

Voorwoord

In mei 2005, werd ik uitgenodigd deel te nemen aan een residentie bij Kuona Trust, een kunstorganisatie in Nairobi, Kenia. Er werd speciaal gezocht naar audiovisueel ontwikkelden, die het nieuwe medium als een kunstvorm onder de lokale kunstenaars konden 'introduceren' en 'tastbaar maken'. Wellicht is dit niet het eerste waar men aan denkt om film aan een zogenoemd 'ontwikkelingsland' als Kenia te koppelen. Wat hebben ze aan dit medium, als daar nauwelijks brood op de plank is? Wat is de noodzaak van het opleven van dit medium in een derdewereld land als Kenia?

In dit essay zal ik een poging wagen de noodzaak van film in Kenia in kaart te brengen. Naast een onderzoek naar de activiteit van film aldaar, wordt ingegaan op de kijkwijze van de Keniaan ten aanzien van het westen (met name Amerika), en andersom. Globalisatie heeft de verschillende werelddelen cultureel en communicatief versmolten. Ik zal ingegaan op de verandering van de sociale identiteit van de westerling, de Keniaan en de diaspora, en hoe kunst als strategie kan fungeren, met deze verandering om te gaan. Tot slot zullen conclusies naar voren worden gedragen, met betrekking tot de noodzaak van het nieuwe medium in Kenia.

Het essay is verdeeld in de volgende hoofdstukken;

- 1 Nairobi, de schijn van de 'American Dream'
- 2 Kenia in de ban van het filmische medium
- 3 De filmindustrie van Nairobi; een effectieve hulp in strijd tegen 'Amerikanisatie'?
- 4 De hype rondom diaspora kunstenaars; een bewijs van ons systeemdenken.
- 5 Het systeemdenken; een inspiratiebron voor een kunstenaar
- 6 Samenwerken als strategie; het loslaten van ons systeemdenken
- 7 Een nieuwe tentoonstellingsvorm, een nieuw kunstwerk, een nieuwe auteur
- 8 Samenwerken als stijlkenmerk; een strijd tegen het systeemdenken
- 9 Experimentele film; een strategie die het westers kijken op Kenia kan beïnvloeden
- 10 Het filmische medium; alleen vruchtbaar in strijd tegen 'Amerikanisatie' vanuit een start in onderwijs

Aan de basis van het essay staan mijn eigen ervaringen, opgedaan tijdens de residentie van 3 maanden, (september tot december 2005). In zo'n korte periode is het onmogelijk een land met zijn ingewikkelde cultuur geheel te doorgronden. Met behulp van andere rechtstreekse bronnen heb ik geprobeerd zo dicht mogelijk bij de feiten te blijven, en meerdere gedachten ten aanzien van de problematiek te omschrijven.

Ik dank mijn begeleider Herman Asselbergs, kunstenaar Narcisse Tordoir, Barbara Meyer-Maroth directrice van het Goethe Instituut te Nairobi en kunstenaar Patrick Mukabi in het bijzonder voor hun bijdrage aan dit essay.

Nairobi, de schijn van de 'American Dream'

De residentie werd georganiseerd door Kuona Trust, een organisatie, *'opgezet om hedendaagse visuele kunst in Kenia en Oost Afrika te onderzoeken, ondersteunen, te ontwikkelen en promoten. Lokaal talent wordt internationale uitwisselingen, workshops, residentie programma's, exposities, en vernieuwende uitstreckende projecten aangeboden.'* Hun missie is *'een grotere publieke belangstelling en waardering van de visuele kunsten te genereren door vaardigheden en kansen voor locale kunstenaars te verbreden en het stabielere lokale publiek aan te trekken.'*⁽¹⁾ Samen met meerdere artistieke organisaties zijn ze gehuisvest op een terrein, 'Go Down' geheten, in de hoofdstad van Kenia, Nairobi. Deze stad staat eerder bekend als locatie van de grootste sloppenwijk ter wereld. Ze huisvest miljoenen mensen en voor velen zijn de levensomstandigheden slechter dan die van onze koeien.

De binnenstad lijkt op een bloeiend handelscentrum met imposante kantoorgebouwen waar de gemiddelde keniaan rondloopt in een kantoorkostuum. De straten zijn schoon. Iemand die de openbare orde 'verstoort' door eventueel straatvervuiling, wordt opgepakt. Kenia is een politiestaat. Overal lopen wachters rond in herkenbaar uniform. Politie patrouilleert met zwaar geschut en schromen niet deze te gebruiken.

Er is een vrij grote blanke populatie. Deze wonen meer op de heuvels, vlak bij hun werk. Daar zijn winkelcentra voor hen ingericht, inclusief bioscopen, waar voornamelijk films uit Hollywood worden vertoont. Ook in de binnenstad zijn bioscopen, bezocht door de groep werkende Kenianen, aangezien een film al gauw 200 keniaanse Schilling kost (€2,40), of 8 maaltijden, in sloppenwijk termen. Het programma; vooral Amerikaanse producties.

Tijdens een bezoekje was ik getuige van een, wat ik later hoorde, oud koloniaal gebruik. Voordat de film start, wordt de keniaanse vlag vertoont en het volkslied afgespeeld. Iedereen in de zaal is verplicht te staan, totdat het lied is afgelopen. Daarna begint de vertoning. Als je niet opstaat riskeer je te worden gearresteerd wegens respectloosheid. Ik stond niet op, maar verbaasde mij des te meer over dit gebruik. Het gaf mij een misplaatst en opgedrongen gevoel van patriottisme, weliswaar voor een geprojecteerde vlag en het volkslied vanaf een cassettebandje.

Niet alleen in bioscopen maar ook op televisie is er een opmerkelijke hoeveelheid Amerikaanse producties. CNN heeft veel zendtijd, vooral 'savonds. Soaps als Friends, Sex and the City en Oprah komen op vaste tijden. Een klein uur in de avond en 'smiddags is er tijd voor het nieuws in Swahili (naast Engels de tweede officiële taal). Aan het eind van de middag zijn er nietszeggende soaps uit Taiwan en Senegal. Kortom, weinig van Keniaanse bodem.

De televisie is een product voor de middenklasse. De reclames, soms wél keniaanse producties, zijn dan ook gericht op deze klasse. De wereld, vertoond in deze commercials, is er eentje van rust en welvarendheid; vloeiende camerabeweging, ritmische montage, zachte zon, een vriendelijk ideaal gezin en zuiver bronwater op tafel. 'The American Dream' met gekleurde personages.

Kenia in de ban van het filmische medium

Een dag onderweg, kwam ik in de bus naast een vrouw te zitten. Ze groette me en vroeg of ik in Nairobi woonde. Ik ontkende dat. Ze antwoordde; *'Ik heb altijd al naar jouw land willen gaan. Het is daar zo mooi! Misschien kun je mij eens uitnodigen.'* Ik vroeg haar van welk land ze dacht dat ik kwam. *'Van Amerika!'*,⁽²⁾ zei ze haast verontwaardigd.

Tijdens een bezoek aan een sloppenwijk, werd ik door jonge kinderen aangesproken met ‘*Chinese!*’. Hoewel ik zelf nauwelijks chinezen in de stad heb gezien, laat staan in de sloppenwijk, vroeg ik me af hoe ze bij die gedachte kwamen. Later vertelde iemand mij dat mijn wijde linnen broek overeenkomsten had met een samoerai vechter, vandaar.

Hoe kunnen kindjes van 7 jaar, die de sloppenwijk wellicht nooit hebben verlaten, mij vergelijken met een samoerai vechter? Hoe komt deze vrouw erbij dat ik in Amerika woon en net als vele anderen vastberaden een poging waagt om zichzelf, op mijn kosten uit te nodigen naar het – in haar ogen - land der weelde?

Er zijn wel degelijk bioscopen in de sloppenwijken. Het zijn ijzeren platen in elkaar getimmerde ruimtes, met houten banken. Vooraan staat een televisie. Voor 5 Ksch. (€0,07) kun je komen kijken. Populaire film zijn Hollywood en Bollywood producties. MTV doet het ook goed. Med Hondo, regisseur uit Mauritanië en aangeschreven als één van de pioniers van de Afrikaanse filmindustrie, laat zich uit over dit fenomeen, dat zich niet alleen beperkt tot Kenia; ‘...*westerse landen en niet-gouvernementele organisaties bieden films en tv-programma’s gratis aan Afrikaanse zenders aan. Zo wordt de eigen productie belemmerd...*’⁽³⁾ Het verklaart de hoeveelheid zendtijd van Amerikaanse stations en het geringe Afrikaanse aanbod. Hondo vervolgt; ‘... *Dit is een mentale vergiftiging van Afrika, belangrijker nog dan de brutale verovering van het continent tijdens de koloniale periode.... Afrikaanse kinderen kijken met open ogen en mond naar beelden uit westerse hoofdsteden, en ze dromen van wat ze zien; het is dan ook niet verwonderlijk dat ze zich van de eigen Afrikaanse realiteit afkeren. De Afrikanen zien hun cultuur als minderwaardig...*’⁽³⁾ Zijn stekende uitspraken concluderen mijn eigen ondervindingen. Het wijst erop dat dit land - en wellicht andere landen in Afrika - zichzelf voorbijloopt; ze streeft met blinde ogen het doel na het westen in te halen. Ze wil af van het imago ‘land in ontwikkeling’. Mensen willen leven in de weelde die ze elke dag op tv zien.

