebruikt deze ook als kritische noot in haar werk. Een aantal afbeeldingen in de collages verwijzen naar het koloniale verleden van de Verenigde Staten. Objecten die onbewust een racistische connotatie met zich meedragen. Ook Nigeria wordt zowel positief als kritisch benaderd door de kunstenaar. Voor de collages gebruikt zij foto's van haar familie, die haar doen denken aan haar gelukkige jeugd in Nigeria. Ook foto's van militaire dictators en politici, die menig Nigeriaanse kunstenaars in de jaren tachtig naar het Westen hebben gedreven, worden gerepresenteerd.⁴⁷

Akunyili Crosby speelt in op het oriëntalisme zoals Edward Saïd dat definieerde. Door de grote hoeveelheid kleuren, materialen en afbeeldingen is de kritiek tegen het Westen niet overheersend in haar werk. De kunstenaar beeldt blackamoor beeldjes af, als symbool voor racisme in de Verenigde Staten. Er staan ook verwijzingen naar het koloniale verleden van Groot-Brittannië ten opzichte van Nigeria afgebeeld in het werk. Door het afbeelden van kritische afbeeldingen ten opzichte van Nigeria nuanceert de Nigeriaans/Amerikaanse kunstenaar dit. Al met al ontstaat hierdoor in haar werk een uniek amalgaam van diverse culturele uitingen en veelzijdige cultuurkritiek.

⁴⁴ TateShots (interview) 2016 (zie noot 14).

⁴⁵ Njideka Akunyili Crosby (interview), *Njideka Akunyili Crosby: Third Space*, 14 april 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=zxoDB61kkE0>>.

⁴⁶ A. Russeth, 'Trans-Everything: Njideka Akunyili Crosby Mounts Two Shows in Los Angeles', *ArtNews* 2015.

⁴⁷ O. Oguibe, 'Finding a Place: Nigerian Artists in the Contemporary Art World', *Art Journal* 58 (1999) nr. 2 (zomer), p. 31.

3. Rotimi Fani-Kayode

Rotimi Fani-Kayode werd in 1955 geboren in Lagos, Nigeria. De Kayode familie behoort tot de Yoruba, een etnische groep in het zuidwesten van Nigeria met een eigen religie. De Kayode's nemen hier een belangrijke positie in als bewaarders van een heiligdom van de Yoruba en een aantal familieleden is priester in de stad Ife. De vader van Rotimi Fani-Kayode was een revolutionair en politicus, en bovendien het opperhoofd van Ife. Hij stond bekend als Fani-Power.⁴⁸ In het sociaal conservatieve land voelde Fani-Kayode zich niet geaccepteerd als homoseksuele jongen. In 1966 vond er een militaire staatsgreep plaats in Nigeria, en ontstond er een burgeroorlog. Hierdoor vluchtte Fani-Kayode op elfjarige leeftijd samen met zijn gezin naar Brighton, waar hij opgroeide. Ook in Engeland voelde Fani-Kayode zich een buitenstaander, niet vanwege zijn homoseksualiteit, maar vanwege zijn huidskleur. In 1976 verhuisde hij naar de Verenigde Staten om kunst te studeren aan de Georgetown University en het New York's Pratt Institute. In deze tijd verspreidde de ziekte aids zich in snel tempo, voornamelijk onder homoseksuele mannen en drugsgebruikers.⁴⁹ Dit thema zou Fani-Kayode later veel in zijn kunst toepassen. Toen de kunstenaar in 1983 terugkeerde naar Engeland, merkte hij dat zowel de zwarte gemeenschap als de homoseksuele van verschillende kanten werden aangevallen. Fani-Kayode zag zichzelf als een buitenstaander. In zijn eigen woorden zei hij: 'On three counts I am an outsider: in matters of sexuality; in terms of geographical and cultural dislocation; and in the sense of not having become the sort of respectable married professional my parents might have hoped for'.⁵⁰

In een antwoord hierop richtte Fani-Kayode de groep *Autograph* op, een gemeenschap voor zwarte fotografen in Engeland. Eind jaren tachtig kregen maar weinig zwarte kunstenaars en curatoren een platform in de Engelse kunstwereld.⁵¹ *Autograph* focuste op conventies in de Britse kunstwereld, en adresseerden moeilijke historische en politieke onderwerpen als kolonialisme en racisme in de Engelse maatschappij. Ook trad Fani-Koyode in de openbaarheid met het onderwerp zwarte homoseksuele mannen, oftewel African Queerness.⁵²

De kunstenaar heeft slechts zes jaar als kunstenaar kunnen werken, want in 1989 stierf hij aan een hartaanval ten gevolge van aids.

