Awakening the Sleeping Beauty
De paradox van Europese kunst tegen neokolonialisme

Tessel Janse, 4086392
Begeleider: Hestia Bavelaar
Bachelor/Honours-thesis kunstgeschiedenis
3 juli 2016
Aantal woorden: 16.318

Inhoudsopgave

1. Inleiding en theoretisch kader **3**
§1.1 Methode **6**
§1.2 Postkolonialisme en kunst **8**
§1.3 Geëngageerde kunst **10**

2. De kunstenaars en hun werken **14**
§2.1 Hubert Sauper **14**
Kisangani Diary/ Loin du Rwanda (1998) 16
Darwin's Nightmare (2004) 18
We Come as Friends (2014) 19
§2.2 Renzo Martens **22**
Enjoy Poverty (2008) 23
Instituut voor Menselijke Activiteiten (2012-2017) 27
§2.3 Jonas Staal **33**
New World Summit (2012-heden) 34

3. Impact van de kunstenaars **41**
§3.1 Impact op locatie **42**
Verandering voor de Ander 42
Reacties van bekritiseerde instanties 44
§3.2 Impact 'thuis' **47**

4. Gevolgen van het Europese kunstenaarschap **52**
§4.1 Nadelen van hun identiteit **52**
Voortzetting van economische ongelijkheid 52
Voortzetting van koloniale sociale verhoudingen 53
§4.2 Voordelen van hun identiteit **57**
Europese fondsen 57
Autonomie 59
Dekoloniseren van het Europese bewustzijn 60

5. Conclusie **63**
Bibliografie **65**
Overige bronnen **72**
Lijst van afbeeldingen **74**

1. Inleiding en theoretisch kader

> The Third World does not mean to organize a great crusade of hunger against the whole of Europe. What it expects from those who for centuries have kept it in slavery is that they will help it to rehabilitate mankind, and make man victorious everywhere, once and for all. But it is clear that we are not so naïve as to think that this will come about with the cooperation and the good will of the European governments. This huge task, which consists of reintroducing mankind into the world, the whole of mankind, will be carried out with the indispensable help of the European peoples, who themselves must realize that in the past they have often joined the ranks of our common masters where colonial questions were concerned. To achieve this, the European peoples must first decide to wake up and shake themselves, use their brains, and stop playing the stupid game of the Sleeping Beauty.[1]
>
> Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, 1962.

Terwijl de wereldwijde strijd om dekolonisatie in volle gang was, voorspelde Frantz Fanon, één van de grondleggers van het postkoloniale gedachtengoed, in 1962 al dat verandering van het Europese collectief bewustzijn essentieel zou zijn voor het bereiken van volledige gelijkheid tussen voormalige kolonisator en gekoloniseerde. Vijftig jaar later lijkt deze prognose nog niet behaald, want koloniale verhoudingen behoren niet tot het verleden.[2] In bijna alle gevallen is kolonisatie formeel voorbij, maar blijft zij informeel voortbestaan. Deze situatie wordt neokolonialisme genoemd. Neokolonialisme werd door Fanon beschreven als een toestand waarbij een inheemse corrupte elite toelaat dat de voormalige kolonie afhankelijk en onderdanig blijft ten aanzien van het Westen.[3] Later werd de definitie van neokolonialisme door verschillende postkoloniale denkers uitgebreid, en ging men onder deze term ook nieuwe, al dan niet Westerse vormen van imperialisme verstaan, waaronder de voortzetting van koloniale representaties en ongelijkheid.[4] Neokolonialisme houdt nu nog steeds stand, en uit zich bijvoorbeeld in economische exploitatie van voormalige koloniën door multinationale bedrijven, of in de War on Terror, die kan worden gezien als neo-imperialistische onderneming om de Amerikaanse hegemonie te consolideren.[5] Het gevolg van neokolonialisme is de voortzetting van een uit

---

[1] Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, New York 1962, p. 106.
[2] John McLeod, *Beginning Postcolonialism*, Manchester 2010, pp. 48, 108.
[3] Fanon 1962 (zie noot 1), pp. 152-155.
[4] Ella Shohat, 'Notes on on the "Post-Colonial"', *Social Text* 31/32 (1992), p. 105.
[5] War on Terror als neo-imperialisme, zie: Helen Dexter, 'New War, Good War and the War on Terror: Explaining, Excusing and Explaining Western Neo-Interventionism', *Development and Change* 38 (2007) nr. 6.
Door op te treden als politieagent voor mondiale veiligheid verstevigen de Verenigde Staten hun hegemoniale positie: Doug Stokes, 'Blood for oil? Global capital, counter-insurgency and

kolonisatie stammende mondiale ongelijkheid in de toegang tot grondstoffen, kansen en levenskwaliteit, waarbij de onderklassen in voormalige koloniën, nu ontwikkelingslanden, over het algemeen aan het kortste eind trekken en men in het Westen en in andere hegemoniale centra profiteert.

Een aantal Europese kunstenaars bekritiseert dit neokolonialisme. Renzo Martens biedt geëxploiteerde Congolese plantagearbeiders op voormalige Unileverplantages een kans hun magere inkomen van één dollar per dag aan te vullen, met de verkoop van chocolade zelfportretbustes. Jonas Staal bouwde een alternatief democratisch parlement voor als terroristisch weggezette groeperingen in Rojava, Noord-Syrië. Hubert Sauper riep in Europa zowel als in Afrikaanse landen hevige reacties op met zijn documentaireserie die inmiddels bekend staat als de *Afrika Trilogie*. Zij behoren tot een door Hal Foster geïdentificeerde bredere stroming van politiek geëngageerde kunstenaars die zich als etnograaf opstellen. Deze stroming neemt postkolonialisme als vertrekpunt om politieke verandering in het Westen te bewerkstelligen.[6] Waar vroeger kunstenaars zich zij aan zij schaarden met het proletariaat, associëren zij zich nu met de onderdrukte etnische Ander, de postkoloniale 'subaltern.'[7] Voorbeelden zijn kunstenaars zoals Vincent Meessen, Roy Villevoye, Sven Augustijnen, en Alfredo Jaar, of tentoonstellingen als *Magiciens de la Terre* (Centre Pompidou, 1989) en de biënnales van curator Okwui Enwezor.[8] Het ingrijpen van de Europese kunstenaars Martens, Staal en Sauper in een voormalig-koloniale samenleving is echter paradoxaal: zij zijn namelijk zelf afkomstig uit het voormalige imperiale centrum, en profiteren evengoed van de ongelijkheid die zij bekritiseren. Met hun kunstprojecten, waarin zij zich het recht toe eigenen de manier waarop mensen daar leven te becommentariëren, en zich baseren op de aanname dat

---

the dual logic of American energy security', *Review of International Studies* 33 (2007) nr. 2, pp. 249-255.

[6] Hal Foster, 'The Artist as Ethnographer', in: George E. Marcus en Fred R. Myers, *The Traffic in Culture,* Berkeley 1995, p. 302.

[7] Binnen het postkolonialisme wordt met 'subaltern' de groep mensen bedoeld die zich op sociaal, politiek en economisch vlak buiten de hegemoniale machtsstructuur bevinden. Zij waren tijdens kolonisatie ondergeschikt aan de koloniale, blanke elite, zowel als aan de inheemse koloniale elite, en bevonden zich onderaan de rangorde. Sinds koloniale relaties nog steeds voortbestaan, kan er ook nu nog van een postkoloniale 'subaltern' worden gesproken. De etnische Ander refereert aan de door het koloniaal discours geconstrueerde identiteit van de gekoloniseerde als fundamenteel verschillend van de kolonisator, een distinctie die tevens nog steeds van invloed is.

[8] Okwui Enwezor verwerkte het postkoloniale perspectief in onder andere *Documenta11* (Kassel, 2002), *Intense Proximity* (Triënnale van Parijs, 2012) en *All the World's Futures* (56e Biënnale van Venetië, 2015).

zij oplossingen kunnen bieden voor een samenleving die niet hun eigen is, maken de kunstenaars namelijk carrière en verdienen zij geld aan de situatie van de benadeelde mensen die ze trachten te helpen. Daarom kunnen de humanitaire projecten van deze kunstenaars zelf als een vorm van neokoloniale exploitatie worden beschouwd. Bovendien zijn zij Westers, blank, mannelijk en afkomstig uit een welgestelde middenklasse, kortom, de stereotype kolonisator.[9] Toch brengt hun identiteit, ondanks of misschien wel dankzij de paradox, ook bepaalde voordelen met zich mee.

In deze thesis wordt een inschatting gemaakt van welke unieke rol Europese kunst kan spelen in het bieden van weerstand tegen neokolonialisme, en of de Westerse identiteit daarbij juist als een voordeel kan functioneren in plaats van als handicap. Dit wordt gedaan door een antwoord te formuleren op de volgende vraag: welke speciale rol kunnen Martens, Staal en Sauper spelen in het tegengaan van neokolonialisme, juist dankzij het feit dat zij Europeaan en kunstenaar zijn? Dit onderzoek is geschreven vanuit de motivatie om een mondiale samenleving voor te stellen die werkelijk post-koloniaal kan worden genoemd, in die zin dat de negatieve effecten van de kolonisatie niet meer merkbaar zijn.[10] Het feit dat koloniale machtsverdelingen, representaties en exploitatie nog steeds bestaan is in mijn ogen een situatie die veranderd moet worden. Natuurlijk is dit niet eenvoudig, en waarschijnlijk zelfs onmogelijk. Toch geloof ik dat utopisch denken van onnoembaar grote waarde is: het voorstellen van en streven naar een ideale mondiale samenleving is onmisbaar, al is het maar om halverwege dit einddoel te komen. Hiermee stap ik af van de discursieve focus die postkolonialisme

---

[9] Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Conquest* Londen 1995, p. 359.