Het zou oppervlakkig zijn om de schuld geheel in de schoenen te schuiven van de VS, met hun gratis aanbod en hun indringend mediaproductiesysteem. De exploitatie is wellicht bevorderd door een welvarende klasse, die wil worden vermaakt en Amerikaanse producties binnenhaalde. De overgrote meerderheid van de bevolking kan zich echter niet tot deze klasse rekenen maar hebben geen keus dan deze beelden ook te bekijken. Tevens speelt de eigen overheid een rol. Het feit dat buitenlandse films weinig van doen hebben met de locale realiteit, vrijwaard haar van enig kritiek op het regeringsbeleid. Toch zijn het de Amerikaanse handelsstrategieën die voor hun machtige positie hebben gezorgd. Vanaf het moment dat Afrika als potentiële markt interessant werd, heeft men deze markt afhankelijk gemaakt van hun aanbod. Op de conferentie over ‘Media in Africa’ in 1962 werden Afrikaanse landen door de Amerikaanse bedrijven aanbevolen belastingen te vragen op buitenlandse films. Ze maakten de landen financieel afhankelijk juist door deze belastingen.

Thomas Guback, professor aan de universiteit van Ullinois, schrijft over film als handelsproduct, in zijn essay ‘American films and the African Market’. Hij beweert dat film vooraleerst niet vanwege zijn artistieke kwaliteiten wordt gecirculeerd, maar vanuit een economisch karakter. Guback: ‘*Film maakt gedwongen inbreuk op culturen overal ter wereld omdat het als een handelsmerk op de internationale markt is geduwd, met het doel voor circulatie, duidelijk meer voor commerciële interesse dan voor sociale behoefte*’⁽⁴⁾ Hoewel film voor de VS wellicht alleen een handelsproduct is, mag niet worden onderschat wat voor gevolgen deze vorm van communicatie kan hebben voor de keniaanse bevolking. Guback; ‘*In realiteit is film - zoals elke wijze van communicatie - verweven in een sociaal milieu en belichaamd ideologische en waardevolle beweringen*’⁽⁴⁾

Zou de film distributie dan niet moet worden afgeschaft, om de ‘Amerikanisering’, de focus op Amerika stop te zetten? Onmogelijk en onverstandig. Hondo: ‘... *films, zoals andere kunsten die over de maatschappij uitspraken doen en er over nadenken, spelen een rol in de bewustwording van mensen. Film is een druppel, die samen met andere druppels bijdraagt tot een universeel bewustzijn. Daarom heeft Afrika films nodig.*’ (3) Film is een machtig medium en ondanks zijn ‘hypnotiserende’ werking niet onmisbaar. Het gaat er echter om hoe en in welke context het medium wordt verspreid.

De filmindustrie van Nairobi; een effectieve hulp in strijd tegen ‘Amerikanisatie’?

Zou het opleven van audiovisuele werk van eigen bodem, oplossing bieden voor de ‘Amerikanisering’, als daar ruimte voor is op de filmmarkt? Met de term ‘Amerikanisering’ wil ik onderscheid maken tussen de *obsessie* die het Keniaanse volk heeft voor Amerika; het droomland dat hen dagelijks via mediakanalen verlekkert met imposante rijkdommen, en de *verwestering* van het land dat een algemeen en logisch gevolg is van globalisering. Moeten Keniaanse of Afrikaanse filmmakers het medium gebruiken om culturele en sociale waarden aan de man te brengen; zodat men een herwaardering krijgt voor zijn eigen cultuur? Of om (in gedachte) af te komen van het imago ‘ontwikkelingsland’, die de Kenianen doet verlangen naar Amerikaanse levenswijze.

Een tweede zeer belangrijk punt draait om het gegeven of dit medium - of kunst algemeen - de westerse wereld zou kunnen wakker schudden; dat er meer is dan armoede, ziekte en politieke instabiliteit? Dat Kenia, of Afrika wellicht ook een rijke cultuur heeft die niet mag worden onderschat?

Zoals de eerder genoemde argumenten al weergegeven is het moeilijk voor Afrikaanse regisseurs de markt te bereiken. In een emailcorrespondentie met Barbara Meyer-Maroth, directrice van het Goethe-instituut in Nairobi, leg ik haar dit probleem voor. Ook zij geeft aan dat geld een grote rol speelt bij de exploitatie van films. Meyer-Maroth: ‘*De bioscopen verdienen simpelweg niet genoeg geld met niet-Amerikaanse of niet-Indiase films.*’ (5) Dan stelt ze mij de wedervraag; ‘*Waarom vragen de Kenianen niet voor keniaanse of Afrikaanse films? Het zijn de filmmakers die de vraag stellen. Ik denk dat het algemene publiek vooral wil worden vermaakt.*’ (5) Wat je niet kent, mis je niet. Dit is echter het verraderlijke van het medium film; de vertoonde informatie hoeft niet juist of volledig te zijn. Vaak gaat het er om wat er niet wordt getoond; niet wat er wél wordt getoond.

Dat Kenianen wel zeker eigen programma’s willen, wordt bewezen door Medeva (Media Development Africa). Deze jonge film organisatie is twee jaar geleden onder leiding van Britse documentaire maker Polly Renton opgestart en bevindt zich, net als Kuona Trust, op de Go Down. Medeva is een tv én radio productiehuis met als doel:

1 training van jonge Kenianen in kwaliteit tv en radio productie

2 produceren van vermaak en sociaal verantwoordelijk tv en radio ter ontwikkeling van Kenia

3 Promoten van de verandering van de manier dat nieuws weergegeven wordt en lokaal gefinancierd. (6) Deze productie, ter ontwikkeling van Kenia resulteerde in de omroep ‘Tazama!’ Op hun website staat dat deze omroep ‘*is geboren met het idee dat de Kenianen nationale programma’s willen zien én nodig hebben, op hun eigen tv’s.*’ (6) Tot dan toe werden deze, behalve het nieuws niet aangeboden. Tazama! toonde documentaires en debatten over onderwerpen die de lokale bevolking aangingen. Niet alleen in de stad, maar in heel het land zijn opnames gemaakt. De uitgezonden programma’s werden, volgens de website, een

compleet succes. In Phat Magazine: *'The best thing to ever happen to Kenyan TV. Tazama! Het is nieuw, fris. Het herinnert de Kenianen aan zichzelf, en bemoedigt ons trots te zijn op de manier dat we leven.'*⁽⁶⁾ Een peilingonderzoek wees uit dat 99% van de ondervraagden de omroep kende en 87% meerdere titels van de uitgezonden documentaires wist te herinneren. Deze reactie van het publiek is ten eerste een bewijs dat er een enorme interesse is voor lokale programma's. Verwijzend naar juist dat citaat van Phat Magazine, welke Medeva op de website heeft gezet, toont tevens aan dat zowel Medeva als het magazine zich bewust zijn van de 'Amerikanisering'. Nadat de uitzendingen stopten vanwege een tijdelijk contract, stroomden berichten binnen, die na te lezen zijn op de website. Kenya wil Tazama! terug, sinds ze weten van het bestaan er van.

Medeva is niet de enige organisatie gericht op fictie/documentaire productie. Tijdens de residentie zocht ik naar eventuele werkplekken en materiaalverhuur om mijn films te kunnen maken. Ik ontdekte een bloeiende filmindustrie in Nairobi. Ik heb het over het feit dat er veel bedrijven zich bezighouden met dit medium; niet over de uiteindelijke distributie van film in de keniaanse bioscopen.

Aan de rand van de stad bevindt zich 'Nairobi film studio's'. Deze plek heeft twee studio's en is vrijwel volledig voorzien van alle soorten licht en camera statieven. Als ze een onderdeel niet hebben kan dat worden besteld in Zuid-Afrika. Ze bezit tevens een geluid studio en montage set en het nodige professionele personeel, weliswaar freelance, om de materialen op sets te bedienen. Haar klanten zijn voornamelijk westerse bedrijven die in Kenia of in nabijgelegen landen reclames en (steeds vaker) langspeelfilms opnemen. Het bedrijf spant dus een enorme reikwijdte.

Her en der in de stad zijn er verschillende montage studio's en kleinere bedrijven. Een klein aantal geschoolden monteert aan verschillende vaak rapporterende nieuwselementen voor de lokale of nationale tv. De verschillende bedrijven zijn onafhankelijk en er is geen sprake van samenwerking. Als filmmaker is dit niet echt bemoedigend. Alles is er, maar, voor zover ik heb gezien, is geen enkel bedrijf volledig om een hele productie te ondersteunen. Naar de prijzen kijkend (een computer huren kost €80 per dag) is het voor mij, als experimenteel filmmaker, niet gemakkelijk om hier aan expressie in dit medium te beginnen, laat staan voor de lokale kunstenaar. Daar komt nog bij dat de uitwerking waarschijnlijk moeilijk zal verkopen. Men zal niet snel winst maken.

Hoewel de organisaties in vergelijking met Medeva niet instaan voor de exploitatie van niet-Amerikaanse films in Kenia, kunnen er toch films bekeken worden van een niet-Hollywood-achtige aard. Zo woonde ik een Colombiaans filmfestival bij, en vertonen organisaties als Alliance Francais en Goethe instituut regelmatig Franse en Duitse films. Goethe instituut leent zijn auditorium soms uit aan keniaanse filmmakers als zij geen andere plaats hebben gevonden voor vertoning. Ook verschijnen er van tijd tot tijd installaties in expositieruimten die rijkelijk aanwezig zijn in Nairobi. Aangezien deze exposities gemiddeld twee tot drie weken duren, is er een constante beweging in die sector. Maar zoals Barbara Meyer-Maroth aangeeft en wat ik zelf ook zag, bestaat het geïnteresseerde publiek voornamelijk uit kunstenaars, filmmakers en potentiële groep vaste klanten. Daar hebben de niet-Amerikaanse films en het bovengenoemde filmfestival wellicht meer betekenis voor.

Vooralsnog is er een audiovisuele kunststroming, weliswaar in de vorm van een kabbelend beekje. Zowel Kuona Trust als het Goethe instituut doen pogingen om deze stroming in beweging te houden. Wellicht is dit een reden dat er voor de residentie, waar ik aan heb deelgenomen, specifiek werd gevraagd naar mensen die geschoold of actief zijn in het filmische medium. Dit is waarschijnlijk ook de reden dat Goethe instituut en Kuona trust een video workshop hebben georganiseerd voor lokale kunstenaars.