⁴⁸ E. Moffitt, Rotimi Fani-Kayode's Ecstatic Antibodies: Libidinal Politics, Race, and Desire, *Transition* (2015) nr. 118, p. 74.

⁴⁹ Moffitt 2015 (zie noot 1), p. 75.

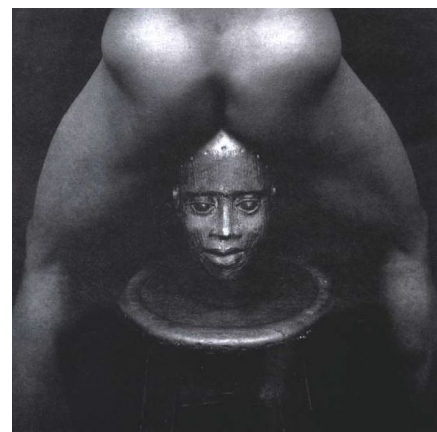
⁵⁰ Rotimi Fani-Kayode, 'Traces of Ecstasy', *Ten-8* (1988) nr. 28, p. 36.

⁵¹ O. Oguibe, Finding a Place: Nigerian Artists in the Contemporary Art World, *Art Journal* 58 (1999) nr. 2 (zomer), pp. 35-36.

⁵² S. Nelson, 'Transcendence in the Photographs of Rotimi Fani-Kayode', *Art Journal* 64 (2005) nr. 1, p. 9.

In de jaren zeventig en tachtig gebruikten enkele Europese fotografen zwarte, Afrikaanse mannen als thema in hun kunst. Waaronder Leni Riefenstahl, die in de jaren dertig nog furore had gemaakt als fotograaf en regisseur van de Nazi-partij. Fani-Kayode vond dat er twee verschillende manieren waren van het afbeelden van Afrikaanse mensen; 'The exploitative mythologising of Black virility on behalf of the homosexual bourgeoisie is ultimately no different from the vulgar objectification of Africa'. De manier waarop Afrikaanse mensen als slachtoffer, en op een primitieve manier werden afgebeeld zinde de kunstenaar niet. Hij voelde zich daarom verplicht om 'blackness, maleness and sexuality' te exploreren in zijn kunst.⁵³

In 1987 maakte Fani-Kayode de zwart-witte foto *Bronze Head* (afb. 1). Het werk toont de achterkant van een onderlichaam van een man, en de voorkant van een hoofd. Onder zijn billen is een bronzen beeld van een hoofd te zien, dat op een krukje rust. Het hoofd, dat in de Yoruba cultuur de zitplaats van de geest is en tot de Yorubareligie uit Ife behoort, representeert een god.⁵⁴ Hoewel de gefotografeerde persoon zwart is, heeft het lichaam een witte uitstraling op de zwarte achtergrond. Het bronzen hoofd is een spirituele traditie uit de Yoruba religie uit Ife, de stad waar Fani-Kayode opgroeide en waar zijn familie tot de aristocratie behoorde. Alhoewel hij afstamde van de Yoruba cultuur en hij hier zijn spiritualiteit en artistieke betekenis aan ontleende, verwierp deze cultuur tegelijkertijd zijn seksuele identiteit. De foto zou het verband tussen seks en geboorte kunnen symboliseren. Het is niet duidelijk of de afgebeelde man bevalt van het bronzen hoofd, of dat het hoofd het lichaam binnentreedt. Wanneer het bronzen hoofd het lichaam betreedt, kan dit als een erotische daad geïnterpreteerd worden, en wanneer het bronzen hoofd het lichaam verlaat, kan dit symbool staan voor geboorte.