[10] Zoals Gayatri Chakravarti Spivak stelde, is objectiviteit van de onderzoeker onmogelijk. Iedereen is een product van zijn context, en heeft daarom een bepaald perspectief en een eigen motivatie om met een onderwerp te engageren. Daarom is het noodzakelijk de eigen motivatie in acht te nemen en expliciet te noemen bij elke verslaglegging. Robert Young, *White Mythologies*, Londen en New York 2004, p. 213.
Postkolonialisme wordt met een reden zonder koppelteken geschreven. Wanneer men 'post-koloniaal' zegt, zou men doelen op een historische periode ná kolonisatie. 'Postkoloniaal' impliceert niet een tijdsperiode, maar is een bijvoeglijk naamwoord dat wijst op fenomenen die zich voordoen buiten de invloed van de historische grens tussen kolonisatie en onafhankelijkheid. Postkolonialisme kan worden beschreven als een perspectief dat men gebruikt om fenomenen te analyseren, en herinnert eraan dat we nu niet in een tijd leven die werkelijk 'post-koloniaal' kan worden genoemd. McLeod 2010 (zie noot 2), pp. 5-6.

als discipline langzaam lijkt te hebben verworven, en investeer ik in de activistische waarde waarmee de discipline ooit ontstond.[11]

§1.1 Methode

In mijn onderzoek zal ik de relevante kunstprojecten uit het oeuvre van de drie kunstenaars behandelen, namelijk de *Afrika Trilogie* van Hubert Sauper, bestaande uit de films *Kisangani Diary/Loin du Rwanda* (1998), *Darwin's Nightmare* (2004) en *We Come As Friends* (2014), Renzo Martens' documentaire *Episode 3: Enjoy Poverty* (2008) en project het *Instituut voor Menselijke Activiteiten* (2012-2017), het project *New World Summit* (sinds 2012) van Jonas Staal. De keuze is gevallen op deze drie kunstenaars, omdat zij elkaar inhoudelijk en in de praktijk, bijvoorbeeld met het medium dat zij gebruiken, aanvullen. Waar Sauper en Martens beiden neokolonialisme in de vorm van economische exploitatie van Afrikaanse landen bekritiseren, neemt Jonas Staal een andere belangrijke vorm van neokolonialisme als uitgangspunt. Hij bekritiseert namelijk de neo-imperialistische War on Terror, waarin bepaalde groeperingen worden uitgesloten van democratie, en koloniale representaties opnieuw opleven. Het medium waarvan Renzo Martens gebruik maakte voor *Enjoy Poverty* is documentairefilm, waarbij hij niet de rol van journalist aannam maar zijn eigen persona als onderdeel van het kunstwerk positioneerde, en het *Instituut voor Menselijke Activiteiten (IMA)* heeft de vorm van een kunstproject. Ook *New World Summit* van Staal is een kunstproject, waarvoor meerdaagse parlementsbijeenkomsten die hij 'Summits' noemt worden georganiseerd. Sinds april 2016 is het project echter een nieuwe fase ingegaan doordat Staal in Rojava een permanent alternatief parlement opende voor lokale groeperingen.[12] Hubert Sauper is documentairemaker, en zou in dat opzicht kunnen worden gezien als afwijkend van de beeldende kunstenaars Staal en Martens. Toch is het geoorloofd deze zelfverklaarde kunstenaar te betrekken in het onderzoek, omdat juist een inclusie van onorthodoxe kunstvormen deze thesis grondt

[11] McLeod 2010 (zie noot 2), p. 294. John McLeod legt uit dat de marxistische tak van het postkolonialisme andere postkoloniale theoretici om hun gebrek aan activisme beschuldigt van luiheid, tevredenheid met hun bevoorrechte positie in het westen, en uiteindelijk neo-kolonialisme. Zo ver zou ik niet willen gaan: wanneer men vanuit een bepaald theoretisch perspectief redeneert lijkt (post)kolonialisme een situatie zonder uitweg. Toch mag in mijn ogen de waarde van postkolonialisme voor het tegengaan van neo-kolonialisme niet verloren gaan.

[12] Jonas Staal, *Hollandse Meesters in de 21e Eeuw: Jonas Staal*, interview, Galerie Nest, Den Haag, 17 maart 2016.

in de hedendaagse kunstwereld.[13] Sinds de jaren negentig is er namelijk een ontwikkeling gaande waarin de documentaire zijn intrede doet als legitieme kunstvorm, voortgekomen uit een fascinatie voor het medium dat zich in een spanningsveld tussen objectiviteit, en subjectiviteit bevindt.[14] Documentaire is, net zo goed als andere kunstvormen, een mediatie van de werkelijkheid en daarmee inherent esthetisch, zowel als politiek.[15] De 'documentary turn' is karakteristiek voor een postmoderne wereld waarin 'kunst' geen traditionele, duidelijk afgebakende definitie meer kent.[16]

Een antwoord op de hoofdvraag zal worden geformuleerd aan de hand van drie deelvragen. Allereerst zal per kunstenaar worden besproken wat de behandelde kunstprojecten precies inhouden, waarbij de nadruk ligt op wat de kunstenaars bekritiseren en hoe zij dat doen, en zullen zij in een kunsttraditie worden geplaatst. Een korte afweging van de waarachtigheid van de claims waarop de kunstenaars hun kritiek baseren kan hierbij niet ontbreken. De tweede deelvraag die wordt behandeld is welke impact deze kunstwerken hebben, om zo vast te stellen of het werk van Staal, Sauper en Martens daadwerkelijk bijdraagt aan het tegengaan van neokolonialisme. Ten derde wordt antwoord gegeven op de vraag: wat is het effect van hun identiteit, namelijk hun kunstenaarschap en het feit dat zij Europeaan zijn, op hun kunst?

---

[13] Sauper noemt zichzelf kunstenaar in de volgende interviews: Stefan Steinberg, 'We cannot call ourselves democrats when people are still treated like animals', *World Socialist Web Site* (online), 3 maart 1998, <https://www.wsws.org/en/articles/1998/03/fil3-m03.html>, laatst bezocht op 23 juni 2016. Eric Hynes, 'Interview: Hubert Sauper', *Filmcomment* (online), 10 augustus 2015, <http://www.filmcomment.com/blog/interview-hubert-sauper-we-come-as-friends/>, laatst bezocht op 23 juni 2016. Pierpaolo Barbieri, 'Fish, Planes, and Globalization', *The Harvard Crimson* (online), 13 februari 2006, <http://www.thecrimson.com/article/2006/2/13/fish-planes-and-globalization-in-the/>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

[14] Frits Gierstberg, 'Documentaire nu!', in: Frits Gierstberg (red.), *Documentaire nu! Hedendaagse strategiën in fotografie, film en hedendaagse kunst*, Rotterdam 2005, p. 39. Deze spanning ontstaat door de aan documentaire behorende perceptie van waarachtigheid, in combinatie met de inherente subjectiviteit die voortkomt uit de interventie van representatie. Maartje van den Heuvel, 'Spiegel van de beeldcultuur', in: Frits Gierstberg (red.), *Documentaire nu! Hedendaagse strategiën in fotografie, film en hedendaagse kunst*, Rotterdam 2005, p. 109.

[15] Okwui Enwezor, 'Documentary/Verité: Bio-Politics, Human Rights and the Figure of "Truth" in Contemporary Art', *Art and Ethics: Australian and New Zealand Journal of Art* 4 (2003) nr. 2, pp. 41-42.

[16] Antoon van den Braembussche, *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie*, Bussum 2007, p. 329. Dit is een gevolg is van het poststructuralisme, de postmodernistische stilistische onzuiverheid, en het wegvallen van de scheiding tussen 'high' en 'low' art.

De primaire bronnen die worden gebruikt zijn interviews met de kunstenaars, en publicaties rond de projecten die ofwel van de kunstenaar zelf zijn, ofwel door kunstcritici of journalisten zijn geschreven. Ook worden rapporten van onafhankelijke onderzoeksorganisaties gebruikt die hun licht laten schijnen over de kwesties die de kunstenaars bekritiseren. De secundaire literatuur waarvan ik gebruik maak bestaat uit het werk van kunstcritici als Jacques Rancière, Claire Bishop, Hal Foster en Hans den Hartog Jager. Ik baseer mij op de kunstdefinitie van Nelson Goodman, die stelt dat kunst een symbolische waarde heeft. Volgens hem hangt de geslaagdheid van het werk af van de manier waarop nieuwe classificaties op inzichtelijke wijze worden voorgesteld, en in welke mate deze classificaties bijdragen aan een verandering in onze waarneming en begrip van de wereld om ons heen en onze verhouding daartoe.[17] Daarnaast sluit ik mij aan bij Jacques Rancière in zijn opvatting dat kunst per definitie politiek is, omdat zij voortkomt uit een politieke context.[18] Kunst kan leiden tot een nieuwe ervaring van de werkelijkheid, en kan daardoor volgens hem als vorm van educatie ook politieke verandering teweegbrengen. Essentieel is echter dat kunst haar autonomie bewaart, waardoor zij zich in een spanningsveld bevindt tussen het losstaan van de maatschappij, en de erkenning van een wederzijdse invloed tussen die maatschappij en kunst. In Rancière's theorie garandeert autonomie de politieke functie van kunst, en is zij dus een geïnstrumentaliseerde autonomie. Ook wordt in deze thesis gebruik gemaakt van theorieën van postkoloniale denkers over (post)kolonialisme en neo-kolonialisme, zoals Frantz Fanon, Gayatri Chakravarty Spivak, Ngũgĩ wa Thiong'o en Anne McClintock.