Al drie keer is Ingrid Mwangi, een diaspora medium kunstenaar gevraagd voor de workshop. De laatste keer vond ze plaats tijdens mijn residentie. Ik vraag Meyer-Maroth waarom Mwangi is uitgenodigd deze workshop te geven. Ze antwoordt daarop dat het Goethe instituut die keuze heeft gemaakt, juist vanwege haar tweedelige achtergrond (haar vader is Duitser, haar moeder Keniaanse), en vanwege haar internationale bekendheid. Meyer-Maroth; *'Het is belangrijk dat een dergelijke workshop hier in Kenia wordt aangeboden. Een ontwikkeling in dit medium zou keniaanse kunstenaars kunnen helpen om wellicht later in internationale shows deel te kunnen nemen. Er is al een groep die op kleinschalig terrein experimenteert met video kunst. Vanwege een actieve scène van video kunstenaars in Duitsland had ik de mogelijkheid om aan mijn geïnteresseerde partners, als Kuona Trust, een kunstenaar voor te stellen.'*⁽⁵⁾

Dat de kunstenaars met dit medium in internationale shows kunnen deelnemen is wellicht vruchtbaar voor hen als individu. Zou het echter niet interessant zijn als hun werk tevens zou kunnen meehelpen in een strijd tegen de 'Amerikanisatie'? Zou een ervaring van experimentele filmkunst hiertoe in staat kunnen zijn?

De hype rondom diaspora kunstenaars; een bewijs van ons systeemdenken

Zoals aangegeven is het niet zomaar dat deze Duits/Keniaanse vrouw is gekozen voor deze workshop. Juist zij, dubbel identiteit dragende én audiovisueel ontwikkelde, zou een vruchtbare bijdrage kunnen leveren aan de Keniaanse kunstenaars met betrekking tot 'Amerikanisering'. Daarnaast zou zij, wonend en werkend in een westers land, aan westerlingen kunnen laten zien hoe wij kijken naar Afrika; dat onze zienswijze (bv. Afrika als hulpbehoevend continent) kortzichtig kan zijn.

Mwangi woont sinds haar vijftiende in Duitsland. Ze studeerde het 'nieuwe artistieke medium' aan de universiteit van beeldende kunsten in Saarbrücken. Haar artistieke ontwikkeling startte vanuit een academische omgeving. Daarmee verschilt ze met vele Afrikaanse kunstenaars die het kunstvak in de leer bij anderen, of autodidactisch hebben ontwikkeld. Vergelijkend met mijn eigen studietijd aan de kunstacademie in Tilburg (NL) kan ik stellen dat studenten in een dergelijke opleiding, die gelijk valt met de adolescentie, vaak bezig zijn met het ontdekken van hun identiteit en dat verbeelden in kunst. Het is niet onlogisch dat Mwangi in haar proces haar gespleten achtergrond onderzoekt. Daar speelt de historie van beide culturen een rol. Ze probeert grip te krijgen op een ingewikkelde structuur van oordelen en vooroordelen. Haar werk heeft de laatste jaren een intrigerende vorm aangenomen waar ze zichzelf en ons confronteert, hoe wij naar elkaar kijken. Mwangi: *'Mijn artistieke strategie wordt er steeds meer een van identificatie; ik neem de plaats in van de ander, om te kunnen voelen; om te begrijpen'*.⁽⁷⁾

Deze strategie is te zien in haar werk 'IF' (2003). Mwangi: *'Hitlers bewonderaars' is de titel, gegeven aan een foto, die ik vond terwijl ik door het Duitse magazine 'Spiegel' bladerde. Je ziet Hitler omgeven door een groep enthousiaste vrouwen, die naar hem toe leunen, tot hem aangetrokken, gemagnetiseerd door zijn waarschijnlijk charismatische aanwezigheid. Ik vraag mijzelf af; als ik daar was in die tijd, zou ik dan tot deze man aangetrokken zijn, die later als de personificatie van het kwaad werd genoemd, vóór de gruwelijkheden die hij tijdens het derde rijk uitvoerde?'*⁽⁷⁾ Als vrouw kan ik me dezelfde vraag stellen. Mwangi stelt die vraag echter ook vanuit het gegeven dat ze niet puur Duits is. Deze vraag krijgt direct een wrang besef. Wellicht had Mwangi nooit op de plek van die vrouwen kunnen staan. Volgens rassentheorieën verbonden aan het derde rijk zou ze worden gezien als 'ontaard nageslacht'. Wellicht zou haar moeder onder deze omstandigheden zijn

gesteriliseerd en had Ingrid Mwangi niet eens bestaan. Mwangi kan de poging tot personificatie niet alleen als vrouw benaderen. Gewild of ongewild blijft haar etnische identiteit haar achtervolgen en is ze gedwongen de personificatie te benaderen als (half)keniaanse.

In de foto 'IF' heeft ze de gezichten van alle vrouwen vervangen door haar eigen gezicht. Daarbij heeft ze de keuze gemaakt om hetzelfde enthousiasme te tonen die de vrouwen van de originele foto wellicht hebben gehad. Ze had er voor kunnen kiezen een andere emotie in haar gezicht te laten zien. Hoe was de uitwerking geweest als ze alleen neutrale blikken had getoond; of kwade. Het werk was lang niet zo sterk geweest. Juist de enthousiaste blikken leggen de nadruk op de wrange samenvoeging; kwade blikken zouden eerder een persoonlijke dialoog zijn tussen haar en de Duitse geschiedenis, als commentaar op een verleden tijd. Door dicht bij de authenticiteit van de originele foto te blijven is de spanning in het werk tastbaar en geeft ze de toeschouwer de ruimte haar gespleten identiteit in dit werk te analyseren.

In haar statement rondom 'IF' komt ze tot de moeilijke retorische vraag; *'Is het makkelijker het slachtoffer te zijn, of de dader?'*⁽⁷⁾ Op het eerste gezicht is daar een logisch antwoord op te geven, als *zij* het niet is die deze vraag stelt. Al die beelden van een Afrika in nood, wekelijks aan ons voorgeschoteld via allerlei media; de gebeurtenissen in de geschiedenis van slavernij, kolonisatie en gebeurtenissen rondom het derde rijk; er blijft bij ons niet veel over dan schaamte, want wellicht heeft onze geschiedenis zelf voor deze ongelijkheid gezorgd. De schaamte willen we inlossen via *vaderlijke zorg*.⁽⁸⁾ Het gevaar wat hier optreedt is dat we van kunstenaars als Mwangi verwachten dat ze ons op hun slachtofferrol aanwijzen, als boete voor hun opoffering, vergelijkbaar met Jezus aan het kruis.

Volgens Belg Jan Hoet, curator van het MARTA-museum in Herford, Duitsland, en Ann Demeester gebeurt deze vorm van vaderlijke zorg al. Zij schrijven in het artikel 'beyond wounds and scars'; *'Kunstenaars die tussen culturen leven zijn een modeverschijnsel geworden. Hun zogenoemde gespleten identiteit is niet langer marginaal; het is een verkoop item geworden. Van deze zogenoemde diaspora-artists wordt algemeen aangenomen dat ze zowel exotisch als vertrouwd zijn. Terwijl meer en meer critici en curators geïnteresseerd raken in de traditionele en crossculturele thema's, wordt hun werk met open armen verwelkomt in hun nieuwe westerse thuisland – zelfs als dat betekent dat ze linkse overdreven vaderlijke zorgelijke stimulans moeten tolereren. Hun werk wordt niet alleen gezien als kunst, het wordt ook gezien als een sociaal statement. Daarom zouden de kunstenaars, volgens hen, zo authentiek mogelijk moeten blijven. Ze zouden niet mogen verwesteren, en hun werken moeten refereren naar thema's als 'culturele transplantatie' en 'migratie'. Laat het niet toe dat het werk van kunstenaars van zogenoemde vermengde achtergrond zoals Mwangi, gewoon een interessante perspectief in de gedachte en de wereld van een immigrant wordt. Het is veel meer dan dat. Het is een wereld op zich.'*⁽⁸⁾ Mwangi kan met de bovengenoemde retorische vraag aangeven dat de keuze bij háár ligt slachtoffer te zijn, niet bij ons. Mwangi's statement en de daaropvolgende verklaring wijzen er op dat we, met de verwachting die we hebben, opnieuw de fout begaan die we steeds hebben gemaakt; we beslissen voor hen, toen al en nu weer.

Dat we een dergelijke fout maken is niet gemakkelijk te vermijden. In een westerse maatschappij van kijken en bekeken worden, waarbij iemands identiteit van de buitenkant wordt afgelezen, ordenen we mensen haast systematisch in groepen. Het is moeilijk grip te krijgen op deze vorm van systeemdenken. Ook ik maak mij schuldig aan bepaalde verwachtingspatronen.

Ik herinner mij een discussie met één van de kunstenaars van Kuona Trust. Hij vertelde dat zijn moeder allerlei verschillende baantjes had, waaronder kleren maken voor niet

geciviliseerde stammen. Haast gepikeerd vroeg ik hem *‘Waarom? Tijdens de kolonisatie hebben wij hen proberen te beschaven en zie de staat waarin veel mensen nu leven. Waarom worden die stammen niet met rust gelaten? Misschien is dat het laatste stukje pure cultuur dat Kenia nog heeft van vóór de koloniale tijden. En nu stoppen jullie die ook in kleren?’* Zijn antwoord was dat deze mensen niet mochten achterblijven. *‘Zij hebben die ontwikkeling nodig. Ze moeten zich gaan “beschaven”.’* *‘Zegt wie?’*, vroeg ik. *‘Wie bepaald dat zij die ontwikkeling nodig hebben? Waarschijnlijk zijn ze gelukkig zoals ze zijn. Wat je niet kent, mis je niet.’*⁽²⁾ We kwamen die dag er niet uit. Ik heb nog lange tijd over deze discussie nagedacht. Ik begreep niet waarom ik haast angstvallig dat laatste restje (in mijn ogen) pure cultuur graag bewaard wilde zien. Het uitgangspunt van de Kenianen is echter dat hun cultuur de laatste eeuw een weg ingeslagen is die niet meer kan worden teruggedraaid. Iedereen moet mee. Achterblijvers kunnen niet worden geoorloofd. Ze doen dat niet omdat ze dat willen, maar omdat ze geen keus hebben. Wie ben ik dan om te zeggen dat dit niet mag gebeuren?