Afb. 1 Rotimi Fani-Kayode, *Bronze Head*, 1987, foto, © Tate Modern, Londen.

Fani-Kayode liet regelmatig gedeelten van het lichaam weg, als synoniem voor zijn onvolledige identiteit. De positie waarin de afgebeelde man is geplaatst symboliseert zijn seksualiteit, en het beeld symboliseert sociale normen. De kunstenaar is een buitenstaander in beide, zowel seksualiteit als sociale normen, en met dit kunstwerk probeert hij hiervan een deconstructie te maken.⁵⁵ De kunstenaar transformeert de oude cultuur naar een contemporaine. De elementen die aan de oude cultuur werden verbonden, bijvoorbeeld spiritualiteit, hebben wel macht, maar kunnen onder de normen van de oude

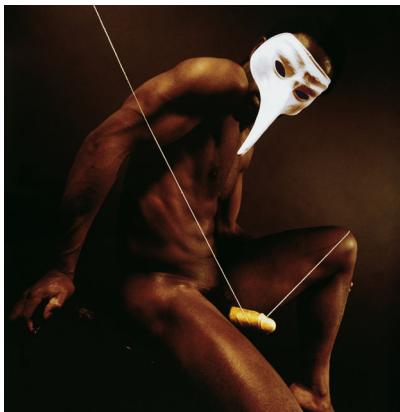
⁵³ W. Bourland, *Bloodflowers: Rotimi Fani-Kayode, Photography and the 1980s*, Durham 2019, p. 147.

⁵⁴ K. Mercer, 'Eros and Diaspora', in: D. Bishton, *Rotimi Fani-Kayode en Alex Hirst: Photography*, Manchester 1997, p. 186.

⁵⁵ S. Nelson, 'Transcendence in the Photographs of Rotimi Fani-Kayode', *Art Journal* 64 (2005) nr. 1, p. 11.

cultuur niet gelden.⁵⁶ Daarom transformeert de kunstenaar de normen, waardoor deze elementen een nieuwe betekenis krijgen. In een zelfgeschreven artikel zegt de kunstenaar: 'My identity has been constructed from my own sense of otherness, whether cultural, racial or sexual. The three aspects are not separate within me. Photography is the tool by which I feel most confident in expressing myself. It is photography therefore – Black, African, homosexual photography – which I must use not just as an instrument, but as a weapon if I am to resist attacks on my integrity and, indeed, my existence on my own terms.'⁵⁷

Fani-Kayode maakte in zijn werk gebruik van, wat Yoruba priesters noemen, de *Technique of Ecstasy*. De fotograaf wil een onbewuste spirituele dimensie bij de kijker oproepen, waardoor in werkelijkheid bestaande concepten en gevoelens, zoals racisme of haat tegen homoseksualiteit, opnieuw onder de aandacht worden gebracht.



Afb. 2 Rotimi Fani-Kayode, *The Golden Phallus*, 1989, foto, © Frieze.

In 1989 maakte Fani-Kayode de foto *The Golden Phallus* (afb. 2), als onderdeel van de fotoreeks *Ecstatic Antibodies*. De kunstenaar was toen al besmet met aids. De foto toont een naakte zwarte man met een wit masker. Zijn goud geschilderde penis wordt omhooggehouden met een strak touw, waarbij de uiteinden naar de hoeken van het frame worden geleid. Hierdoor lijkt het alsof zijn penis als een marionet wordt bestuurd. De zwarte fallus, oftewel de zwarte penis in erectie, werd gevreesd in Engeland in de late jaren 80 vanwege de uitbraak van aids.⁵⁸ Het touw berooft de man van het recht beslissingen te nemen over het meest erotische deel van zijn lichaam. Het verwijst naar de wet waarin homoseksualiteit als een vorm van criminaliteit werd benaderd, een wet die in Engeland in 1967 werd afgeschaft, maar in Nigeria nog gold. Het masker dat de man draagt, is een Venetiaans plaag masker, dat Italiaanse en Franse artsen tijdens de Renaissance droegen als bescherming tegen ziektes als de pest. Het masker verwijst naar aids, een ziekte die onverbiddelijk werd verbonden aan homoseksualiteit. Het bevestigt de ziekte van de kunstenaar, maar weigert het een gezicht te geven. Het masker refereert daarnaast aan het postkoloniale boek *Black Skin, White Masks*, geschreven door Frantz Fanon. Het boek gaat in op de effecten die racisme en onmenselijkheid, in situaties van koloniale dominantie, hebben op de menselijke geest.⁵⁹