§1.2 Postkolonialisme en kunst

Postkolonialisme is een zeer brede academische discipline die zich bezighoudt met het bestuderen van kolonisatie en haar gevolgen. Postkoloniale theorie is gebaseerd op het standpunt dat, ondanks dat formele kolonisatie grotendeels voorbij lijkt te zijn, kolonialisme informeel nog voort bestaat omdat koloniale representaties en machtsverhoudingen nog steeds van grote invloed zijn op de

[17] Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968.
[18] Jacques Rancière, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, London 2010, pp. 115-116, 119, 123-124.

mondiale samenleving.[19] De kennis die uit deze discipline voortkomt, kan onder andere functioneren als een bron van weerstand tegen neokolonialisme.[20]

Sinds haar ontstaan tijdens de golven van dekolonisatie na de Tweede Wereldoorlog heeft het postkolonialisme meer en meer terrein gewonnen. Niet alleen biedt inmiddels menige universiteit 'postcolonial studies' aan in het curriculum en wordt postkolonialisme binnen verschillende disciplines gehanteerd als methode om culturele uitingen te analyseren, maar ook buiten de universiteit is een duidelijke invloed van het postkoloniale perspectief merkbaar, bijvoorbeeld in populaire cultuur, films en literatuur. Sinds in de jaren '80 de discussie rond de relatie tussen Westerse en niet-Westerse kunst begon, is postkolonialisme ook binnen de kunstwereld steeds belangrijker geworden.[21] De discipline kunstgeschiedenis bleek in deze opvatting gebaseerd op een Eurocentrisch narratief, en men is zich als gevolg daarvan binnen de academische wereld en in de kunstwereld gaan afvragen wat de relatie tussen Westerse en niet-Westerse kunst is, hoe deze met elkaar tentoongesteld kunnen worden, en of dit onderscheid tussen het Westen en 'de rest' eigenlijk nog wel gemaakt kan worden.[22] Postkolonialisme is zó tekenend voor de hedendaagse

---

[19] Deze academische discipline, die zich richt op het analyseren van koloniaal discours om zo de mechanismen van representatie en perceptie die kolonisatie rechtvaardigden te achterhalen, ontstond toen halverwege de negentiende eeuw de meeste kolonies dekoloniseerden als gevolg van de verzwakte positie van hun kolonisators na de Tweede Wereldoorlog. McLeod 2010 (zie noot 2), p. 48.

[20] McLeod 2010 (zie noot 2), p. 46.

[21] Mark Crinson, '"Fragments of Collapsing Space": Postcolonial Theory and Contemporary Art', in: Amelia Jones (red.), *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, Malden/Oxford/ Carlton 2006, p. 450.

[22] Eurocentrisme is een perspectief dat ervanuit gaat dat Europese cultuur de norm is, waarbij andere culturen worden weggezet als inferieur en irrelevant. Niet alleen Europese cultuur zelf, maar ook die van Noord-Amerika valt onder Eurocentrisme. Eurocentrisme is zodanig aanwezig in de hedendaagse cultuur dat in universiteiten meestal disciplines alleen vanuit Westerse geschiedenis worden beschreven, zoals bijvoorbeeld de kunstgeschiedenis, en speelt een belangrijke en vaak onopgemerkte rol in algehele Westerse cultuur en media. Zie: Ella Shohat, Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, New York 1994, p. 1.
Voorbeelden van publicaties waarin het effect van een postkoloniaal perspectief op de kunstgeschiedenis wordt besproken zijn: Hans Belting, *The End of the History of Art?*, Chicago/London 1987. Kitty Zijlmans, Wilfried van Damme, *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008. James Elkins (red.), *Is Art History Global?*, New York/London 2007. Deze vragen werden voor het eerst in de praktijk behandeld door de Franse curator Jean-Hubert Martin in de kritisch ontvangen tentoonstelling *Magiciens de la Terre* (Centre Pompidou, 1989), en in de hedendaagse tentoonstellingspraktijk staat de wereldberoemde Nigeriaanse curator Okwui Enwezor

mondiale situatie, zowel op cultureel als economisch en politiek vlak, dat musea en andere culturele instellingen niet meer om postkoloniale vraagstukken heen kunnen.[23] Ook binnen de kunst zelf, als product van en reflectie op de huidige maatschappelijke context, is postkolonialisme een populair onderwerp. Bekende kunstenaars als Isaac Julien, Marlene Dumas, Steve McQueen, Yinka Shonibare, Chris Ofili, en Rasheed Araeen maken kunst, die wordt gekenmerkt door het aantonen en bekritiseren van de gevolgen en voortzettingen van kolonisatie, zowel als kolonialisme zelf.[24] Deze kunstenaars houden zich bezig met hybride identiteiten, representaties van de Ander, stereotypes die hun oorsprong vinden in kolonialisme, of het denken in binaire opposities zoals bijvoorbeeld Oriënt versus Occident, waarbij zij hun inspiratie vinden in postkoloniale denkers als Franz Fanon, Edward Said en Homi Bhabha.[25] Wegens deze betrokkenheid bij de huidige maatschappij kan postkoloniale kunst over het algemeen worden beschouwd als geëngageerd.[26]

§1.3 Geëngageerde kunst

Geëngageerd kunstenaarschap kwam in het Westen tegelijk op met het romantische autonoom kunstenaarschap van kunstenaars als Delacroix, David en Goya.[27] In de jaren '70 van de twintigste eeuw introduceerde Hans Haacke

---

bekend om het integreren van het postkoloniale gedachtengoed in toonaangevende tentoonstellingen als Dokumenta 11 en de 56e Biënnale van Venetië.

[23] Voorbeelden van musea in Nederland die het postkoloniale perspectief introduceren zijn: Museum De Lakenhal, Museum Boijmans van Beuningen, het Tropenmuseum, het Van Abbemuseum, Framer Framed en het Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. Ook het Rijksmuseum Amsterdam heeft kort geleden besloten racistische termen in beschrijvingen van kunstwerken aan te passen.

[24] Er bestaat binnen de postkoloniale kunst een tweedeling tussen kunstenaars die zich met het onderwerp postkolonialisme bezighouden, zoals Martens, Staal en Sauper, en kunst die kan worden beschouwd als postkoloniaal door toedoen van de context waarin zij geproduceerd is. Tot deze laatste categorie behoren vooral kunstenaars uit voormalige koloniën die reflecteren op hun identiteit en de invloed van kolonisatie daarop. Voorbeelden zijn Australische kunstenaars Vernon Ah Kee en Gordon Bennett.

[25] Fanon schreef over (post)koloniale identiteit, psychoanalytische kant van het effect van kolonisatie op de individu. Said is met name bekend om *Orientalism* (1978) waarin hij het koloniale en hedendaagse discours rond de tegenstellingen tussen het Westen en de Oriënt analyseerde. Homi Bhabha schrijft over diaspora identiteiten, stereotypering en hybriditeit.

[26] Crinson 2006 (zie noot 21), pp. 450, 452.

[27] Als eerste politiek geëngageerde werk kan Jacques-Louis David's *De dood van Marat* (1793) worden gezien, waarin de kunstenaar de toenmalige politieke situatie van de Franse Revolutie becommentarieerde door de vermoorde linkse criticus als Christelijke martelaar weer te geven. Andere voorbeelden van vroege politiek geëngageerde kunstwerken zijn *De vrijheid leidt het volk* (1830) van Eugène Délacroix en Francisco José de Goya y Lucientes'

maatschappijkritiek in de conceptuele kunst, iets dat al snel werd overgenomen door kunstenaars en collectieven die naar raciale- en gendergelijkheid in de kunst streefden.[28] Sindsdien is maatschappijkritiek een veelvoorkomend fenomeen binnen de kunstwereld, bijvoorbeeld in de vorm van community art of politiek engagement. Dit heeft tot een grootschalige discussie geleid over de vraag of geëngageerde kunst eigenlijk wel verandering teweeg kan brengen, wat geëngageerde activistische kunst onderscheidt van normaal activisme, en wat goede geëngageerde kunst precies is. Ik zal mij ten opzichte van deze vragen situeren, om zo tot een werkbare definitie van geëngageerde kunst te komen.