Waarom maak ik mij schuldig aan het verwachtingspatroon, dat de Keniaan zich vasthoudt aan zijn cultuur? Kenia is meer westers dan dat wij denken. Misschien niet aan de buitenkant, maar wel in het bloed. We kunnen niet van een kunstenaar als Mwangi verwachten dat ze zich vasthoudt aan die authenticiteit. Want wat is authentiek? Verschillende culturele normen en waarden zijn de afgelopen decennia vermengd. Door snelle communicatieontwikkeling met de nieuwe technologieën, de constante stroom van mensen, nationaal en internationaal, zorgen ervoor, dat we ons, in deze zogehete globaliserende wereld, de vraag gaan stellen wat nu eigenlijk nog echt is. Wat is typisch Nederlands? Wat is Brussel zonder Marokkanen? Bestaat er nog zoiets als puur Afrikaans?

In de catalogus van de tentoonstelling *‘Transfers’*, in 2003 vertoond in Brussel, waar Mwangi aan heeft deelgenomen, opent curator Toma Luteba Mutumbue de inleiding als volgt; *‘Afrikaanse hedendaagse kunst’; een identiteit en zijn manieren waarop deze identiteit boven zichzelf kan uitstijgen, door het contact met andere continenten en door de interne transformaties waaraan samenlevingen vandaag de dag onderhevig zijn. Hedendaagse kunst is een vertaling van een complexe werkelijkheid. Je kunt het niet als een beperkt en afgebakend terrein zien.’*⁽⁹⁾ Aansluitend bij dit standpunt denk ik dat het zogenoemde modeverschijnsel, die interesse in crossculturele kunstenaars, wellicht te maken heeft met de openheid naar andere culturen toe, ten gevolge van globalisering. Maar ik denk dat we die interesse vooral bekijken vanuit een angst. Een angst om verlies van onze sociale identiteit.

Het verwachtingspatroon dat we de kunstenaars volgens Jan Hoet en Ann Demeester opleggen in een systematische wijze van rederneren, is een gevolg van het gevoel dat we onze eigen sociale identiteit verliezen. Via deze kunstenaars, en hun werk, dat vaak bewust draait rondom de complexe werkelijkheid van interculturele verbanden, proberen we ons verlangen naar duidelijke grenzen in te lossen. Door hen te vragen zo authentiek mogelijk te blijven, vragen we in feite opheldering over onze eigen sociale identiteit en die van de ander.

De systematische groepering van mensen is een manier om deze angst onder controle te houden. Wat echter blijkt, is dat deze denkwijze ons de ogen doet sluiten voor veel complexere vormen van realiteit en een oneerlijke behandeling uitlokt.

Hoe complex en haast onzichtbaar het systeemdenken is ingekapseld in ons rederneren, is te zien in de verwijzing uit *‘Beyond wounds and scars’*. In de conclusie van Jan Hoet en Ann Demeester staat; *‘Laat het niet toe dat het werk van kunstenaars van zogenoemde vermengde achtergrond zoals Mwangi, gewoon een interessante perspectief in de gedachte en de wereld van een immigrant wordt. Het is veel meer dan dat. Het is een wereld op zich’*⁽⁸⁾ De slotzin is een contradictie op wat de schrijvers eerder beschreven. Ik denk dat elke kunstenaar een individuele expressie heeft waarmee hij een persoonlijk

universum schept. Dit mag niet worden verward met de gedachte dat alle diaspora kunstenaars onder datzelfde universum vallen. Dat is wat de schrijvers met ‘*die wereld op zich*’⁽⁸⁾ suggereren; zij trappen in de valkuil die ze juist proberen dicht te gooien. Het werk van diaspora kunstenaars kan geen wereld op zich zijn; je kunt het niet zien als afgebakend terrein.

Ten aanzien van de identiteitskwestie zal het werk van diaspora kunstenaars wellicht meer vragen oproepen dan inlossen. Mutumbue sluit de doelstellingen van de tentoonstelling ‘Transfers’ hier op aan; ‘*De tentoonstelling draait niet rond de in stand houding of bevestiging van een fictie van specifieke identiteit die men van de particuliere kunstpraktijken zou kunnen aflezen. De factoren die hebben bijgedragen tot de totstandkoming van hedendaagse kunst in Afrika zijn erg divers, vaak onvrijwillig en tegenstrijdig. En in die mate dat we kunnen stellen dat hedendaagse kunst als een ruimte waarin op verschillende manieren wordt geëxperimenteerd, de meest heldere vertaling biedt van de complexe relatie tussen het Afrikaanse continent en de rest van de wereld.*’⁽⁹⁾ Wat Mutumbue aanspoort met deze definitie van hedendaagse kunst, is dat we ons niet (meer) kunnen vastpinnen op één soort definitie van kunst.

Wellicht is de kunst én de tentoonstelling van de 21^e eeuw er eentje van het constante experiment, zonder afbakening. Niet alleen bij Afrika versus de rest van de wereld, maar in het algemeen. Zou deze benadering kunnen helpen in een zoektocht naar duidelijkheid over onze sociale identiteit? Kunnen we via huidige ontwikkeling en transformaties in kunst en tentoonstellingen parallelle vergelijkingen maken naar maatschappelijke vraagstellingen?

Met het stellen deze laatste vragen zou ik kunnen insinueren dat kunst, of de presentatie van kunst, een didactische factor heeft die ons zou kunnen vertellen wat de (enige) waarheid is. Elke kunstenaar heeft een individuele expressie, waarmee hij een persoonlijk universum schept. Hetzelfde geldt voor de toeschouwer. Als toeschouwer personificeer je ervaringen, maar ze hoeven niet algemeen geldend te zijn. Een kunstwerk of een tentoonstelling is geen onderwijs. Het is het misschien gedeeltelijk, op basis van een zelfkritisch publiek. Hetzelfde geldt voor de zoektocht naar ‘identificatie’. Ook dit is persoonlijk, waarbij kunst geen oplossing kan geven. Wellicht kan kunst of de presentatie ervan wel benaderingswijzen aanreiken in een zoektocht naar sociale identiteit. Het zou eenzijdig zijn daarvoor alleen op diaspora kunstenaars te focussen.

Het systeemdenken; een inspiratiebron voor een kunstenaar

Hoe kan worden gekomen tot een eerder oprechte manier van kijken naar het werk van diaspora kunstenaars, of naar Afrikanen of andere culturen algemeen gezien? Hoe kan worden omgegaan met valkuilen die zojuist zijn blootgelegd?

De nieuwe definitie van hedendaagse kunst, als constant experiment, gemodelleerd door een Afrikaanse curator, is ontstaan uit een expositie over Afrikaanse hedendaagse kunst met Afrikaanse of diaspora kunstenaars. Hierdoor klinkt het alsof de definitie een reactie is op een westerse definitie van kunst. Mutumbue benadert de nieuwe stelling ook zo, het moment dat hij aangeeft dat de definitie van Afrikaanse kunst ‘*de meest heldere vertaling biedt van de complexe relatie tussen het Afrikaanse continent en de rest van de wereld*’⁽⁹⁾. Toch is de onderzoekende, experimenterende houding ten aanzien van de definitie van kunst geen typisch vernieuwende Afrikaanse benaderingswijze. Het systematische denken waar het westen van doordrongen is heeft ook westerse kunstenaars laten nadenken en rebelleren tegen een ‘*fictie*’ van specifieke identiteit van de particuliere kunstpraktijken⁽⁹⁾ – om in de woorden van Mutumbue te blijven. Om de scheiding Noord-Zuid te vertroebelen en om meer

vat te krijgen op deze nieuwe definitie van kunst en ons systematisch denken, stap ik over naar een analyse van het werk van de Belgische kunstenaar, Narcisse Tordoir.

De tentoonstelling die in maart 2005 in 'Extra City' in Antwerpen plaatsvond, had als titel 'Are we changing the world'. Een pakkende titel; het is een vragende zin, maar hij wordt niet afgesloten met een vraagteken. Ze onthoudt ons ervan passief te blijven en vraagt ons mee te denken over 'veranderingen in de wereld'. De tentoonstelling is gemaakt rondom de werkwijze van Tordoir. De expositie bestond uit het werk van vele kunstenaars in samenwerking met hem, evenals een ontwikkeling en een proces van zijn carrière als schilder vanaf de jaren 70.

Tordoir koos begin jaren 70 de richting tekenen op de Academie in Antwerpen. Tijdens een interview in maart 2006 vertelt Tordoir me dat: '*..het instituut focuste op het aanleren van een techniek. Dat je die techniek zodanig inzet en dat het een bepaalde betekenis heeft, was niet echt aan de orde. Vragen over de inhoud stonden los van het aanleren van een techniek. In het derde jaar werd ik ineens geconfronteerd met Andy Warhol, die andere technieken als fotografische documenten gebruikte om de realiteit in beeld te brengen en bij hem werd het schilderen technisch tot het absolute minimum gereduceerd.*'⁽¹⁰⁾ De vragen die de werken van Warhol oproepen konden niet worden beantwoord door de Academie en er ontstond een conflict tussen het instituut en Tordoir. Het zette hem er toe aan het medium zelf in vraag te stellen. '*Hoe kan ik nog een schilderij maken over wat het instituut mij heeft geleerd? De compositie, kleur, penselen, dragers, thema's; je wilt dat allemaal loslaten; wat blijft er dan nog over?*'⁽¹⁰⁾ Dit onderzoek naar de fundamentele middelen die de schilderkunst gebruikt, resulteerde in het werk 'Untitled', gemaakt in 1977, wat tevens op de tentoonstelling van 2005 te zien was.