⁵⁶ A. Hirst, 'Acts of God', in: D. Bishton, *Rotimi Fani-Kayode en Alex Hirst: Photography*, Manchester 1997, p. 202.

⁵⁷ R. Fani-Kayode, 'Traces of Ecstasy', *Ten-8* 28 (1988), p. 36.

⁵⁸ Moffitt 2015 (zie noot 1), p. 79.

⁵⁹ P. Nursey-Bray, 'Race and Nation: Ideology in the Thought of Frantz Fanon', *The Journal of Modern African Studies* 18 (1980) nr. 1 (maart), p. 138.

Het werk bevat ook bepaalde elementen uit de Yorubareligie, die verwijzen naar Fani-Kayode's familie en naar thuisstad Ife. De lange snavel en de amandelvormige ogen van het witte masker verwijzen, volgens de Amerikaanse historicus Robert Farris Thompson, naar de *ororo*, de mentale en spirituele transcendentie in elk individu. De gefotografeerde man wordt onsterfelijk door de creativiteit en efficiëntie van zijn eigen geest.⁶⁰ Het masker staat dus symbool voor zowel sterfelijkheid, de dood, als voor leven en onsterfelijkheid.

The Golden Phallus toont een zwarte man die door een erotische daad geïnfecteerd is met de dodelijke ziekte aids. Het witte masker is een voorteken van de dodelijke ziekte, en tegelijk staat het symbool voor de onsterfelijkheid van de menselijke geest. De combinatie van seks, dood en wedergeboorte vormen een geheel in deze foto. De afgebeelde man in de foto wordt 'gehomoseksualiseerd', door zijn passieve positie als object, en het publiek als actieve kijker. In de foto's van Fani-Kayode schermen de afgebeelde mannen echt hun ogen af, waardoor ze de geestelijke autonomie behouden.⁶¹

De fotoreeks *Ecstatic Antibodies* in zijn geheel kan gezien worden als een verwijzing naar het oeuvre van Caravaggio. De foto's van Fani-Kayode hebben een sensualiteit zoals deze in de Barok vaak afgebeeld werd. De persoon is een weelde van vlees die transcendeert naar een spiritueel gebied.⁶² Hij wordt bovendien op een anti-classicistische wijze geplaatst in het werk. Dat Fani-Kayode naturalistisch fotografeerde en Caravaggio naturalistisch schilderde, staat in tegenstelling tot de verstilde en classicistische portretstijl van bijvoorbeeld Raphael. Ten slotte gebruikte Fani-Kayode hetzelfde kleurenschema als die van Caravaggio, met het donkerrode, goud, fel wit en het duidelijke clair-obscur. Er is meer werk van Fani-Kayode dat vergeleken kan worden met dat van Caravaggio. Het werk *Nothing to Lose I* (bijlage 1), dat de kunstenaar in 1989 maakte, wordt door een aantal kunstcritici in verband gebracht met het werk *Boy with a Basket of Fruit* (bijlage 2), gemaakt door Caravaggio in 1593. Fani-Kayode verwerkt katholieke beeldspraak uit de tijd van de Barok aan de hand van beeldspraak uit de Yoruba cultuur.

Naast het feit dat Fani-Kayode Europa tegenover Afrika zet in zijn kunst, probeert de kunstenaar ook andere tegenstellingen in zijn werk te presenteren. Zoals in beide hier besproken kunstwerken duidelijk wordt, presenteert de kunstenaar zowel seksualiteit als de dood. Beide kunnen verbonden worden aan de dodelijke ziekte aids, en daarnaast zijn beide begrippen ook van belang voor het bestaan van de mens. In het werk *The Golden Phallus* komt bovendien de tegenstelling onderdrukker en onderdrukte naar voren. De man is in een onderdrukte positie geplaatst, waarin zijn lichaam wordt bestuurd door

⁶⁰ Moffitt 2015 (zie noot 1), p. 80.