In *Het Streven. Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?* stelt kunstcriticus Hans den Hartog Jager dat geëngageerde kunst per definitie ineffectief is. Volgens hem, en met hem vele anderen, bevindt Westerse hedendaagse kunst zich dankzij haar autonomie in een vacuüm: kunstenaars kunnen letterlijk én figuurlijk alles maken, maar hun werk zal nooit effect hebben buiten de afgesloten gemeenschap die de kunstwereld is.[29] Zijn argument is echter gebaseerd op een aantal stellingen die getuigen van weinig binding met de daadwerkelijke kunstpraktijk.[30] In *Het Streven* wordt de lat

---

De rampen van de oorlog, (1810-1820). Zie: Hans den Hartog Jager, *Het Streven. Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?*, Amsterdam 2014, pp. 63, 71-73, 77.

[28] H.H. Arnason, Elizabeth Mansfield*, History of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, Boston 2013[7] (1969), pp. 565-566, 575-586.

[29] Den Hartog Jager 2014 (zie noot 27), pp. 31-33. 'White cube' is een term voor een galerie of museum voor hedendaagse en/of moderne kunst, zowel als voor de Westerse moderne kunstwereld in het algemeen. Over deze stelling, voor het eerst door Den Hartog Jager geformuleerd in een artikel voor de NRC, ontstond een discussie die culmineerde in het debat 'It's Very Political', georganiseerd door Platform Beeldende Kunst. Zie: Hans den Hartog Jager, 'Geëngageerde kunstenaars: de wereld luistert niet', *NRC Handelsblad* (online), 18 september 2014, <http://www.nrc.nl/handelsblad/2014/09/18/geengageerde-kunstenaars-de-wereld-luistert-niet-1419986>, laatst bezocht op 23 juni 2016. Hans den Hartog Jager, Merijn Oudenampsen, Renzo Martens, Steven ten Thije, 'It's Very Political', debat *Platform Beeldende Kunst*, 9 december 2014, Trippenhuis Amsterdam, <http://www.platformbk.nl/2014/11/its-very-political-het-trippenhuis/>, laatst bezocht op 23 juni 2016. Een ander voorbeeld is Maarten Doorman's recente boek *De Navel van Daphne*, waarin hij zich afvraagt of kunst die politiek geëngageerd is, en met name het werk van Jonas Staal, nog wel kunst kan zijn. Maarten Doorman, *De Navel van Daphne*, Amsterdam 2016.

[30] Den Hartog Jager baseert zijn argument in het Streven op een aantal vreemde kronkels: hij maakt een tweedeling tussen geëngageerde kunst die toont, en daarmee vaak niets uithaalt, en kunst die ingrijpt in de sociale structuur en zo daadwerkelijk verandering afdwingt. Den Hartog Jager 2014 (zie noot 27), pp. 21-24, 49-52. Deze tweedeling is in de praktijk echter niet te maken: het effect van een kunstwerk, of de kunstenaar nu alleen toont of ook ingrijpt, hangt af van het onderwerp en de aanpak van de kunstenaar. In sommige gevallen verliest geëngageerde kunst die wél ingrijpt zich bijvoorbeeld zodanig in het pragmatisch oplossen van specifieke problemen, dat een kritische houding tegenover de oorzaak van die problemen

namelijk te hoog gelegd, want natuurlijk kan kunst de wereld niet in zijn eentje verbeteren. Een daadwerkelijke invloed op de maatschappij kan alleen worden behaald door een grootschalige beweging van initiatieven, binnen én buiten de kunstwereld, met min of meer hetzelfde doel voor ogen.[31] Door te vragen of kunst de wereld kan verbeteren en deze vraag negatief te beantwoorden, weet Den Hartog Jager kunst als ineffectief weer te geven en bagatelliseert hij kleinschaliger impact. Kunst kan in de praktijk wel degelijk impact hebben, zoals bewezen door de vele kunstprojecten die bijdroegen aan maatschappelijke verandering.[32] Door te beweren dat kunst geen impact kan hebben zorgt Den Hartog Jager ervoor dat men kunst als ineffectief blijft zien, en op die manier houden hij en gelijkgestemde critici de 'muur' die rond de kunstwereld staat zelf in stand.

Op het vraagstuk wat politiek geëngageerde kunst anders maakt dan activisme, antwoordt Claire Bishop overtuigend dat wanneer de morele boodschap van de kunstenaar belangrijker wordt dan de autonome of esthetische waarde van een kunstwerk, geëngageerde kunstprojecten verwateren tot activisme in de vorm van maatschappelijk werk.[33] Wat geëngageerde kunst tot kunst maakt is volgens haar het einddoel, het esthetisch effect en het komen tot nieuwe inzichten over onze samenleving en kunst, in lijn met Goodmans opvatting dat kunst wordt gekenmerkt door een esthetische waarde.[34] Deze

---

verloren gaat. Deze vorm van kunst wordt ook wel NGO-kunst genoemd en is zoals Bishop beargumenteert, niet meer echt kunst. Bavo, *Cultural Activism Today. The Art of Over-Identification*, Rotterdam 2007, p. 23. Claire Bishop, 'The Social Turn. Collaboration and its Discontents', in: Margriet Schavemaker (red.) *Right About Now. Art and theory since the 1990's*, Amsterdam 2007, pp. 60-68. Tevens stelt Den Hartog Jager dat kunstenaars, om succes te hebben, allereerst goedkeuring vanuit de kunstwereld nodig hebben om bekendheid in de maatschappij te kunnen verwerven. De instituties die zij nodig hebben om door te kunnen breken naar het grote publiek, zoals sponsoring, galerieën en musea, moeten namelijk overtuigd zijn van deze kunstenaar, willen ze hem de middelen geven om het publiek te bereiken. Den Hartog Jager 2014 (zie noot 27), pp. 32-33, 174. Wanneer kunstenaars buiten gevestigde instituten om werken stelt Den Hartog Jager ze gelijk aan artistiek terrorisme dat extreem geweld en revolutie propageert. Den Hartog Jager 2014 (zie noot 27), p. 175. Kunst móét volgens de in zijn ogen ommuurde regels van de kunstwereld werken, en dus ineffectief zijn, anders is het geen kunst meer maar iets geheel anders.

[31] Een voorbeeld hiervan is feminisme, een beweging die zich afspeelt binnen en buiten de kunstwereld, politiek, academie en in het publieke leven, en zeker geslaagd is in het aantonen van het probleem van ongelijkheid tussen mannen en vrouwen, en ondanks de lange weg die nog te gaan is al een hoop resultaat heeft behaald op het gebied van vrouwenrechten.

[32] Bijvoorbeeld feministische kunst, zoals van de Guerilla Girls.

[33] Bishop 2007 (zie noot 30), p. 63.

[34] Bishop 2007 (zie noot 30), p. 64.

politieke waarde van kunst komt volgens Bishop vaak juist tot stand door schok, ongemak en ambivalentie, en daarom kan kunst niet onderhevig zijn aan ethische restricties.[35]

Een algemene consensus binnen het debat rond geëngageerde kunst is dat de popularisering van maatschappelijke kritiek heeft geleid tot een inflatie van de werkelijke subversiviteit van politieke kunst.[36] Een kritische houding tegenover dezelfde uitgekauwde onderwerpen is een vast onderdeel van het programma van musea en biënnales, en de kritische boodschap die wordt uitgedragen is niets meer dan een bevestiging van al geaccepteerde theorieën waarbij kunstwerken niet meer werkelijk politiek zíjn, maar politiek dóén.[37] De laatste jaren klinkt dan ook een roep om werkelijk subversieve, kritische kunst, die de hedendaagse politieke problematiek écht aan de kaak stelt en verandering eist, in plaats van het publiek geruststelt dat zij hun gezonde dosis kritisch nadenken weer hebben gehad.[38] Zoals Tania Bruguera stelt, laat werkelijk politieke kunst de toeschouwers met een nieuwe onbehaaglijke kennis achter.[39] Dit is een oncomfortabele kennis die onontkoombaar is, en die effect heeft op het denken en daarmee handelen van de toeschouwer. In mijn ogen is deze impact op de denkwereld van de toeschouwer de kern van een goed geëngageerd kunstwerk. Dit, en meer, is wat Sauper, Martens en Staal met hun kunst trachten te bewerkstelligen.

---

[35] Bishop 2007 (zie noot 30), p. 64, 68.

[36] Negar Azimi, 'Good Intentions', *Frieze* (online), 1 maart 2011, <http://www.frieze.com/article/good-intentions>, laatst bezocht op 23 juni 2016. Dit standpunt wordt door verschillende auteurs naar voren gebracht in: Lieven de Cauter, Ruben de Roo en Karel Vanhaesebrouck (red.), *Art and Activism in the Age of Globalization*, Rotterdam 2011.

[37] Tania Bruguera, 'Political Art Statement', website Tania Bruguera, 2010, <http://www.taniabruguera.com/cms/388-0-Political+Art+Statement.htm>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

[38] Adrian Piper noemt dit soort geruststellende kunst, die ervoor zorgt dat men na het zien weer rustig verder kan met het eigen leven, 'easy listening art.' Zie: Azimi 2011 (zie noot 36). Voorbeelden van de roep om werkelijk subversieve kunst zijn Azimi 2011 (zie noot 36), Bavo 2007 (zie noot 30), de essays gepubliceerd in: De Cauter, De Roo en Vanhaesebrouck 2011 (zie noot 36), Bruguera 2010 (zie noot 37).

[39] Bruguera 2010 (zie noot 37).

