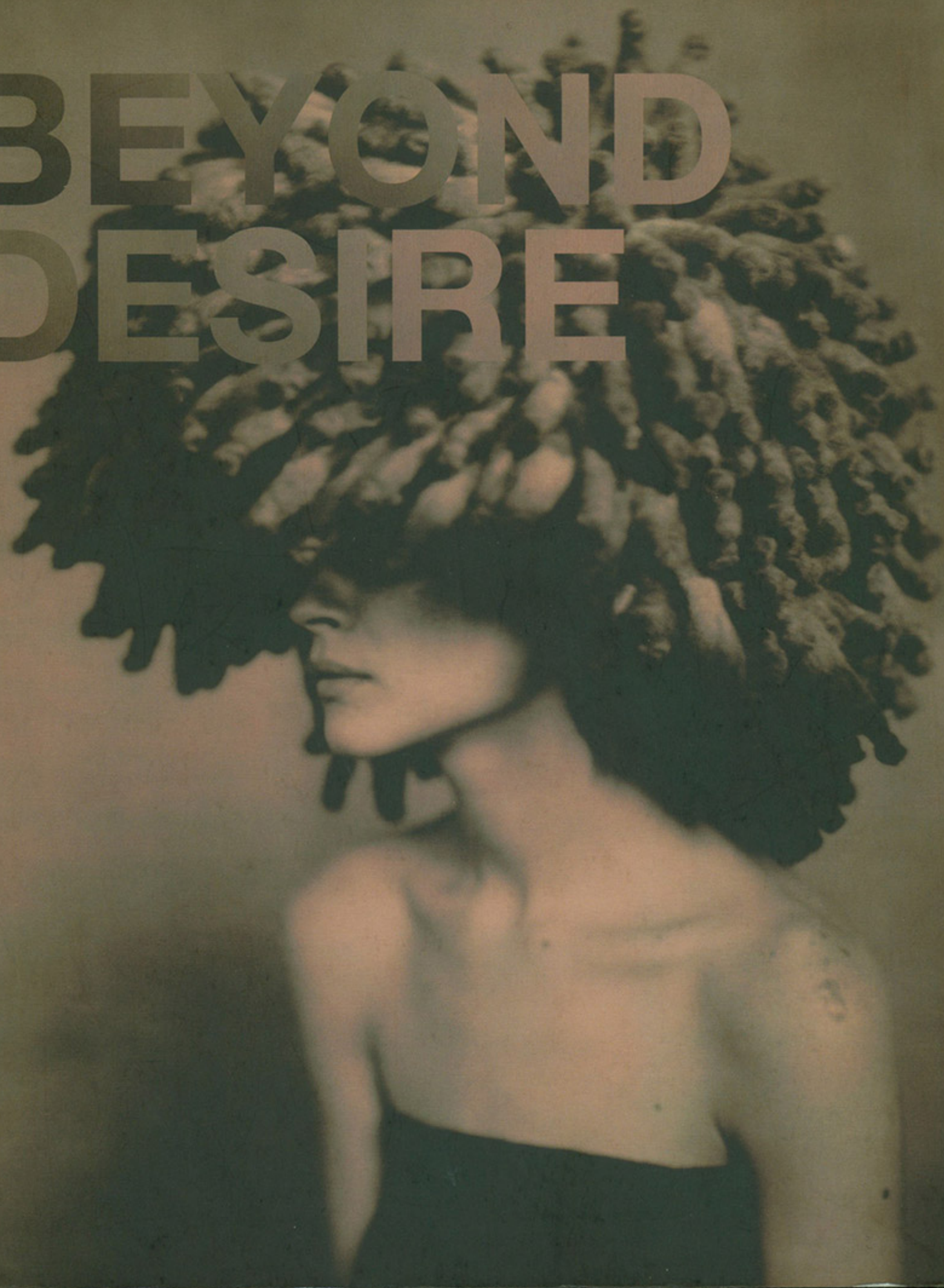


# BEYOND DESIRE



# weekend

Knack

België

het nieuwe Frankrijk

Antwerps motto

Diamonds are a girl's best friend

Het MoMu

opening van een nieuw Mode Museum?