'Untitled', bestaat uit een linnen doek dat haast slordig maar toch recht, op een muur is genageld. Onder het doek staan zeven zwartgeverfde voorwerpen van verschillende vormen. Op het doek is een exacte kopie van de vorm van de voorwerpen aangebracht, eveneens in een zwart vlak. De geschilderde vormen hangen exact boven de werkelijke vormen. Zowel het linnen, dat het doek vormt, als de rechthoekig gesneden vorm, worden met schilderkunst geassocieerd. Het doek is echter niet geprepareerd of opgespannen. Tordoir lijkt daar geen moeite voor gedaan te hebben, maar niets is minder waar. Vanuit een schilderkunstige geschiedenis wordt aangeleerd dat een schilderij per definitie moet worden geprepareerd en opgespannen. Zou het zonder die maatregelen geen schilderij kunnen zijn? Deze puur materiele vragen vormen de basis van Tordoirs werk.

De vormen op het doek zijn een kopie van de vorm van de voorwerpen onder het doek. Ze zijn nabootsingen van de werkelijkheid. Een imitatie. Tordoir benadrukt dit gegeven door juist het werkelijke object en de kopie bij elkaar te plaatsen. Een combinatie van afbeelding en realiteit. Tordoir; '*Een schilderij is een drager met pigment.*'⁽¹⁰⁾ Vanuit deze definitie worden de zwartgeschilderde driedimensionale vormen ook schilderijen. Zij zijn immers dragers van het zwarte pigment. Niet alleen het doek, maar het geheel is een schilderij.

Deze werkwijzen zijn indirect een commentaar op ons systematisch denken. Dat de geschiedenis ons is voorgegaan in bepaalde definities, in dit geval rondom schilderen, betekent niet dat deze definities sluitend zijn. Ze kunnen veranderen; wij veranderen ze en we moeten daar ook voor open kunnen staan. Tordoir daagt zichzelf en ons uit met de definities van schilderkunst te spelen en de grenzen op te zoeken. Zijn werk is vanuit westerse kunstdefinities constant experiment, zonder afbakening.

De materiele en esthetische benaderingswijze komen terug in de expositie 'Are we changing the world'. Sommige werken zijn complete installaties. Tordoir; '*...maar voor mij is het geheel één schilderij.*'⁽¹⁰⁾ Om deze benadering meer inhoud te geven wil ik een werk bespreken, als resultaat uit een samenwerking van Tordoir met de Malinese kunstenaars Alioune Bâ en Brehima Kone. Op aanvraag van Bâ heeft Tordoir workshops gegeven in Mali, waar dit werk uit een coöperatie van 3 kunstenaars is ontstaan. Het werk bestaat uit een aantal doeken, bedrukt met patronen, volgens een Malinese techniek; Bogolan. Een groot wit doek met zwarte geometrische patronen hangt op een muur. Voor dit doek staan drie tafels waarover bedrukte doeken liggen. Tussen de tafels staan roodgeverfde bankjes. Meegaand in de denkwijze van Tordoir is het geheel een schilderij aangezien al deze objecten, dragers zijn van pigmenten. Echter het feit dat je er door kunt lopen - dat het werk meerdere dimensies heeft dan alleen het platte vlak - zou het geheel ook binnen de definitie van 'installatie' passen.

Benamingen en definities worden in vraag gesteld. Een schilderij is geen vastgestelde ruimte, maar maakt een groot aantal combinaties mogelijk. Als de nieuwe benadering op een schilderij mogelijk is, wat houdt ons dan tegen de definitie van een hele tentoonstelling in niet vraag te stellen?

Samenwerken als strategie; het loslaten van ons systeemdenken

Het onderzoek ten aanzien van het begrip 'tentoonstellingsruimte' is ontstaan uit een reeks van 3 workshops die Tordoir heeft gegeven in Bamako, Mali. Om tot een nieuwe definitie t.a.v. tentoonstellen te komen, is het noodzakelijk de ontwikkelingen en resultaten van de workshops te onderzoeken.

De stad Bamako is er economisch gezien slechter aan toe dan Nairobi. Terwijl in Nairobi alles te koop is, is het in Bamako bijna ondenkbaar verf te vinden, laat staan penselen. Dat klinkt als een paradijs voor Tordoir, aangezien het economische stelsel hem materieel gezien nog verder tot een minimalistisch denken dwingt.

De schilderkunst en het beroep van kunstenaar wordt voornamelijk beoefend om te overleven. Experimenteren zonder resultaat tot verkoop aan toeristen is voor de kunstenaar aldaar een verspilling. De werken worden verworven vanuit bepaalde ambachten en technieken die aanwezig zijn binnen een culturele context. Zo diende de Bogolan als een techniek om camouflagekledij te maken voor de strijders. Dit bestond al lang voor het kolonialisme. Echter met de komst van - in het geval van Mali - Frankrijk, werden regels van de academie aangeleerd en deed de definitie 'kunst' zijn intrede. De Bogolan werd in de kunstwerken toegepast om op deze manier een cultureel erfgoed te behoeden.

In principe vallen kunstenaars tussen twee wallen. Deels willen ze hun cultureel erfgoed niet opgeven, maar als ze met hun werk willen doorbreken als 'kunstenaar', dan zullen ze moeten voldoen aan de eisen die het westerse stelsel aan de definitie geeft, om onder die voorwaarde naar hier te komen en te worden geaccepteerd als hedendaagse Afrikaanse kunstenaar. Tijdens het interview vertelt Tordoir dat Bâ, werkend in Amsterdam, ondervond dat hij als kunstenaar uiteindelijk zijn weg niet kon vinden in het westerse kunststelsel. Technieken en werkwijzen die hij in Mali had aangeleerd, kon hij hier niet thuisbrengen. Daarom ging hij terug naar Mali met het idee dat dáár initiatieven moeten worden ondernomen om de focus op een westerse markt om te draaien in een andere benadering ten opzichte van kunst. Eentje die wellicht een lokale kunstmarkt zou kunnen creëren.

Het initiatief voor deze workshop ontplooidde een andere benaderingswijze ten aanzien van kunst, namelijk kunst als middel om de kunstenaars te laten samenwerken.

Een workshop als *‘een plaats waar men gezamenlijk creatief bezig is’* (woordenboek 11), is een definitie die vele werkwijzen omvat. De meest kenmerkende werkmethode is dat een docent de workshop leidt en een (gezamenlijke) opdracht geeft waar de deelnemers individueel of samen aan kunnen werken. Tordoir; *‘Een workshop in Mali is anders. Ze hebben geen middelen, geen atelier. Een workshop is een ruimte waar ze iets kunnen doen en er is materiaal voorzien. Die mannen gaan bij elkaar zitten en iedereen gaat zijn eigen ding maken. Je eet samen, praat samen, en discussieert over elkaars werk. Maar toch blijft ieder voor zich bezig.’*⁽¹⁰⁾ Deze keer besloot Tordoir de verschillende kunstenaars in groepen achter een doek te zetten en op deze manier de drager te gebruiken als uitwisseling van ideeën, technieken en culturele normen en waarden.

In het tentoonstellingsboek *‘Are we changing the world’* omschrijft Philippe Pirotte de energie die uit de workshop van Tordoir voortkwam; *‘Kunstwerken worden ontworpen binnen een vloeibaar systeem van uitwisselingen, crossesthetische interactie en verhoudingen tussen object, kunstenaar en andere deelnemers, juist omdat deze informele vorm van creatieve ontwikkeling, in vergelijking met tentoonstellingen, gekenmerkt wordt door een grotere tolerantie voor gekke ideeën. Door het creëren van een sfeer van kwetsbaarheid stelt de workshop, als een minder gezichtsbedreigend evenement, een ‘nieuwe dramaturgie van de kunstpraktijk’ op. Om de steeds snellere consumptie van tekens van ‘anders-zijn’ in een globale culturele economie te vermijden, bakent de workshop de grenzen af van een tijdelijke autonome zone als een ontmoetingsplaats. In die zone kan geëxperimenteerd worden. (...) Afgelegen locaties en een gelimiteerde tijdsspanne dragen bij tot een verhoging van het energiepeil en samen kunst maken is een mogelijke strategie waarop vertrouwd kan worden om weloverwogen verder te gaan dan het individualisme en de subjectiviteit van de westerse ik.’*⁽¹²⁾ Als *‘zone waarin geëxperimenteerd kan worden’*⁽¹²⁾ is de workshop zoals hij hier is gepresenteerd een ultieme manier om ideeën uit te wisselen en oordelen en vooroordelen te doorgronden – tussen kunstenaars weliswaar. De grote massa staat hier buiten. Alleen een presentatie van het resultaat van het proces in een tentoonstelling zou deze openstelling binnen een begrensde tijd en plek voelbaar en openbaar maken aan de massa. Dit is wat er effectief gebeurt tijdens de tentoonstelling *‘Are we changing the world’*.

Wederom wordt er tegen onze systematische denkwijze geschopt. *‘Are we changing the world’* laat een complexere vorm van tentoonstellen zien, waarbij bepaalde maatstaven ten aanzien van tentoonstellen worden blootgelegd. De energie en openheid van een samenwerking, ontsproten uit een mengsel van crossculturele interacties, is voelbaar in het eindresultaat. Eentje die een vruchtbare benaderingswijze kan zijn op hedendaagse kunst én op andere culturen in ons globaliserende stelsel.

Een nieuwe tentoonstellingsvorm, een nieuw kunstwerk, een nieuwe auteur

Het resultaat uit de workshop en de coöperaties tussen Tordoir en verschillende kunstenaars is een ander model of *‘strategie’*⁽¹²⁾ ten aanzien van de identiteit van particuliere kunstpraktijken en exposities. De hele tentoonstelling speelt met onze systematische denkwijze. Is er nog sprake van een kunstwerk, in de klassieke zin van het woord?