2. De kunstenaars en hun werken

In dit hoofdstuk wordt uiteengezet welke vormen van neokolonialisme de kunstenaars Hubert Sauper, Renzo Martens en Jonas Staal bekritiseren, en hoe zij dit doen. De kunstwerken worden beschreven, en specifieke strategieën per kunstwerk komen aan bod, evenals een korte afweging of de situaties die zij bekritiseren daadwerkelijk zo zijn als zij deze voorstellen. Ook worden zij in een kunsthistorische ontwikkeling geplaatst. De beschrijvingen zullen tevens een duidelijker beeld scheppen van wat neokolonialisme praktisch inhoudt.

§2.1 Hubert Sauper

Het overkoepelende thema van de *Afrika Trilogie*, waartoe de meest bekende films van Oostenrijkse documentairemaker Hubert Sauper (1966) behoren, is het effect van mondialisering op Afrika. In de films, waarin Sauper met een handcamera op zoek gaat naar de ware toedracht achter honger, oorlog en exploitatie, komen de gevolgen van kolonisatie en vormen van huidig neokolonialisme door internationale spelers zoals mondiale grootmachten, bedrijven en NGO's aan de orde. Telkens wordt er gebruik gemaakt van dezelfde beeldtaal, waarbij gesprekken met benadeelde lokale bevolking, schokkende beelden van de situatie, en cynische interviews met managers van de schuldige multinationals elkaar afwisselen. De films worden gekenmerkt door het gebruik van een stijl genaamd cinéma vérité, waarin Sauper zelf de interactie met zijn onderwerp aangaat.[40] De films zijn op poëtische wijze gemonteerd: er worden esthetische beelden gebruikt, er is veel afwisseling en aandacht voor beeldtaal en metafoor, en er zijn symbolische verwijzingen naar voor postkoloniale theorie invloedrijke werken zoals Joseph Conrad's boek *Heart of Darkness* (1899) en de film *Apocalypse Now* (1979).[41] Ook vormen de films een onderzoek naar de relatie tussen subject en toeschouwer, bijvoorbeeld door het meermaals terugkerende beeld van een

[40] Over cinema vérité, zie: Frances Bonner, 'Recording Reality: Documentary Film and Television', in: Stuart Hall, Jessica Evans, Sean Nixon (red.) *Representation*, Los Angeles/London 2013[2] (1997), pp. 66-69.

[41] Sauper spreekt over deze symboliek in de volgende interviews: Symboliek zie interviews Lydia Papadimitriou, 'On Colonialism, Access and Form: A Discussion with Hubert Sauper', *Senses of Cinema,* (online) juni 2015, <http://sensesofcinema.com/2015/feature-articles/on-colonialism-access-and-form-a-discussion-with-hubert-sauper/>, laatst bezocht op 23 juni 2016. Steve Erickson, 'Director Hubert Sauper on Documentary We Come as Friends', *Studio Daily* (online), 14 augustus 2015, <http://www.studiodaily.com/2015/08/director-hubert-sauper-come-friends/>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

figuur uit de film die langere tijd recht in de lens de kijker aankijkt. Door deze omkering van de postkoloniale 'gaze,' een veelvoorkomend thema in postkoloniale films, wordt de toeschouwer gedwongen te reflecteren op zijn eigen medeplichtigheid in dit systeem.[42] Sauper geeft aan dat hij met de films geen specifiek doel voor ogen heeft, behalve dat ze worden begrepen en een debat ontketenen.[43] De kracht van de beelden die hij laat zien is volgens hem, in lijn met Bruguera's definitie van goede geëngageerde kunst, dat ze de toeschouwer bij blijven en dwingen verder te leven met de wetenschap van wat er gaande is.[44] Sauper weerhoudt zich ervan een oplossing te bieden, omdat dit zou impliceren dat hijzelf weet wat beter is en dus, als Europeaan, iets over de situatie te zeggen heeft.[45] Sauper is deel van een Oostenrijkse politiek geëngageerde stroming genaamd 'New Austrian Film,' ook wel feel-bad cinema genoemd. Filmmakers die tot deze stroming behoren, zoals Michael Haneke, trachten het perspectief van de Ander, de buitenstaander van de samenleving, te vertegenwoordigen.[46]

De controversiële *Afrika Trilogie* heeft veel positieve, maar ook negatieve kritiek gekregen. Een journalistieke verslaglegging zoals in de meeste documentaires voorkomt, ontbreekt namelijk. Er worden geen interviews, cijfers en uitgewerkte argumenten gebruikt om de visie van de regisseur te onderbouwen, en details over de sprekers en situaties worden niet vermeld. De films blijven louter suggestief, en laten zo de interpretatie aan de verbeelding van de toeschouwer over. Deze interpretatie wordt echter wel gestuurd: Olivier Barlet stelt bijvoorbeeld dat de regisseur zó kundig

---

[42] De postkoloniale 'gaze,' de blik, wordt door Edward Said in zijn boek *Orientalism* gedefinieerd als een manier om de Ander te subjectiveren. Door de gekoloniseerde als 'Other' te construeren werd kolonisatie gelegitimeerd en de identiteit van de kolonisator bevestigd: alles dat 'zij' zijn, zijn 'wij' niet, en omdat zij inferieur zijn kunnen wij hen koloniseren. Edward Said, *Orientalism*, London 2003[5] (1978), pp. 7-8. Zien en gezien worden zonder terug te kunnen kijken impliceert daarom een belangrijke machtsverhouding. Het omkeren van deze blik heeft daarom een destabiliserende werking op de machtsverhoudingen en confronteert de kijker met zijn relatie tot het subject. Michel Foucault, *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, London 1995, p. 224.
Over postkoloniale film, zie: Paula Amad, 'Visual Riposte: Looking Back at the Return of the Gaze as Postcolonial Theory's Gift to Film Studies', *Cinema Journal* 52 (2013) nr. 3.
[43] Papadimitriou 2015 (zie noot 41).
Steinberg 1998 (zie noot 13).
Hynes 2015 (zie noot 13).
[44] Papadimitriou 2015 (zie noot 41).
[45] Darell Hartman, 'The Alchemy of Cinema', *Guernica* (online), 1 september 2015, <https://www.guernicamag.com/interviews/the-alchemy-of-cinema/>, laatst bezocht op 23 juni 2016.
[46] Robert Dassanowsky, Oliver C. Speck, *New Austrian Film*, Oxford/New York 2011, pp. 2-4.

is in het manipuleren van schokkende beelden, dat de claims die de documentaire naar voren brengt alleen waarheid worden door de emotionele reactie van de toeschouwer.[47] Dit fenomeen wordt ook wel 'affective fact' genoemd: de beelden die Sauper in zijn films toont roepen een zodanig hevige emotionele en lichamelijke reactie op, namelijk 'affect,' dat logische redenering wordt uitgesteld en het gepresenteerde als waarheid wordt aangenomen.[48] Deze emotionele verstandhouding is, zoals Goodman stelt, een centraal kenmerk van kunst, waarin emoties dienen als manier om het kunstwerk te begrijpen, en zo tot een verstandhouding met de wereld te komen.[49] Bovendien zijn de complexiteit en suggestiviteit van de referenties enkele van Goodman's esthetische symptomen.[50] Sauper noemt zijn werk dan ook liever non-fictie films, omdat documentaire zou verwijzen naar een waarheidsclaim die kenmerkend is voor journalistieke documentaires maar niet voor kunst.[51]

***Kisangani Diary/ Loin du Rwanda* (1998)**

In zijn eerste en visueel meest schokkende documentaire van de *Afrika Trilogie* reist Sauper tijdens de eerste fase van de Congolese Oorlog per trein mee met een missie van de Verenigde Naties. De missie zoekt een groep van ongeveer 80.000 officieel non-existent verklaarde Rwandese Hutu's, die als gevolg van de genocide in Rwanda het oerwoud van het toenmalige Zaïre in zijn gevlucht (afb. 1).[52] De vluchtelingen worden 's nachts aangevallen door verschillende gewapende milities die meedingen

---

[47] Olivier Barlet, 'The Ambiguity of Darwin's Nightmare', *Africultures* (online), 1 april 2006, < http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=5745>, laatst bezocht op 23 juni 2016. De kritiek die Barlet biedt op de filmstijl van Sauper is weliswaar toegespitst op deze documentaire maar is net zo goed van toepassing op de andere twee films uit de Afrika Trilogie.

[48] Brian Massumi, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham 2002, p. 28.

[49] Goodman 1968 (zie noot 17), p. 248.

[50] Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, pp. 1978, pp. 67-68.

[51] Michael O'Sullivan, "We come as friends': The world's most consequential lie', The *Washington Post* (online), 21 augustus 2015, <https://www.washingtonpost.com/entertainment/we-come-as-friends-the-worlds-most-consequential-lie/2015/08/20/fc5c2342-42c7-11e5-846d-02792f854297_story.html>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

[52] 'Kisangani Diary', website *We Come as Friends*, <http://www.wecomeasfriends.com/eu/watch-kisangani-diary/>, laatst bezocht op 23 juni 2016. Deze groep maakte deel uit van een veel grotere groep van honderdduizenden onschuldige Hutu's die naar Congo vluchtten.

in het conflict, maar niemand weet wie precies de daders zijn.[53] Sauper documenteert het overweldigende spoor van doden en gewonden dat de vluchtelingen achterlaten, de ontoereikende initiatieven om enige medische hulp te verlenen, en de Westerse pers die over de lijken en gewonden heen stapt om foto's te maken.