René Magritte

Legendary Night @ Cafe d'Anvers

MODE

Dries van Noten • Ann Demeulemeester •  
Dirk Bikkembergs • Walter van Beirendonck •  
Martin Margiela • Dirk van Saene

De Antwerpse Zes en de Metamorfose van burgemeester Leona Detége

Iké Udé  
Fictieve cover voor  
het Belgische weekblad  
'Weekend Knack'.  
Fake cover for Belgian  
magazine 'Weekend Knack',  
2002.  
Courtesy Fifty One  
Fine Art Photography

## 01.HOW DO YOU LIKE ME NOW?

Een aantal jaren geleden hingen overal in Antwerpen affiches met een reproductie van een *Weekend Knack*-cover. Op deze cover, die voor verwarring zorgde bij mensen die dit populaire mode- en lifestyleblad kennen – er was immers geen overeenkomstige versie in de winkels te koop –, prijkte de in Nigeria geboren en in New York werkende kunstenaar Iké Udé, minutieus verkleed als dandy. Dit project was een onderdeel van Iké Udés langlopende *Cover Girl*-reeks (1994-nu), waarbij de kunstenaar zijn portret laat afdrukken op de covers van *Vogue*, *Elle*, *Cosmopolitan*, *Town and Country* en tal van andere mode- en lifestylebladen en dit 'nauwgezet gefatsoeneerd en opgemaakt, [in] een minutieus gekozen pose, opgenomen in een professionele fotostudio, het resultaat waar nodig geretoucheerd om het perfecte object van verlangen te produceren'.<sup>1</sup>

Met *Cover Girl* creëert Iké Udé een platform waarop obsessief een steeds opnieuw geformuleerd beeld van het ideale zelf wordt getoond. Door deze covers – de ultieme eregalerij, maar ook het glibberige terrein van het virtuele en de schijn – met zijn zelfportret te tooien, onderneemt Iké Udé een 'ambitieuze onderzoek naar representatievormen zoals die voorkomen op tijdschriftencovers die al te vaak een eenzijdige visie op schoonheid vertonen. Nog belangrijker is dat hij dit onderzoek niet alleen voert om het beeld van Afrika als een poel van ellende, waar het sinistere op de loer ligt, te doorprikken, maar ook om een beeld van Afrika als "een plaats van schoonheid" te propageren."<sup>2</sup>

In teksten over het werk van Iké Udé wordt meestal de nadruk gelegd op de modieuze, voyeuristische verschuiving van de aandacht van het afgebeelde object naar de herkomst en het ras van het subject. Van een in Nigeria geboren en in New York werkend kunstenaar wordt bijna vanzelfsprekend verwacht dat hij kunst maakt waarin zijn hybride identiteit centraal staat. Dat doet hij door de stereotypen van ras en geslacht te ondermijnen en te manipuleren en door de gecentraliseerde macht van de publieke

forums van de westerse media, zoals tijdschriften-covers en filmaffiches, te ontregelen. In zekere zin is het onmogelijk om Udé's foto's en objecten los te zien van zijn geconstrueerde personage. Als we kijken naar zijn *Cover Girl*-reeks of zijn gemanipuleerde overhemden (*Beyond Decorum*) met seksueel uiterst expliciete advertenties als label, functioneren deze bovendien als aanduidingen van Udé's ongrijpbare persoonlijkheid en lijkt hij kritiek te leveren op het idee dat het uiterlijk de gedachten en het gedrag determineert. Het blijkt echter allemaal complexer te zijn. Udé is ook in een meer formele context gefascineerd door schoonheid en versiering. Als dandy verkiest hij het artificiële boven het natuurlijke en verwerpt hij het 'zijn' ten voordele van een intens doorleefde 'schijn' als enige tastbare realiteit. Met zijn fascinatie voor cosmetica en maskerade ridiculiseert hij tegelijkertijd elke aanspraak op authenticiteit of natuurlijkheid. Door een aantal aspecten van de westerse visuele cultuur te herschikken en op te nemen in een spel van veranderlijke en onderling verwisselbare beelden, kenschetst hij op een welhaast tragische manier het heden als een complexe en onzekere ruimte, waarin herkomst achterhaald is. Udé wordt de *cover girl* die op elke nieuwe cover van identiteit verandert. Udé ondermijnt het idee dat 'de cyclus van de kunst' voltooid wordt in de esthetische werkelijkheid van het tonen met wat Okwui Enwezor beschouwde als de 'Afrikaanse' artistieke strategie om het object permanent te verschuiven en ook gebruik te maken van niet-visuele codes en performatieve acties, vooral door middel van woordspelingen en aforistische uitspraken.<sup>3</sup>