⁶¹ Moffitt 2015 (zie noot 1), p. 84.

⁶² Moffitt 2015 (zie noot 1), p. 82.

een onderdrukker. Ook de positie van de kijker is in dit geval die van een onderdrukker. Door een opvallend gebruik van clair-obscur, staat het zwart tegenover het wit in de foto's. Dit staat symbool voor racisme, zoals de fotograaf, met een zwarte huidskleur, dit heeft ervaren in Engeland. Ten slotte worden de Yoruba religie en het katholicisme tegenover elkaar geplaatst.

Rotimi Fani-Kayode is een kunstenaar die zichzelf positioneerde als buitenstaander. Zijn huidskleur, seksualiteit en carrièrekeuze pasten niet binnen de gangbare sociale normen. Hierdoor voelde hij zich niet echt verbonden, noch met Engeland, noch met Nigeria. Zijn kunst was voor hem een manier om zijn bijzondere identiteit neer te zetten. Aan de hand van verscheidene tegenstellingen kan hybriditeit in het werk worden vastgesteld. Deze hybriditeit vormt een soort third space, zoals Bhabha deze definieerde. In deze ruimte werden door Fani-Kayode verschillende elementen gefuseerd, zoals culturele aspecten van Europa en Afrika, en het katholicisme en de Yoruba religie. Daarnaast probeert hij met zijn werk meer aandacht en ruimte te geven aan controversiële onderwerpen als seksualiteit en racisme.

Deze Nigeriaans/Britse kunstenaar gebruikte in zijn werk veel culturele aspecten van de Yoruba cultuur. Hoewel dit niet specifiek producten zijn voor Nigeria als natie, kan het toch in verband gebracht worden met de theorie van Kelman. Professor Kelman stelt dat een natie bestaat uit collectieve producten die een gevoel van verbondenheid kunnen scheppen. Alhoewel hij zichzelf als buitenstaander ziet, voelt Fani-Kayode zich toch verbonden met de cultuur van Ife, waar hij opgroeide. Fani-Kayode verwerkte specifiek 'regionale' gegevens, zoals religieuze aspecten van de Yoruba cultuur, in zijn werk. Omdat deze cultuur zo dicht bij zijn familie stond, geeft dit een gevoel van betrokkenheid met de regio, de religie, en de familie waar de kunstenaar vandaan komt.

Toen Fani-Kayode naar Engeland verhuisde, voelde de kunstenaar de drang bepaalde Afrikaanse stereotypen in zijn fotografie te verwerken. Met andere woorden, de kunstenaar voelde het als een vanuit het westers denken opgelegde verplichting zijn Afrikaanse afkomst op een specifieke manier af te beelden.⁶³ De theorie van Edward Saïd, het oriëntalisme, was op een directe manier van toepassing voor de kunstenaar. De primitieve manier waarop Westerse fotografen Afrikaanse mensen afbeeldde in hun werk, was voor de Fani-Kayode niet juist. De kunstenaar voelde zich hierdoor ook verplicht om een in zijn ogen juiste representatie van zijn achtergrond weer te geven. Daarnaast bevat het werk van Fani-Kayode veel kritiek op het Westen. Voornamelijk racisme en haat tegen homoseksualiteit worden in zijn kunst behandeld. Dit was aan de ene kant bedoeld om een dialoog te openen over de twee

⁶³ Moffitt 2015 (zie noot 1), p. 76.

onderwerpen, en aan de andere kant als een directe aanklacht tegen de positie die het Westen hierover inneemt.