Aangezien de tentoongestelde werken een resultaat zijn van een samenwerking is het moeilijk te zeggen wie de auteur is. In het economische systeem van de kunstpraktijken treed

hier een probleem op. Tordoir; *‘Een schilder maakt een schilderij en zet zijn naam daar onder. De kunstwereld zorgt dat zijn naam bekend wordt en de schilder zorgt ervoor dat zijn product herkenbaar is. Het publiek vraagt dat ook. Ze willen een persoon met zijn verhaal bij een werk. Zodra je samenwerkt, wordt het een probleem.’*⁽¹⁰⁾ Nu is samenwerking op zich geen onbekend fenomeen. Denkend aan Warhol en Baskiat of Gilbert en George zijn er genoeg voorbeelden waarbij een samenwerking aanslaat en verkoopt. Bij Tordoir zit het verschil in het feit dat hij telkens met iemand anders samenwerkt. Het is een onderzoek, waarbij samenwerking als een strategie fungeert; niet als stijlkenmerk. Het resultaat is een tentoonstelling als *‘Are we changing the world’* en dat levert andere kunstvorm op: de tentoonstelling als één groot kunstwerk. Als de totale ruimte een uiting is van energie en een openheid (in dit geval ontsproten uit een samenwerking, een mengsel van crossculturele interacties), als dit het genot is dat de toeschouwer voelt door de tentoonstelling, dan is dit kunst, aangezien kunst *‘het vermogen heeft om schoonheid te scheppen en esthetisch genot op te wekken.’* (woordenboek 11)

De finale is een analyse van het kunstwerk van Tordoir en co. Het ‘schilderij’ met als titel *‘Are we changing the world’*. Dit werk is in 30 jaar tijd ontstaan. Het immense werk is niet in één keer te overzien, daarvoor is ons oog niet bekwaam genoeg, en het schilderij te complex. Van de toeschouwer wordt gevraagd kleine onderdelen van het ‘schilderij’ in zich op te nemen om ze daarna samen te voegen tot één geheel. Naast een ontwikkeling van een aantal onderdelen in het proces van het individu Tordoir, is het schilderij er een van vele makers. Tevens wordt de toeschouwer een onderdeel ervan, aangezien er paden zijn aangemaakt die de toeschouwer uitnodigen ertussen door te wandelen. In gedachte kan de toeschouwer de onderdelen linken. Het schilderij bestaat dan ook alleen in gedachte. De toeschouwer linkt de onderdelen van het werk; zijn aanwezigheid werkt als smeltijzer voor de verschillende onderdelen. Elke maker zal in zijn hoofd een uniek schilderij maken. Voordat het eindresultaat ontstaat, zal het individu de onderdelen van de andere makers in acht moeten nemen. Een identificatie met de ander is noodzakelijk. De positie van de toeschouwer/maker moet in dat proces worden bepaald en pas dan kan het eindresultaat worden voltooid. Er is een nieuw kunstwerk ontstaan. Een werk dat er voor elk individu anders uit zal zien en authentiek zal zijn, maar niet zonder de invloed van anderen tot resultaat had kunnen komen.

Wat kan deze benadering t.a.v. een nieuw soort schilderij ons vertellen over een eventuele benadering t.a.v. onze zoektocht naar onze sociale identiteit in de globaliserende wereld?

De titel *‘Are we changing the world’* is een metaforische benadering op het schilderij. Veranderen wij de wereld. De ‘wij’ in relatie tot de ‘wereld’ staat parallel aan de ‘wij’ in relatie tot de creatie van het ‘schilderij’. Zoals wij het proces van onzekerheid, aarzeling en twijfel doorstaan in het maken van een schilderij, zo doorstaan wij ook een dergelijk proces ten aanzien van de veranderingen in de wereld door globalisatie. Net als bij het schilderij is dit een individueel proces, dat niet kan worden gevat in een systeemdenken. Het is een proces dat ons in de voetsporen van Ingrid Mwangi leidt, waarbij haar strategie een is van *‘identificatie (ik neem de plaats in van de ander, om te kunnen voelen, om te begrijpen)’*⁽⁷⁾. Zo kunnen we proberen grip te krijgen op de transformaties in een globaliserende wereld en op de angst onze identiteit te verliezen. Deze strategie is een benadering die ons kan helpen valkuilen in ons eigen redeneren in te zien.

Wim Peeters, curator van Extra city, beschrijft de positie van dit nieuwe ‘schilderij’ in de inleiding van het bijbehorende tentoonstellingsboek. Hij zegt dat dit ‘schilderij’ manier is om een *‘recente herintreding van kunst in de arena van sociale veranderingen te volgen.’*⁽¹²⁾ Binnen deze arena van sociale veranderingen omvatten zijn laatste woorden van de inleiding,

de analyse van het 'schilderij' samen: *'Wat is de positie van schilderen in een globaliserend beeldstelsel? De daad van collaboratie brengt ons niet alleen achter de noodzaak van individuele media, disciplines, formaten, maar tevens achter de noodzaken van de individu als creatieve acteur.'*⁽¹²⁾

De daad van collaboratie laat ons beseffen dat het noodzakelijk is zelf een creatieve acteur te zijn om de presentatie van het 'schilderij' 'Are we changing the world' geheel te kunnen begrijpen. We moeten als toeschouwer, in staat zijn onze positie van creatieve deelnemer/maker te verstaan en toe te passen. Dat vergt oefening en tijd. Het is een proces dat kan worden ontwikkeld in een beschermde ruimte die openstaat voor creatieve ideeën en benaderingen. Een workshop dus.

Om dit voorrecht op deelname in een workshop niet alleen te beperken tot kunstenaars, is de noodzaak van kunstonderwijs gegrond. Onderwijs in die hoedanigheid dat nieuwe strategieën worden aangereikt, aansluitend op deze tijd van sociale veranderingen en steeds reageren op de constante beweging van veranderingen. Strategieën die verder gaan dan systeemdenkende modellen. Het aanleren van nieuwe kijkstrategieën in een didactische omgeving mag niet worden verward met het uitgangspunt dat kunst didactiek is. Nogmaals, kunst is alleen een vorm van onderwijs op een basis van een zelfkritisch publiek. Nieuwe kijkstrategieën kunnen helpen bij die zelfkritische analyse. Pas dan kan een presentatie, zoals in Extra City, volledig worden begrepen en als nieuwe strategie worden gezien, die ook kan worden toegepast op de positiebepaling van het individu ten aanzien van een globaliserende wereld.

Samenwerking als stijlkenmerk; een strijd tegen het systeemdenken

De identificatiestrategie van Mwangi, is een vruchtbaar uitgangspunt voor de creatie van Tordoors' 'schilderij'. Zij heeft deze strategie ook toegepast binnen een samenwerkingsmodel. Hier is het model echter wel een stijlkenmerk. De samenwerking vindt plaats met haar man, Duitse kunstenaar Robert Hutter. Mwangi; *'Om de ruimte van mijn artistieke conversatie te verwijderen, is het noodzakelijk geworden om een aantal samenwerking projecten te doen, die de omstandigheden onderzoeken, in relatie tot Hutter als mijzelf. (...) als man/vrouw,duits/niet-duits bij sociale definitie.'*⁽⁷⁾ Geen onlogische stap. Haar strategie van identificatie, wordt er nu een van Hutter en Mwangi samen. Het is per definitie een directe uitnodiging naar de toeschouwer om ook deze strategie toe te passen in onze sociale context.

Hoe we deze strategie kunnen toepassen wordt getoond in het werk 'Scalp' (2005). Hierin zijn op twee gesynchroniseerde video's, het achterhoofd van beide kunstenaars te zien. Ze kijken van elkaar af. Gedurende 6 minuten wordt gelijktijdig hun haar geschoren. Eerst in halven, dan in kwarten, dan in achtsten en uiteindelijk wordt alles verwijderd. De handeling op zich heeft een zwaar beladen thematiek en straalt een agressie uit die onlosmakelijk verbonden is met de geschiedenis van beide kunstenaars; het derde rijk, het leger, de genocide.

Net als bij 'IF' is een samenvoeging de basis voor dit werk. We zien twee achterhoofden die voor ons een wereld van vragen en betekenissen blootlegt. Zou alleen Mwangi te zien zijn, dan wordt, door de huidskleur in combinatie met de agressieve handeling, haast automatisch een link gemaakt met de genocide, de concentratiekampen en het kaalscheren van de gevangenen. Het feit dat alleen het achterhoofd te zien is maakt het personage anoniem en universeel voor alle slachtoffers die deze gruwelijkheden hebben moeten doorstaan. Woorden als 'kwetsbaarheid' en 'angst' borrelen op. Deze woorden zijn

associaties met de gevoelens van het personage, die het voor de toeschouwer mogelijk maakt haar als slachtoffer te zien. De systematische scheiding van het haar zou kunnen overkomen als een marteling; een uitstel van executie, waarbij de dader plezier beleeft aan elke stap die hem dichterbij de finale brengt.

Het kaalscheren van Hutter, roept totaal andere associaties op. Hij heeft vast vrijwillig voor deze handeling gekozen. Vanuit deze gedachte kunnen we hem indelen in een groep. Zijn Duitse achtergrond reikt twee logische keuzes aan; het leger (met als link het derde rijk) of, van recentere aard, de skinhead. Beide associaties roepen een agressie op. Echter deze keer ligt de agressie niet in de handeling, maar eerder in het karakter van het personage. Het is aan de toeschouwer zich 'kwetsbaar' te voelen. Van een associatie met 'marteling' is geen sprake. Eveneens maakt de vertoning van alleen het achterhoofd, het personage anoniem en universeel.

Het is echter de samenvoeging van de twee beelden die ons systematische denkwijze in één klap wegvaagt. Direct komen er vragen naar boven wat de relatie tussen de twee personages onderling is en tussen de toeschouwer en het beeld. Deze bevraging en deelname aan het spel komt door het feit dat de personages van elkaar afkijken; het is geen intieme conversatie tussen de kunstenaars alleen.