Iké Udé hanteert de notie van dandy ook als een reflectie op met de kunstproductie verbonden persoonlijke mythologieën. In het werk van Udé zijn het precies de investering in het ik, de trefzekere preoccupatie met kleren en de drang om tekens verder dan elke realiteitszin te manipuleren, die het artistieke uitgangspunt worden waaraan de foto's en objecten refereren. 'Iemand kan zich ideeën vormen van zichzelf, maar deze ideeën kunnen

totaal tegengesteld zijn aan wat andere mensen denken van de persoon in kwestie. Parallel daaraan wordt een idee als "eigenliefde" als antisociaal beschouwd, hoewel ieder van ons op een of andere manier van zichzelf houdt. De moed die nodig is om die "eigenliefde" (narcisme?) te tonen, gekoppeld aan het geaccepteerde gedrag van duidelijk niet om zichzelf te geven (bescheidenheid), genereert daarom een ambivalentie die ik het "bekeken zelf" zal noemen. Van wie is het zelf? Van de openbaarheid of van het zelf?<sup>15</sup>

Dit wordt nog moeilijker als we het relateren aan huidskleur. Op een vreemde manier lijkt het voor een kijker of toeschouwer onmogelijk zich te identificeren met het beeld van een persoon met een andere huidskleur. Dat is waarschijnlijk de belangrijkste reden waarom de afgebeelde persoon dit 'bekeken zelf' zelf moet opeisen. In de koloniale fotografie kreeg de bekeken persoon geen status van een 'zelf', want hij moest beantwoorden aan de fictie van een algemeen 'type'. In Afrikaanse studiofoto's echter is de fotograaf de medeplichtige van het 'bekeken zelf' door props, achtergronden en decors in te zetten om een personage te creëren. We kunnen ons afvragen of Udé's artistieke onderneming gerelateerd is aan deze traditie van de Afrikaanse studiofotografie, waarbij de geportretteerde beschikbare kleren en accessoires leent om duidelijk te maken hoe hij gezien wil worden. Het spelen van een rol wordt synoniem met het bepalen van een eigen identiteit. Ook hier eist de gefotografeerde het gewenste beeld van zichzelf op en verhindert hij dat het beeld gedetermineerd wordt door de blik van een dominante cultuur. In de meer zelfbewuste, artistieke benadering van mensen als Samuel Fosso, Yinka Shonibare, Moshewa Langa en Iké Udé leidt dit tot het zelfportret.

In zekere zin is de door Udé's *Cover Girl*-reeks veroorzaakte verwarring vergelijkbaar met die van sommige foto's van Yinka Shonibare uit de reeks *Diary of a Victorian Dandy*, waarin deze voor het eerst het onbehaaglijke gevoel weet te evoceren

dat blanken hebben als oorspronkelijk door hen ingenomen plaatsen door zwarten worden bezet, als 'de Congo de Akropolis overspoelt'. (Een van de weinige interessante theses die in de laatste Documenta in Kassel werden opgeworpen, was het alomtegenwoordige zwarte lichaam verheven als norm).