Conclusie

De Nigeriaans/Britse kunstenaar Yinka Shonibare verwerkt in zijn driedimensionale werk verschillende stereotypen, veelal als verwijzing naar het kolonialisme. Voorbeelden zijn de Dutch Wax stoffen, die geassocieerd worden met de Afrikaanse cultuur, of bijvoorbeeld Victoriaanse fragmenten, die geassocieerd worden met de Engelse cultuur. Uit onderzoek uitgevoerd door Shonibare zelf, blijkt dat de gebruikte stereotypen, in tegenstelling tot wat men zou denken, juist verwijzen naar een verscheidenheid aan achtergronden en culturen. Ze zijn dus niet zo eenduidig als wordt verondersteld. Aan de hand van tegenstrijdige constructies wil de kunstenaar de stereotype ideeën deconstrueren, en tegelijkertijd de juiste achtergrond naar voren brengen. Het werk van Shonibare is een metafoor voor zijn eigen identiteit. In zijn opvatting wordt een persoonlijke identiteit rijker wanneer er sprake van is hybriditeit. Hierdoor zet hij een vraagteken bij een identiteit als een homogeen gegeven.

De Nigeriaans/Amerikaanse kunstenaar Njideka Akunyili Crosby wil in haar werk het nieuwe veranderde Nigeria afbeelden en daarnaast een *liminal space* creëren waarin twee identiteiten, in haar geval de Nigeriaanse en de Amerikaanse, naast elkaar kunnen bestaan. In haar schilderijen maakt zij gebruik van verschillende materialen. Zij gebruikt onder andere afbeeldingen uit de Nigeriaanse en Amerikaanse popcultuur voor collages. Door een mix van verschillende culturen wordt deze hybride ruimte vormgegeven. Ook onderwerpen als het kolonialisme van Groot-Brittannië en racisme in de Verenigde Staten worden toegepast in haar kunst. Daarnaast is haar werk bedoeld als een manier om de persoonlijke identiteit van de kunstenaar te exploreren.

De Nigeriaans/Britse kunstenaar Rotimi Fani-Kayode positioneerde zich nadrukkelijk als buitenstaander op basis van drie aspecten: zijn huidskleur, zijn seksualiteit en zijn carrièrekeuze. Als fotograaf verzette hij zich ertegen dat zwarte Afrikanen in zijn ogen op een primitieve en rolbevestigende manier werden afgebeeld door Europese collega-fotografen. Hij voelde het als een plicht het werkelijke Afrika en het Afrika zoals hij dat ervoer af te beelden. Door het maken van confronterende foto's wilde hij tegen heersende opvattingen ingaan. Hij probeerde onderwerpen als homoseksualiteit en racisme bespreekbaar te maken en te normaliseren in de Britse en Nigeriaanse samenleving. De Yoruba religie, waarmee de kunstenaar opgegroeide, nam hierbij in zijn werk een belangrijke symbolische rol in.

Aan de hand van drie theoretici (Herbert Kelman, Homi K. Bhabha en Edward Saïd) is in deze scriptie onderzocht op welke manier de hybride kunstenaars Shonibare, Akunyili Crosby en Fani-Kayode

nationale identiteit in hun kunst onderzoeken en gebruiken. De drie kunstenaars kunnen op verschillende vlakken met elkaar vergeleken worden.

Allereerst hebben zij alle drie hun jeugd doorgebracht in Nigeria. Daarna hebben zij een kunstopleiding gevolgd in het Westen (zowel in Groot-Brittannië als in de Verenigde Staten).

Ook de onderwerpen die de kunstenaars in hun werk behandelen, komen overeen. Zowel kolonialisme als racisme zijn thema's die aan bod komen. Hierin is er een activistisch perspectief te herkennen. Er is een sterke drang om aandacht op de onderwerpen te vestigen. De drie kunstenaars gebruiken verschillende media en methoden in hun werk om dit te bewerkstelligen. Fani-Kayode probeerde dit op een vrij directe en confronterende manier te bereiken, door bijvoorbeeld erotische fragmenten van homoseksuele zwarte mannen te fotograferen. Dit in tegenstelling tot het meer toegankelijke werk van Shonibare, die door middel van verleiding het publiek naar zijn werk wil trekken. Daarnaast straalt zijn werk geen directe verwijzing naar het kolonialisme uit, maar wordt dit pas duidelijk wanneer het publiek zich hierin verdiept. Ook het werk van Akunyili Crosby probeert op een meer subtiele manier te verwijzen naar het kolonialisme. Dit doet zij bijvoorbeeld door afbeeldingen in haar collages toe te voegen van zwarte kinderen die met Britse vlaggetjes zwaaien.