Het geluid van zagheden mechanische geluiden van een scheer apparaat wordt aangevuld met fragmenten van een conversatie tussen Mwangi en Hutter. De woorden als '*I – Identity – not African, let's talk about European – guilt – think/forget – what? – decide, act, relate*'⁽¹³⁾ leggen nadruk op het feit dat we hier te maken hebben met twee mensen van verschillende culturele achtergrond en hun relatie tot elkaar. De anonieme hoofden zorgen ervoor dat de stemmen een universeel worden. Als toeschouwer is het mogelijk jezelf te identificeren met de personages en actief een eigen interpretatie geven aan de conversatie tussen twee mensen, over een crosscultureel onderwerp, dat nu fragmentarisch aan ons is aangeboden. Wederom zijn we een creatieve acteur in het kunstwerk.

Toch wordt er door de kunstenaars zelf een mening over dit onderwerp gegeven. De synchronisatie van de actie, het kaalscheren op zowel een licht en een donker hoofd, verwijst naar de gelijke positie van beide mensen. Alleen vanuit een neutrale positie van alle partijen kan een conversatie over een crosscultureel onderwerp pas eerlijk en oprecht verlopen.

Hoewel de samenwerking volgens Mwangi vanuit een *noodzaak*⁽⁹⁾ - dus onvrijwillig - is ontstaan, is de uitwerking een zeer efficiënt wapen tegen oordelen en vooroordelen binnen de westerse maatschappij en wellicht ook in de kunstwereld. Gebruikmakend van het filmische medium strijdt ze met hetzelfde wapen dat ons heeft doen geloven dat de vertoonde beelden de juiste waarheid zijn. Tevens zorgt dat er denk ik voor dat we sneller associaties maken met andere filmische beelden die we eerder hebben gezien. In het geval van 'Scalp' komen een reeks van beelden van de WOII (concentratiekampen), legerfilms, nieuwsflitsen met rebellerende skinheads en agressieve graffiti naar boven. Allerlei associaties van hetzelfde medium die het ons mogelijk maken de strategie van dit werk en deels van het medium zelf te begrijpen, en ons kijken naar andere culturen toe.

Experimentele film; een strategie die het westers kijken op Kenia kan beïnvloeden

Wat rest is de vraag wat het effect van een filmworkshop door Ingrid Mwangi en Robert Hutter aan keniaanse schilders en beeldhouwers geweest kan zijn. Enerzijds in relatie tot onze westerse denkwijze ten aanzien van een 'ontwikkelingsland' als Kenia. Anderzijds; kan een dergelijke workshop – of kunstonderwijs algemeen – bijdragen in de strijd tegen de 'Amerikanisatie', een strijd in herwaardering van een eigen keniaanse cultuur?

Aan de basis van een kunstenaarberoep, zoals bij Ingrid Mwangi, ligt een opleiding. Deze opleiding fungeert als beschermde ruimte waar creatieve ideeën en benaderingen onderzocht en ontwikkeld kunnen worden. Fouten of misleidende wegen binnen een creatief proces worden getolereerd, zodat de artistieke identificatie en expressie kan volgroeien, tot de kunstenaar in staat is op eigen benen te staan en zijn plaats te veroveren in een slurpende kunstwereld. Een dergelijke opleiding is in het westen vanzelfsprekend. In Kenia is dat echter een uitzondering. Een workshop echter, voldoet – zoals eerder aangegeven - aan dezelfde eisen. Vanuit dit standpunt ben ik sterk overtuigd dat een nieuw medium, zoals experimentele film, binnen de definitie van een workshop moet worden geïntroduceerd. In deze hoedanigheid kan men zich identificeren het medium en manieren van expressie zoeken. Mwangi en Hutter zijn zeer goede leermeesters die als geen ander de valkuilen van dit nieuwe medium weten te doorgronden; zowel vanuit esthetisch als ethisch oogpunt.

De derde workshop die door het duo aan de keniaanse kunstenaars werd gegeven vond plaats tijdens mijn residentie in de laatste twee weken van November 2005. De cursisten waren keniaanse schilders en beeldhouwers. Zij hebben eerdere workshops van Mwangi in de twee jaar daarvoor gevolgd. Ze waren bekend met film als kunstmedium en hadden een basiskennis van montageprogramma's. De workshop draaide rondom het maken van een installatie; de opdracht liet de kunstenaars tijdens hun proces nadenken over de vorm van het eindresultaat. Mwangi gaf een algemene introductie van verschillende internationaal bekende installatiekunstenaars, zowel van Afrikaanse als westerse afkomst. Daarna zouden de individuen intensief door Mwangi en Hutter worden begeleid, om hun werkproces in goede banen te leiden. Het gevaar dat ontstaat bij een voorvertoning van verschillende methodes in een nieuwe kunstvorm, is dat introducés bepaalde werkwijzen zullen overnemen bij gebrek aan identificatie met het nieuwe medium. Al snel werd duidelijk dat iedereen een weg insloeg die dicht lag bij zijn persoonlijke interesse, zowel inhoudelijk als filmtechnisch.

Een inhoudelijke benadering van het medium is te zien in de installatie van schilder John Kamisha. Hij maakte een loopmontage van gezichten van blanke modellen en het gezicht van Cleopatra, afgewisseld met een beeld van een zandkleurige piramide, geprojecteerd op een eveneens zandkleurige bakstenen muur. Het geluid; een voice-over, herhaalde woorden m.b.t. het onderwerp 'schoonheid'. De film was afgeleid van het verhaal dat de blanken in laboratoria van Egypte ontwikkeld zijn. Het moment dat het blanke geslacht in schoonheid en intellectualiteit boven de Egyptenaren uitstak, werd besloten hen in een boot de oceaan op te sturen, zodat ze zouden verdrinken. De blanken bereikten echter Griekenland en stichtten daar een overheersende natie. Problemen in zijn relatie vlak vóór de workshop waren denk ik een basis voor deze installatie. Het werk werd een persoonlijke en intieme zoektocht naar het wezen van de vrouw, wat de man zowel beangstigt als aantrekt.

Een eerder technische benadering van het medium kwam tot uiting in de film van schilder Patrick Mukabi. Hij maakte een film van zichzelf, terwijl hij in zijn woonkamer loopt. Tijdens zijn beweging veranderen zijn kleren voortdurend. Het werk werd eveneens op de zandkleurige bakstenen muur geprojecteerd. Het ging hem om een puur grafisch en montage onderzoek. Er was geen inhoudelijk uitgangspunt voor de film en de projectie op de muur was eerder willekeurig. Toch is deze benadering heel persoonlijk. Mukabi's werken zijn een zeer schilderachtig beeldonderzoek in vergelijking met sommige andere kunstenaars die blijven steken in een productie van 'toeristenkunst'. Zijn onderwerp is 'vrouwen'. Zijn creatie start altijd vanuit de schaduwen van de lichamen. Zijn grote inspiratiebron is Rembrandt. Vanuit het beeldende en technische onderzoek is het logisch dat hij ook het filmische medium vanuit een technisch standpunt benadert. Net als Méliès de montage gebruikt 'tovertrucs' te

maken, probeert Mukabi op eenzelfde wijze de technieken te gebruiken voor de vervaardiging van zijn werk.

Een workshop biedt een perfecte bescherming om te experimenteren, wat leidt tot identificatie met het nieuwe medium. Dit is een ontwikkeling die gekoesterd moet worden. Een goed vervolg vanuit deze workshops, is een tentoonstelling of een festival op nationaal terrein. De samenkomst van de verschillende resultaten kan leiden tot een interactie tussen de nationale kunstenaars. Door interactie en wellicht concurrentie, kunnen de wortels van het experimentele medium zich nog steviger in de grond zetten. Dit kan leiden tot een nieuwe moderne kunststroming die waardevolle boodschappen kan uit brengen op nationaal en internationaal vlak.

Dit rooskleurige toekomstperspectief dat ik het experimentele medium in Kenia voorschrijf, zou een sceptische reactie kunnen uitlokken. Kan dit nieuwe medium nieuwe paden bewandelen die de klassieke media - als schilderkunst en beeldhouwkunst - (met enkele uitzondering) tot nu toe niet konden? Kan de kijkwijze van de westerse kunstwereld of het westen in het algemeen, door dit nieuwe medium veranderen t.a.v. Kenia of Keniaanse kunst?

Mijn enthousiasme is niet ongegrond. Ook Barbara Meyer-Maroth heeft een positief gevoel bij de ontwikkeling van dit nieuwe medium. Meyer-Maroth; *'Voor sommige kunstenaars lijkt het moeilijk te zijn om onderscheid te maken tussen 'kunst voor toeristen'- vanuit een economisch karakter - en 'kunst omwille van kunst'- vanuit een esthetisch karakter. In een discussie met de kunstenaars realiseerden we ons dat het filmische medium, dat zeker geen toeristenkunst is, zou kunnen helpen om 'kunst' te creëren.'*⁽⁵⁾

De presentatie van het nieuwe medium, dat voor het westen vrij is van elke historische, culturele of sociale context, kan beslist als eye-opener werken ten aanzien van een ontwikkelingsland als Kenia. Een confrontatie met dit medium en zijn specifieke uitwerking van Keniaanse creatievellingen kan een bevestiging zijn dat er meer is dan armoede, ziekte en politieke instabiliteit.

Het filmische medium; alleen vruchtbaar in de strijd tegen 'Amerikanisatie' vanuit een start in onderwijs

Om dit nieuwe medium in te zetten in een strijd tegen 'Amerikanisatie' zal het keniaanse volk moeten worden geïntroduceerd met deze nieuwe vorm van kunst, of film in het algemeen. Met deze introductie moet worden begonnen aan de basis van deze verwesterende maatschappij; onderwijs in kijkstrategieën via kunstvakken. Deze onderwijsvorm is in het westen – voor de klassieke media, maar ook steeds meer voor de nieuwe media - verweven in het vakkenpakket van de basis en secundaire opleiding. Op de gemiddelde keniaanse school is dit onderdeel wel meer, maar niet effectief aanwezig in het lespakket. De 'Amerikanisatie' als gevolg van de verwestering van Kenia door globalisatie, kan worden aangepakt als Kenia bekend raakt met kijkstrategieën, om de impact en tevens het gevaar van film te begrijpen.