Naast het stellen van vragen over de rol en morele verplichtingen van de mondiale samenleving bij conflicten als deze, biedt *Kisangani Diary* kritiek op het tekortgeschoten optreden van de Verenigde Naties en andere internationale hulporganisaties in deze humanitaire crisis. Dit wordt in de film zelf gedaan door beelden van de slachtoffers en urgente hongercrisis te contrasteren met interviews met medewerkers van de Verenigde Naties, het Rode Kruis en Artsen zonder Grenzen, waaruit een zekere laksheid wat betreft het ingrijpen blijkt. In interviews met Sauper komen verdere details naar voren over zijn persoonlijke ervaringen met de onwil van de Verenigde Naties om alle mogelijke steun te bieden aan de vluchtelingen.[54] In 1999 werd uit een onafhankelijk onderzoek in opdracht van de Verenigde Naties geconcludeerd dat de organisatie en haar lidstaten inderdaad hebben gefaald in het proberen de Rwandese genocide te voorkomen en, eenmaal begonnen, te beëindigen.[55]

Afb. 1. Hubert Sauper, *Kisangani Diary* (beeld uit de film), 1998, 16 mm film, 45 minuten.

[53] De milities waren de Hutu-extremistische militie Interahamwe, rebellen van de Alliantie van Democratische Krachten voor de Bevrijding van Congo (AFDL), of het Congolese of Rwandese leger.
[54] Steinberg 1998 (zie noot 13).
[55] De vlucht en systematische belaging van de gematigde Hutu's wordt tot dit conflict gerekend. United Nations Security Council, *Report of the Independent Inquiry into the actions of the United Nations during the 1994 genocide in Rwanda*, 15 december 1999, p. 30. Meer toegespitst op het falen van de Verenigde Naties in Congo, zie pp. 27-41. Mark Edwards, 'United Nations in the Congo: Success or Failure?', University of California, Santa Cruz, *History Department Undergraduate Journal* 1 (2009-2010), <http://history.ucsc.edu/undergraduate/undergraduate-research/electronic-journal/2009-2010.html>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

Afb. 2. Hubert Sauper, *Darwin's Nightmare* (beeld uit de film), 2004, 35 mm film, 107 minuten.

Darwin's Nightmare (2004)

In *Darwin's Nightmare* (afb. 2) filmt Sauper de visindustrie van Mwanza, een havenstad aan het Victoriameer in Tanzania. De titel van deze film verwijst naar de nijlbaars, die in 1950 tijdens kolonisatie in het meer werd uitgezet en inmiddels de biodiversiteit van het meer vrijwel heeft uitgeroeid. Lokale vissers kunnen zich het materiaal niet veroorloven om de grote vissen te vangen, noch kunnen zij zelf de dure vissoort betalen. Daardoor heerst er nu een monopolie op de visserij door een aantal grote buitenlandse bedrijven, die exclusief naar Europa exporteren. Bovendien is het een raadsel hoe lang de vissoort, nu vrijwel de enige vorm van leven in het ecologisch verslechterende meer en daarmee de enige bron van inkomsten van Mwanza, solitair kan voortbestaan. Een centraal thema in de film zijn Russische vliegtuigen die af en aan vliegen, op de heenweg schijnbaar leeg, op de terugweg zwaar beladen met visfilets voor Europa. Sauper bouwt een vertrouwensband op met de piloten, de Tanzaniaanse prostituees die hen 's nachts gezelschap houden, een jonge schilder die vroeger zoals vele kinderen op straat leefde, en een bewaker van het instituut voor visonderzoek van Mwanza. In het begin gaat de film voornamelijk over de grote armoede die in Mwanza heerst en over gevolgen zoals aids, prostitutie, weeskinderen en een dreigende hongersnood terwijl de lokale bevolking al overleeft van de achtergebleven rottende karkassen van de vissen. Toch is de vraag 'wat brengen de vliegtuigen op de heenweg met zich mee?' constant aanwezig. Aan het einde van de

film blijkt, gesuggereerd door de lokale journalist Richard Mgamba en uiteindelijk bevestigd door één van de piloten, dat de vliegtuigen wapens uit Europa aanleveren. Deze worden ingezet in de vele burgeroorlogen van het Grote Merengebied. Mgamba vertelt de kijker zelfs dat Europa geen halt toeroept aan de burgeroorlogen omdat het continent er, door de wapenverkoop en ontwikkelingshulp die vervolgens kan worden geboden, zelf aan verdient.[56]

In deze film wordt, meer dan in *Kisangani Diary*, duidelijk welk aandeel Europa heeft in de problematiek van Mwanza. De nijlbaars is metafoor voor kolonialisme en haar gevolgen: tijdens de kolonisatie werd deze vis bij wijze van wetenschappelijk experiment uitgezet, en nu zijn door deze ingreep vele omwonenden van het Victoriameer hun middelen van bestaan en zelfstandigheid kwijtgeraakt, en zijn ze afhankelijk van de buitenlandse bedrijven die de vis naar Europa exporteren. De nachtmerrie van Darwin refereert op deze manier niet alleen naar de unieke biodiversiteit van het Victoriameer die de vis heeft opgeslokt, maar ook naar de mate waarin Darwins theorie van de 'survival of the fittest' nu waarheid wordt, in de zin dat Europa de sterkste is gebleken, en dat de onderklassen van de bevolking in Mwanza nu letterlijk vechten voor hun dagelijks brood. Het verhaal dat *Darwin's Nightmare* vertelt wordt bevestigd door professor in biologie Les Kaufman van de Universiteit van Boston.[57]

We Come as Friends (2014)

In de laatste documentaire van de trilogie vliegt Sauper in een klein zelfgebouwd vliegtuigje (afb. 3.) vanuit Frankrijk naar Soedan, terwijl het zuiden van het land op het punt staat zelfstandig te worden, wat het tijdens Saupers bezoek ook wordt.[58] Met het vliegtuigje kunnen hij en zijn copiloot, onder het mom van een noodzakelijke

---

[56] Lilie Chouliaraki, *The Ironic Spectator. Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*, Cambridge/Malden 2013, pp. 5-6.

[57] In reactie op de vele kritiek en beschuldiging van leugen die Sauper kreeg naar aanleiding op de film, schreef Les Kaufman deze brief die nu is gepubliceerd op de website van de film. Les Kaufman, 'A Scientist's Letter on the Veracity of the Film, "Darwin's Nightmare", website *Darwin's Nightmare*, 22 februari 2006, <http://www.darwinsnightmare.com/reviews.htm>, laatst bekeken op 23 juni 2016.

[58] Soedan werd tijdens kolonisatie in een condominium bestuurd door Egypte in het noorden, en Groot-Britannië in het zuiden. Uit deze verdeling stamt een hedendaagse verdeling tussen het Islamitische noorden en het Christelijke en Animistische zuiden. Sinds dekolonisatie heeft Zuid-Soedan in twee burgeroorlogen gestreden voor zelfbeschikking, en met hulp van de VS is in 2011 een referendum georganiseerd waarbij 98.8 procent van de Zuid-Soedanese bevolking voor afscheiding koos.

landing wegens technische mankementen, op afgelegen plekken komen die over land en zonder toestemming niet bereikbaar zouden zijn, zoals zwaarbewaakte Amerikaanse en Chinese olievelden en oorlogsgebieden.[59] In de film wordt duidelijk hoe ontwikkelingshulp vaak hand in hand gaat met economisch belang, bijvoorbeeld doordat de Verenigde Naties veiligheid trachten te creëren op plaatsen waar buitenlandse bedrijven olie exploiteren. Ook filmt Sauper hoe op het South Sudan Investment Summit mogelijke investeerders op het hart wordt gedrukt dat zij ook wat aan ontwikkelingshulp moeten doen, maar dat ze in ruil daarvoor snel heel veel geld zullen verdienen. De hieruit voortkomende grootschalige verhandeling van grondrechten, ook wel 'land grabbing' genoemd, komt neer op een onteigening van lokale gemeenschappen, waarbij hun leefgebied en voedselvoorziening worden ontnomen en sociale ongelijkheid wordt vergroot.[60] Sauper filmt hoe een lokale stamoudste erachter komt dat hij is misleid, en onbedoeld een contract heeft getekend dat een bedrijf uit Texas voor een klein bedrag toestemming geeft de grondstoffen in

Afb. 3. Hubert Sauper, *We Come as Friends* (beeld uit de film), 2014, digitale opname, 110 minuten.

[59] Zuid-Soedan kende na haar onafhankelijkheid immers maar ongeveer 300 kilometer geasfalteerde weg. Na de onafhankelijkheid brak er een burgeroorlog uit in Zuid-Soedan. Ook blijven de regio's Darfur, Abyei en de Twee Districten (Zuid-Kordofan en het Blauwe-Nijlgebied) vechten voor onafhankelijkheid van de Soedanese regering.