De drie hier besproken kunstenaars hebben een vergelijkbare motivatie voor het maken van hun kunst. Aan de ene kant zit er een activistische lading aan hun werk, bedoeld om onderwerpen als kolonialisme en racisme aan te kaarten, en om een naar hun gevoel juist beeld van Nigeria te schetsen. Aan de andere kant gebruiken zij hun kunst vanuit een persoonlijk perspectief, om de eigen identiteit te exploreren en af te beelden.

De drie kunstenaars refereren op verschillende manieren aan culturele aspecten van hun thuisland, Nigeria. Yinka Shonibare verwerkt in zijn kunst Afrikaanse en Britse stereotypen. Door het deconstrueren van de gangbare aannames die hierover worden gemaakt, geeft hij aan dat een persoonlijke identiteit altijd hybride is en bestaat uit een verscheidenheid aan culturele en historische aspecten. Hiermee verwerpt de kunstenaar het bestaan van een nationale identiteit.

Akunyili Crosby gebruikt verschillende afbeeldingen van haar eigen jeugd in Nigeria, zoals foto's met haar familie. Daarnaast gebruikt zij afbeeldingen van bekende artiesten uit de Nigeriaanse popcultuur. Dit doet zij tevens met de Amerikaanse popcultuur. In de ruimtes die Akunyili Crosby daarmee in haar kunst creëert, voegt ze de twee culturen samen. Er zijn niet één, maar twee nationale identiteiten te herkennen in haar werk.

Fani-Kayode representeert de Yoruba religie in zijn werk, die verwijst naar zijn jeugd en zijn familie in Nigeria. Hoewel dit een vorm van verbondenheid lijkt te scheppen, positioneert de kunstenaar zichzelf nadrukkelijk als buitenstaander. Zijn complexe werk valt samen met een complexe, op zichzelf staande

identiteit die niet als nationale identiteit, hetzij aan Groot-Brittannië of aan Nigeria verbonden kan worden.

Hoewel de kunstenaars ieder op een eigen manier omgaan met nationale identiteit, zijn ze alle drie van mening dat een identiteit een geconstrueerd gegeven is. De kunstenaars spelen hierop in door in hun werk een constructie van verschillende tegenstellingen van zowel culturele, sociale als historische aspecten te maken.

Bronnenlijst

N. Akunyili Crosby (interview), *Njideka Akunyili Crosby: Third Space*, 14 april 2016
<<https://www.youtube.com/watch?v=zxoDB61kkE0>>.

E. Ando, 'Njideka Akunyili Crosby', *Bomb* no. 137 (2016).

H. Bhabha, *The Location of Culture*, London 2004.

B. Boucher, 'I Can Spend Three Full Days Online': Njideka Akunyili Crosby on the Photo-Collage Paintings That Made Her a MacArthur 'Genius', *Artnet News*, 16 oktober 2017, <<https://news.artnet.com/art-world/macarthur-genius-njideka-akunyili-crosby-painting-1116275>>.

W. Bourland, *Bloodflowers: Rotimi Fani-Kayode, Photography and the 1980s*, Durham 2019.

M. Brenson, 'The Curator's Moment', *Art Journal* 57 (1998) nr. 4.

T. Bruguera, 'For Collaging the Immigrant Experience', *Foreign Policy* 215 (2015).

M. Diawara, 'Independence Cha Cha. The Art of Yinka Shonibare', in: J. Guldemon, *Double Dutch*, tent. cat. Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 2004.

R. Fani-Kayode, 'Traces of Ecstasy', *Ten-8* 28 (1988).

K. Fawcett, 'Njideka Akunyili Crosby's Intimate Work Straddles Mediums and Oceans', *Smithsonian Magazine* 1 december 2014, <<https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/njideka-akunyili-crosby-award-winning-work-straddles-mediums-and-worlds-180953474/>>.