Om meer inzicht te krijgen op de onderwijssituatie in Nairobi, en de noodzaak van kunstonderwijs te beargumenteren, ga ik over tot een korte inhoudsanalyse van een kunstacademie.

Op de website van de enige keniaanse kunstacademie in Nairobi, de 'Maryknoll institute of African Studies', in de wijk Buru Buru, is een gedetailleerde uitwerking van het lespakket terug te vinden. In het cursusoverzicht wordt vermeld dat *'verschillende vormen en types van Oost Afrikaanse kunst worden onderzocht, samengaand met een onderzoek naar de mensen die het produceren, de ideeën die als basis fungeren en de functies binnen sociale,*

culturele en spirituele context. Het doel is dat de studenten Oost Afrikaanse kunst begrijpen zoals het begrepen wordt door de mensen die het produceren. De studenten moeten na de cursus in staat zijn de materialen aan anderen te leren.'⁽¹⁴⁾ Het gedetailleerde overzicht van het lespakket focust op een behoud van een cultureel erfgoed, het aanleren van een gebruik van materialen, gereedschappen en technieken. Helaas heb ik niet de kans gehad de school te bezoeken en ben ik genoodzaakt mijn analyse te baseren op het geschreven woord.

De focus op Oost Afrikaanse kunst en de verwachting dat de leerling na deze cursus Oost Afrikaanse kunst *'begrijpt, zoals het wordt begrepen door de mensen die het produceren'*⁽¹⁵⁾ is een definitie van kunst en cultuurgeschiedenis, wat als onderdeel van een lespakket onmisbaar is. Maar om deze definitie te laten gelden als omvattend geheel voor een opleiding, is beperkt, ouderwets en achterhaald. De school pretendeert met deze uitspraak dat de leerling niet vooruit moet kijken, maar moet focussen op een verleden, waarbij een cultureel erfgoed wordt afgebakend en niet verreekt.

Het einddoel van de cursus is dat *'de leerling de materialen aan anderen kan leren'*⁽¹⁴⁾, waaruit kan worden opgemaakt dat de school geen artistiek proces van de leerling verwacht in relatie tot een veranderende sociale en culturele context. Binnen een verwestering van Kenia ten gevolge van globalisatie én door de steeds hardnekkiger invloed van het filmisch medium, kan niet langer worden teruggekeken op een verleden. Er kan geen cultureel erfgoed worden afgebakend, dat niet verder reikt dan Oost Afrika. De focus op het aanleren van technieken zonder het in vraagstellen van de inhoud, is een parallelle werkwijze waar Tordoir 30 jaar geleden al tegenaan botste. De uiteenzetting van zijn artistieke proces is een bewijs, dat het aanleren van uitsluitend technieken, een achterhaalde methode is als er geen aandacht wordt besteed aan de inhoud en een transformatie van strategieën binnen een globalisatie van alle media.

Om de 'Amerikanisatie' aan te pakken is een verandering in onderwijssysteem op een kunstacademie als de Maryknoll Institute, pure noodzaak en zal het lespakket moeten worden uitgebreid. Juist op deze scholen, maar ook op middelbare scholen in een stad als Nairobi, waar de 'Amerikanisatie' zeer hoge toppen scheert, zou een begrip op, en het eigen maken van het filmisch medium eerder een regel moeten worden dan een uitzondering.

Hopend op een voorspoedig inzicht van het medium film ten aanzien van 'Amerikanisatie' zou elke ontwikkeling binnen dit medium gekoesterd moeten worden. Medeva is een enorm sterke basis. Ook het Goethe instituut, Alliance Francais en Kuona Trust bieden mogelijkheden; ook materieel gezien, want dat blijft een heikel punt. Om te beginnen met het audiovisuele medium heb je basis apparatuur nodig.

Met genoegen kijk ik uit naar het vijfde Lola Kenya Screen Filmfestival dat in Augustus 2006 zal plaatsvinden. In de 'Times', een prominente krant van Kenia, werd de aankondiging van dit festival begin januari 2006 gemaakt Het thema is, *'Making films on a zero budget'*⁽¹⁵⁾. Dit thema houdt effectief rekening met het economische aspect, maar moedigt de kunstenaars aan hun creativiteit te gebruiken dit probleem te omzeilen. Wederom is Goethe instituut een van de initiatiefnemers voor deze gebeurtenis, waarbij het doel is het publiek bekend te maken met film, makers een gewoonte aan te leren kwaliteitsfilms te maken en audiovisuele producties te promoten. Als de krant zijn lezers enthousiast kan maken voor dit gebeuren door in te haken op eventuele positieve economische vooruitzichten – aangezien de krantenkop luidt; *'Keniaanse economie kan profiteren van jong film talent'*⁽¹⁵⁾– moet deze marketingstrategie niet worden afgebroken.

Esthetisch gezien is het bestaan van het festival volgens Barbara Meyer-Maroth wederom een stap in de goede richting. *'Maar..'* zegt ze, *'..voordat de nationale film een sterk en invloedrijk medium is in Kenia, moeten we onze hoop niet vestigen op vandaag. En ook niet op morgen.'*⁽⁵⁾

Bronnenlijst

- 1) www.kuonatrust.org
- 2) reisverslag van residentie bij Kuona trust, Nairobi, Kenia, Cora Aarnoutse, september – december 2005
- 3) ‘Afrika Verbeeld, Film en (dé)kolonisatie van de geesten’ Guido Convents Berchem 2003
- 4) ‘American films and the Afrikan Market’, Thomas Guback
- 5) Email interview met Barbara Meyer-Maroth, directrice van het Goethe Institute of Nairobi, Cora Aarnoutse, Brussel, februari 2006
- 6) www.medevatv.com
- 7) ‘About eventualities’, Statement tot the photo work ‘If’, Ingrid Mwangi, 2003. www.ingridmwangi.de
- 8) Beyond wounds and scars’, the multiple words of Ingrid Mwangi, Jan Hoet/Ann Demeester, uit het boek ‘Your own soul, Ingrid Mwangi’, Kehrer Heidelberg/Stadtgalerie Saarbrücken, 2003
- 9) ‘Transfers’, Toma Luteba Mutumbue, Brussel 2003
- 10) Interview met Naircisse Tordoir, Cora Aarnoutse, Antwerpen, maart 2006
- 11) Wolters’ Nederlands woordenboek, Koenen
- 12) Are we changing the world – Narcisse tordoir, Collaborate works, Extra City, Antwerpen 2005
- 13) Scalp, video installation, Ingrid Mwangi, Robert Hutter, 2005 www.ingridmwangi.de
- 14) www.mias.edu
- 15) www.timesnews.co.ke

Curriculum Vitae of Cora Aarnoutse

Name Cora Aarnoutse
Post Address Bredestraat 33
4501 EB Oostburg, The Netherlands
Tel. 0032-494773107
Tel. NL 0031-6-30751720
Date of birth 17-04-1982
Languages Dutch (mother tongue), English, German (basic), French (basic)
Email zarasterre82@hotmail.com

Education

2003-2006 Master of the Audiovisual Medium, Sint Lukas, Brussels, Belgium
1999-2003 1st degree teacher fine Arts, ABV Tilburg, the Netherlands
2001-2003 Improvisation theatre course, KUB Tilburg
2002 Theatre course (3 months), De Vorst Nationaal, Tilburg
2002 Erasmus programme to Arts institute at Bournemouth, England (3 months)
1994-1999 HAVO secondary school, ZwinCollege, Oostburg, the Netherlands

Nomination

2003 Nomination for talented beginning artist scholarship

Work experience

2006 Residency at Brookhouse School, Nairobi, Kenya (2 months – coming)
2005 Film and drawing workshop in Rhino Care arts centre, Mukuru Slums, Nairobi
2005 Lecture about film art, Kuona Trust arts centre, Nairobi Kenya
2005 Residency at Kuona Trust, Nairobi, Kenya (2,5 months)
2003 Art exchange programme, Festival Mundial, Kuona Trust, ABV, Nairobi Kenya (6 weeks)
2003 Work experience 1st and 6th year HAVO/VWO, Odulphus Lyceum
2003 Work experience 1st MAVO and 4th year HAVO, Paulus Lyceum
2003 Improvisation theatre workshop, ROC, Tilburg
2003 Improvisation theatre workshop, Paulus Lyceum, Tilburg
2003 Work experience 1st year BA 3d arts, Bournemouth arts institute
2002 Work experience 2nd year fine arts and IB Arts, international school of Eindhoven (ISSE)
2000 Introduction experience, international school of Zurich, Switzerland

Exhibition / Performances

2006	Press presentation, final movies of Sint Lukas, Brussels, Belgium
2005	Exhibition 10 years Kuona Trust, Nairobi Kenya
2005	9 th international artists' residency exhibition, Nairobi
2004	Sint Lukas end years exhibition, Brussels, BE
2003	Film presentation for PON in Brabant Museum, Den Bosch, NL
2003	End years exhibition at ABV Tilburg
2003	Exhibition at 'young talented day' of Rotary club, Schouwburg, Tilburg
2003	'Film day festival' for film students of Brabant, Chasse, Breda, NL
2003	Performance of theatre workshop, De Vorst, Tilburg
2001-2003	Improvisation theatre competitions throughout the Netherlands
2002	011 podium exhibitions, 011, ABV Tilburg
2002	3 rd years exhibition, 'Call it art', Call centre, Weert, NL
2001	End years exhibition ABV Tilburg
2001	World HIV day, percussion performances, 013 Tilburg
1999	Exhibition photography in Stelle, Oostburg, NL