Op een van de foto's van Shonibare zien we de dandy (gespeeld door de kunstenaar zelf) nadat hij een lezing heeft gegeven in een negentiende-eeuwse Britse club. Hij heeft net gesproken en wacht nog even op de felicitaties, maar zijn toehoorders, en zelfs de dienstbodes (allemaal blank) lachen. Om de dandy? Om wat hij heeft gezegd? Of om de 'neger'? Eén ding is zeker: ook al wil hij dat niet, een blanke toeschouwer kan zich alleen maar identificeren met de blanken die de dandy uitlachen; net zoals gekleurde mensen zich alleen maar kunnen identificeren met de persoon die wordt uitgelachen. Shonibare construeerde een buitengewoon beeld dat een platform wordt van opgeëiste maar, door het dwingende keurslijf van het ras, niet- vervulde wensen. De *Cover Girl*-reeks werkt op dezelfde manier, in de zin dat ze reflecteert op de visualisering van een 'attitude', zowel in de traditie van de studiofotografie als in de creatie van een *cover girl* door de editor/coverontwerper, en op hoe deze als een compensatiestrategie wordt ingezet, maar dan wel met tegengestelde bedoelingen.

De opeising van het 'bekeken zelf' is gericht op de (on)mogelijkheid van culturele overdracht binnen een globale economie van verlangen en doet daarbij een beroep op noties als 'uiterlijk', 'exotisme' en 'ontoegankelijkheid'. Hier rijst de vraag: hoe kan wat aan de oppervlakte gebeurt als 'verschillende culturen' elkaar ontmoeten betekenisvol zijn? Het uiteindelijke doel van ons verlangen is niet de bevrediging van een behoefte, maar de erkenning van de attitude van de ander tegenover het ik. Onderworpen aan de blik die het subject decentraaliseert, is de attitude op een ambivalente, compenserende manier gerelateerd aan die sturende blik,

die als vorm van onpersoonlijk kijken alomtegenwoordig lijkt in een wereldwijd wassenbeeldenspel.

In een tijd waarin de culturele wereld geobsedeerd is door thema's als globalisering, postkolonialisme en herstel van historische schuld, vormt het verlangen zelden het uitgangspunt voor onderzoek, denkprocessen of visualisering in de vorm van een tentoonstelling. Hoewel het thema volgens mij zou kunnen bijdragen tot de onderkoelde discussies over de toe-eigening van de elementen van de zogenaamde 'dominante' cultuur, versus het gebruik en de toe-eigening van de ervaringen en culturele praktijken van de gedomineerde groep. Het biedt ook een uitweg uit de evidentie van de huidige beeldcultuur, waarin representatie, tekens, taal, uitingen of gebaren steeds opnieuw worden gerecupereerd, tot het moment komt waarop de recuperatie het substituuut wordt van de realiteit en dat men begint te denken dat ze het reële ding is.

Een deconstructie van deze problematiek door onder het oppervlak van de dingen te gaan kijken en te focussen op de context of op de 'juiste' verhalen (die in machtsverhoudingen altijd ondergeschikt zullen blijven), houdt geen rekening met het perverse van de ontmoeting, met een impliciet conflictueuze kortstondigheid van aandacht. Als een efficiënte component van de modernisering, genereert de performatieve display een kortstondige bevrozing van de blik, een tijdelijke immobilisatie in een permanent werkende economie van aantrekking/verstrooiing. Dit komt in alle aspecten tot uiting in de mode. Daarom is het fenomeen mode in het werk van Iké Udé veeleer een katalysator dan het vertrekpunt van een voorstelling. De kunstenaar verkiest de soms gefetisjiseerde ruimte van de zogenaamde hybriditeit in te nemen, niet om deze ruimte te bekritisieren, maar om zich uiteindelijk de daarmee verbonden obsessies toe te eigenen.

Philippe Pirotte

1. Oguibe, Olu, 'Cover Girl', in *Iké Udé, Artist and Publisher: Olu Oguibe's Guest of the Month*, <http://www.cameoood.org/guest.htm>, 14 februari 2005.

2. Enwezor, Okwui, 'Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis', in *Okwui Enwezor & Olu Oguibe, Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, Londen, in NA, 1999, p. 256.

3. Enwezor, Okwui, 'Where, What, Who, When: A Few Notes on "African" Conceptualism', in *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Art, 1999, p. 110.

4. De nadruk op het oppervlak is nog explicieter in de 'UJ'-foto's van zwarte en witte naakten, waarbij de aandacht wordt gericht op de huid door ze te beschrijven met decoratieve patronen in een contrasterende kleur.

5. Udé, Iké, 'The Regarded Self', in *Nka: Journal of Contemporary African Art*, herfst/winter, 1995.