J. Guldemon en G. Mackert, 'To Entertain and Provoke Western Influences in the Work of Yinka Shonibare', in:

J. Guldemon, *Double Dutch*, tent. cat. Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 2004.

K. Harding en J. Parsons, 'Post-Colonial Theory and Action Research', *Turkish Online Journal of Qualitative Inquiry* 2 (2011) nr. 2 (januari).

M. Hatt and C. Klonk, *Art History: An Introduction of its Methods and Theories*, Manchester 2006.

S. Heawood, 'The Nigerian Artist who is Exploding the Myth of the 'Authentic African Experience'', *The Guardian* 3 oktober 2016 <<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/oct/03/nigerian-artist-myth-authentic-african-experience-njideka-akunyili-crosby-harlem-studio-museum>>.

A. Hirst, 'Acts of God', in: D. Bishton, *Rotimi Fani-Kayode en Alex Hirst: Photography*, Manchester 1997.

N. Hynes en J. Picton, 'Yinka Shonibare. Re-Dressing History', *African Arts* 34 (2001) nr. 3.

- S. Jeffery, 'What is Globalisation', *The Guardian* 31 oktober 2002.
- F. Kalua, 'Homi Bhabha's Third Space and African Identity', *Journal of African Cultural Studies* 21 (2009) nr. 1 (juni).
- G. Killam, 'Victorian Lagos: Aspects of Nineteenth Century Lagos Life by Michael J. C. Echeruo', *Research in African Literatures* 12 (1981) nr. 1.
- N. Kompridis, 'Normativizing Hybrity / Neutralizing Culture', *Political Theory* 33 (2005) nr. 3 (juni).
- C. McKinley, *Clonette: The True History of an African Doll*, Parijs 2016.
- K. Mercer, 'Eros and Diaspora', in: D. Bishton, *Rotimi Fani-Kayode en Alex Hirst: Photography*, Manchester 1997.
- K. Michel, 'MacArthur 'Genius' Paints Nigerian Childhood Alongside her American Present', *NPR* 2 januari 2018, <<https://www.npr.org/2018/01/02/575118490/macarthur-genius-paints-nigerian-childhood-alongside-her-american-present>>.
- E. Moffitt, 'Rotimi Fani-Kayode's Ecstatic Antibodies: Libidinal Politics, Race, and Desire', *Transition* (2015) nr. 118.
- S. Nelson, 'Transcendence in the Photographs of Rotimi Fani-Kayode', *Art Journal* 64 (2005) nr. 1.
- P. Nursey-Bray, 'Race and Nation: Ideology in the Thought of Frantz Fanon', *The Journal of Modern African Studies* 18 (1980) nr. 1 (maart).
- M. Van Oene, 'Grenzen van Identiteit. De Invloed van de Globalisering op Artistieke Identiteiten', *Universiteit Utrecht* 2011, p. 5.
- O. Oguibe, 'Finding a Place: Nigerian Artists in the Contemporary Art World', *Art Journal* 58 (1999) nr. 2.
- J. Picton, 'Laughing at Ourselves', in: J. Guldmond, *Double Dutch*, tent. cat. Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 2004.
- A. Russeth, 'Trans-Everything: Njideka Akunyili Crosby Mounts Two Shows in Los Angeles', *ArtNews* 2015.
- Y. Shonibare (lezing), *Yoruba: Diasporas and Identities*, Londen (SOAS), november 1997.
- TateShots (interview), *Njideka Akunyili Crosby – Inhabiting Multiple Spaces*, videoproductie, Londen (Tate Modern) 2016.

D. Wyatt, 'Things fall into two parts: Artist Njideka Akunyili tells a new Nigerian story', *The Independent* 17 oktober 2013 < <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/things-fall-into-two-parts-artist-njideka-akunyili-tells-a-new-nigerian-story-8887283.html>>.



Bijlage 1. Rotimi Fani-Kayode, *Nothing to Lose I*, 1989, foto, © The Walther Collection, Neu-Ulm.



Bijlage 2. Caravaggio, *Boy with a Basket of Fruit*, 1593, olieverf op canvas, © Galleria Borghese, Rome.