[60] David Deng, 'Understanding land investment deals in Africa. Country report: South Sudan', *The Oakland Institute*, Oakland 2011. Dit onderzoek van The Oakland Institute, een onafhankelijke denktank die beleidsplannen rond sociale economische en ecologische vraagstukken analyseert, bevestigt de nadelige gevolgen van het verkopen van land aan buitenlandse bedrijven in Zuid-Soedan. Sinds de onafhankelijkheid heeft de regering hoog ingezet op het aantrekkelijk maken van Zuid-Soedan voor buitenlandse particuliere investeerders. Dit gebeurde op aanbevelen van de Voedsel- en Landbouworganisatie van de Verenigde Naties en de Wereldbank, die suggereerden dat particuliere investeringen tot een win-win situatie kunnen leiden, en zo een snelle manier zijn om een sterke economie op te bouwen in het land. Deze handel in vruchtbaar land, waarbij investeerders voor erg lage prijzen en langdurige huurcontracten grondgebied kunnen aankopen, wordt ook wel 'land-grabbing' genoemd. Negatieve gevolgen zijn dat dikwijls de lokale bevolking sterk wordt benadeeld, en de bedrijven hun sociale verplichtingen niet of nauwelijks nakomen.

het land van zijn stam naar behoeven te exploiteren. De gevolgen van dit soort overeenkomsten worden geschetst in interviews met ontheemde groepen mensen, die nu leven op een begraafplaats of vuilnisbelt waar ze te kampen hebben met ernstige vervuiling door de olie-industrie. De hedendaagse parallellen met kolonialisme blijven, in tegenstelling tot *Darwin's Nightmare*, niet bij economische exploitatie: Sauper filmt een groep Texaanse missionarissen die de lokale bevolking komen leren om de Bijbel te respecteren, wat in de praktijk neerkomt op het verruilen van hun eigen cultuur voor die van het Christelijk geloof. Hun missie om de inheemse bevolking in 'New Texas' kleren aan te trekken en van Zuid-Soedan een Christelijke natie te maken, staat in directe verbinding met de civilisatiemissie die aan de basis van kolonisatie lag.

Wederom speelt symboliek een belangrijke rol in Saupers documentaire. De titel "we komen als vrienden," ontleend aan de zin "we come in peace" die door menig buitenaards wezen is uitgesproken in science-fiction films, is metaforisch voor het vaandel van goede bedoelingen waaronder buitenstaanders het land van Zuid-Soedan in bezit nemen en de culturen verdrukken.[61] Daarnaast verwijst de titel naar Sauper zelf, die met zijn copiloot bijna letterlijk uit de hemel komt vallen met het vliegtuigje, om onder dezelfde leus deel te nemen aan de exploitatie van op dat moment 's werelds jongste natie.[62] Het vliegtuigje is een verwijzing naar de vliegtuigen uit *Darwin's Nightmare* en staat symbool voor een koloniale binnendringer, maar moet tegelijkertijd het tegenovergestelde uitstralen.[63] Naast het nut als transportmiddel naar ontoegankelijke plekken, heeft het vliegtuigje namelijk nog een andere rol. In tegenstelling tot de onheilspellende indringers die de Russische vliegtuigen in *Darwin's Nightmare* waren, functioneert dit vreemde vliegtuigje als ijsbreker: Sauper wordt letterlijk voor gek verklaard, niet serieus genomen, en krijgt juist daarom de informatie die hij zoekt.[64] De uitspraken die hij aan de 'buitenaardse wezens' weet te onttrekken, zoals een jonge Britse mijnruimer die zegt "there must be a reason they're still 200 years behind the rest of the world," lijken direct uit het koloniale tijdperk te komen. In combinatie met interviews waarin inwoners van Zuid-Soedan uitleggen dat er voor hen niets is veranderd sinds de kolonisatie, en beelden

[61] Papadimitriou 2015 (zie noot 41).
[62] Sauper is immers zelf ook neokolonialistisch, zie: Hynes 2015 (zie noot 13).
[63] Papadimitriou 2015 (zie noot 41).
[64] Hynes 2015 (zie noot 13).

waaruit duidelijk wordt dat het dagelijks leven daar wordt bepaald door grenzen die tijdens de kolonisatie zijn uitgestippeld, weet Sauper in deze laatste film, nog duidelijker dan in de eerste twee delen van de *Afrika Trilogie*, de gelijkenis te tonen tussen kolonialisme en de situatie nu. *We Come As Friends* is uiteindelijk een overtuigend onderzoek naar de psychologie achter kolonisatie, namelijk het eigen geloof in de leugen "we komen als vrienden."[65]

§2.2 Renzo Martens

Het oeuvre van de Nederlandse kunstenaar Renzo Martens (1973) bestaat tot nu toe uit twee documentaires, *Episode 1* (2003) en *Episode 3: Enjoy poverty*, en het kunstproject *IMA*. De twee documentaires zullen, in combinatie met *Episode 2* die nu nog in de maak is, een trilogie vormen die de wereld onthult als een paradijs voor de Westerse toeschouwer.[66] In *Enjoy Poverty* en het *IMA* bekritiseert Martens dezelfde neokoloniale thema's als Sauper, namelijk economische exploitatie van natuurlijke grondstoffen en de lokale bevolking in Afrika door buitenlandse bedrijven, de dubbele agenda van de Verenigde Naties en andere organisaties die ontwikkelingshulp bieden, en de rol van de Westerse media in dit alles. Martens doet dit echter op een heel andere manier dan Sauper, doordat hij zelf een centrale rol inneemt in de kunstprojecten. Met de toepassing van de strategie van over-identificatie, waarbij de kunstenaar zichzelf als een 'stand-in' voor de rol van het Westen in het (neo)koloniale systeem positioneert, weet Martens nog andere aspecten van neokolonialisme

---

[65] Papadimitriou 2015 (zie noot 41).

[66] 'Renzo Martens, bio', Kunstenpunt Beeldende Kunst, <http://bamart.be/en/artists/detail/735>, laatst bezocht op 23 juni 2016.
Martens ging in *Episode 1* als vertegenwoordiger van de Westerse televisiekijker naar een vluchtelingenkamp in Tsjetsjenië. Daar vroeg hij mensen niet naar hun verhaal, maar naar wat zij van hém vonden. Op die manier draaide hij de rol van interviewer en geïnterviewde om, want in deze situatie keken de vluchtelingen terug naar het Westen. Zo werd duidelijk dat verslaggeving van conflicten altijd dezelfde structuur volgt, waarbij naar dezelfde verhalen wordt gezocht. Met *Episode 1* benadrukte Martens dat door de media oorlog een consumptieproduct voor het publiek wordt. Ook bevroeg hij, met zijn schaamteloze zoektocht naar waardering van de vluchtelingen, of het wel ethisch verantwoord is om als Westers persoon op een dergelijke wijze zelfbevestiging te zoeken in een oorlogssituatie.
Volgens Martens moet het geheel de vorm krijgen van een triptiek: Episode 1 en 3 tonen de aardse, verwarrende problemen in Congo en Tsjetsjenië, en het middelste deel zal een film zijn die helderheid en verschoning biedt. Het is niet bekend wat het onderwerp zal zijn van *Episode 2*. Zie: Bartholomew Ryan, '9 Artists, Bartholomew Ryan on Renzo Martens', *Walker Art Center* (online), 5 augustus 2014, <http://blogs.walkerart.org/visualarts/2014/08/05/9-artists-bartholomew-ryan-on-renzo-martens/>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

aan het licht te brengen.[67] Martens internaliseert de werkwijze van de verschillende Westerse actoren, en wordt zo, in een tactiek gelijk aan die van de omstreden kunstenaar Santiago Sierra, zelf de personificatie van neokolonialisme. Hiermee maakt Martens op slinkse wijze pijnlijk duidelijk hoe moreel verkeerd deze situatie is, en dat iedereen, ook de kunstwereld, medeplichtig is.[68] In zijn eigen woorden: "ik presenteer de wereld zoals die echt is."[69]

***Enjoy Poverty* (2008)**

In *Enjoy Poverty* reist Martens, alleen vergezeld van een handcamera, als missionaris van het neoliberalisme naar de armste gebieden van de Democratische Republiek Congo. Hier vertelt hij geëxploiteerde plantagearbeiders en andere onderklassen van de bevolking dat armoede hun grootste exportproduct is: kijk maar naar de hordes Westerse oorlogsfotografen, die goed verdienen door foto's van verhongerende kinderen, verkrachte vrouwen en lijken van soldaten aan de Westerse media te verkopen. Kijk naar de vluchtelingenkampen waar geen tentzeil zonder het logo van Unicef verkrijgbaar is, en waar zo de één zijn

Afb. 4. Renzo Martens, *Episode 3: Enjoy Poverty* (beeld uit de film), 2008, digitale opname, 90 minuten.

[67] Over over-identificatie als strategie, zie: Bavo 2007 (zie noot 30).
Martens als stand-in, zie: Ann-Sofie Dekeyser, 'Kunstenaars zijn niet beter dan multinationals. Renzo Martens, wereldverbeteraar of zelfverrijker?', *De Standaard* 27 september 2015, p. 50.
[68] Santiago Sierra maakt voor zijn kunstwerken gebruik van exploitatie om te benadrukken dat kunst zelf medeplichtig is aan economieën van gebruik en misbruik. Een voorbeeld hiervan is in zijn werk *160cm line tattooed on 4 people* (2002), waarin hij heroïneverslaafde prostituees betaalde met heroïne om een lijn op hun rug te tatoeëren.
[69] Harm Ede Botje, 'Renzo Martens: "Medeleven is niet genoeg"', *Vrij Nederland* 15 november 2008.

lijden de ander zijn reclame wordt.[70] Ook zorgt het extreem lage loon, waarmee de plantagearbeiders van Unilever, die Martens filmt, hun kinderen niet in leven kunnen houden, ervoor dat men in Europa voor een lage prijs boodschappen kan doen.[71] Armoede als marktproduct levert de lokale bevolking echter niets op: als het gaat om de natuurlijke grondstoffen trekken zij aan het kortste eind, en zoals blijkt uit een gesprek met één van de fotografen behoren de foto's en daarmee de winst toe aan de fotograaf, niet aan de gefotografeerde. Tevens spreekt Martens een wetenschapper die stelt dat hulporganisaties uiteindelijk het land van herkomst meer ten goede komen dan de mensen die ze helpen.[72] De kunstenaar concludeert dat de Congolese onderklassen zich hun armoede moeten toe-eigenen, om er zo zelf van te kunnen profiteren. Hij leert een aantal lokale huwelijksfotografen hoe ze foto's kunnen maken waar wél een markt voor is, en neemt ze mee naar een ziekenhuis van Artsen zonder Grenzen om aan de directeur te vragen of ze daar uitgehongerde kinderen mogen fotograferen, zodat ze de foto's kunnen verkopen aan de media (afb. 4). Wanneer de directeur woedend antwoordt dat hij zijn patiënten niet laat uitbuiten, vraagt Martens hem of de Westerse fotografen niet precies hetzelfde doen, waarop de directeur zegt dat dát iets anders is, namelijk 'communicatie.' Martens moet de fotografen teleurstellen dat een perskaart helaas alleen voor Westerse fotografen is, en dat ze toch maar beter naar hun niet-lucratieve baantje kunnen terugkeren.[73] Aan het einde van de film, als is gebleken dat het moeilijker is dan gedacht om de Congolese bevolking te laten verdienen aan hun belangrijkste grondstof, vertelt hij mensen dat ze maar gewoon moeten genieten van hun armoede. Ze kunnen er immers toch niet aan ontsnappen, en van ontevreden zijn met de situatie wordt niemand beter. Bovendien vervullen de arme Congolezen een belangrijke taak in de wereld, want door het zien van hun lijden voelen andere mensen, zoals Martens zelf, zich een gelukkiger mens. Hiervoor bedankt hij hen aan het einde van de film dan ook uitvoerig.

---

[70] Martens berekent in *Enjoy Poverty* op een persconferentie rond de schenking van geld voor ontwikkelingshulp, dat armoede voor meer nationale inkomsten zorgt dan diamanten, goud en coltan samen.
[71] Dit benoemt Martens in: Dekeyser 2015 (zie noot 67), p. 50.
[72] Deze wetenschapper blijft helaas anoniem
[73] Marian Cousijn, 'Interview: kunstenaar Renzo Martens wil dat Afrikanen zelf verdienen aan hun armoede', *De Correspondent* (online), 30 mei 2015, <https://decorrespondent.nl/2884/Interview-Kunstenaar-Renzo-Martens-wil-dat-Afrikanen-zelf-verdienen-aan-hun-armoede-/219651519472-d6a31d8c>, laatst bezocht op 23 juni 2016. Martens heeft de fotografen wel gecompenseerd, en hun opleiding als fotograaf gefinancierd. Dit zegt hij echter expres niet in de film, omdat dan zijn act uiteen zou vallen.

Verschillende vormen van neokolonialisme komen in *Enjoy Poverty* aan bod. Enerzijds is er de exploitatie van grondstoffen en arbeidskracht door grote bedrijven, waarbij onderklassen van de lokale bevolking extreem weinig verdienen en bovendien niet zelf kunnen profiteren van de rijkdommen die hun land te bieden heeft. Anderzijds zijn er hulporganisaties die niet doen wat zij beloven, zoals Artsen zonder Grenzen die wegtrekt uit een gebied waar een groot aantal ondervoede kinderen leeft, en suggereert Martens dat deze organisaties met name zichzelf helpen met de donaties die ze ontvangen.[74] Bovendien lijken de Verenigde Naties met name veiligheid te creëren in regio's waar bedrijven als AngloGold Ashanti aan goudwinning doen. Ook de media zijn schuldig, want zoals uit het experiment met de lokale fotografen blijkt, is het profiteren van de beeldindustrie die armoede toont exclusief voorbehouden aan de Westerse pers. Zoals een oorlogsfotograaf in de film uitlegt, is er voor foto's van positieve situaties simpelweg geen markt. Martens stelt dat de pessimistische beelden die via de media de Westerse toeschouwer bereiken de hulporganisaties, die gretig hun logo distribueren om 'zichtbaarheid te vergroten,' alleen maar ten goede komen.[75] Armoede lijkt dus inderdaad de grondstof voor een industrie waarvan alleen het Westen profiteert. Dit wordt bevestigd door onderzoeken die neokoloniale exploitatie van Congolese grondstoffen door Westerse bedrijven bevestigen, zoals publicaties van Adam Hochschild, Human Rights Watch, en Grain.[76] Ook is er een groot aantal onderzoeken gedaan waaruit blijkt dat ontwikkelingshulp zelf kan worden gezien als een vorm van neokoloniale exploitatie.[77]

Enjoy Poverty is echter meer gelaagd dan 'gewoon' een verslaglegging van de situatie in Congo. De film toont een megalomane Westerse kunstenaar die zich in een

---

[74] In het statement van Artsen zonder Grenzen staat dat zij zullen gaan waar de nood het hoogst is, wat volgens Martens duidelijk niet het geval is. De bewering dat NGO's zelf profiteren van de donaties die zij ontvangen wordt onderschreven door de al langere tijd gaande discussie over hoeveel van het geld daadwerkelijk bij een goed doel terecht komt.

[75] Dekeyser 2015 (zie noot 67), p. 49. Beelden van armoede en ellende leveren geld op: NGO's verzamelen er fondsen mee en oorlogsfotografen teren erop.

[76] Adam Hochschild, 'Blood and Treasure. Why one of the world's richest countries is also one of its poorest', *Mother Jones* (online), maart/april 2010, <http://www.motherjones.com/politics/2010/02/congo-gold-adam-hochschild>, laatst bezocht op 23 juni 2016. Anoniem, 'Agro-Colonialism in the Congo', *Grain Report*, juni 2016. Human Rights Watch, 'The Curse of Gold', *Human Rights Watch* (online), 1 juni 2005, <https://www.hrw.org/report/2005/06/01/curse-gold>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

[77] Julie Hearn, 'African NGOs: The New Compradors?', Development and Change 38 (2007) nr. 6. Over Internationale NGO's als neoilberale bedrijven die er baat bij hebben dat armoede blijft bestaan, zie: Chouliaraki 2013 (zie noot 56), pp. 6-7.

klein bootje diep het oerwoud in laat varen. Martens stapt uit en loopt verder, in een witte blouse, met strohoed en gutsend van het zweet, zichzelf filmend terwijl twee Congolese mannen zijn bagage op hun hoofd dragen. Wanneer de scène niet ongemakkelijker lijkt te kunnen worden, begint hij op dramatische wijze Neil Youngs *A Man Needs a Maid* (1972) te zingen. De scène verwijst naar Conrad's omstreden koloniale boek *Heart of Darkness*, waarin een reis over de Congorivier naar het hart van het zogenaamd donkere, primitieve Afrikaanse continent tegelijkertijd een reis is naar het duistere binnenste van de menselijke ziel. Tevens verwijst Martens, door als missionaris voor een schoolbord de huwelijksfotografen te onderwijzen over het neoliberale rendementssysteem, naar de civilisatiemissie die een ideologische basis vormde voor kolonialisme. Ook vertelt hij de Congolese onderklassen, met behulp van een installatie met neonletters die 'ENJOY POVERTY please' spellen, wat hun situatie is en hoe zij hier mee dienen om te gaan. De verwijzing naar de wereld als paradijs voor de toeschouwer komt, naast Martens' ontrafeling van de werkwijze van de media, ook naar voren in een scène waarin een Congolese man hardop leest "pauvreté," waarop de kunstenaar antwoordt "No, it's 'poverty.' It's in English. For the audience, it needs to be in English." Met zijn zoektocht naar zelfontplooiing en zijn narcistische, egocentrische gedrag vertegenwoordigt Martens het etnocentrisme van het Westen, waar het gegeven dat andere landen ondergeschikt zijn en dus geëxploiteerd mochten en mogen worden, uit voortkomt.[78] Daarnaast is de onethische, Sierra-achtige manier waarop Martens de Congolese bevolking behandelt, bijvoorbeeld hoe hij de fotografen inzet voor zijn eigen kunstfilm, een parallel met de koloniale 'het doel heiligt de middelen' instelling waarvan kolonialisme, de bekritiseerde media, hulporganisaties en bedrijven in Congo doorspekt lijken te zijn.[79] Ook benadrukt Martens op deze manier de onontkoombare paradox dat hijzelf en de kunstwereld de dans niet kunnen ontspringen: met *Enjoy Poverty* profiteert Martens ook van Congolese armoede, want net zoals de oorlogsfotografen verkrijgt hijzelf een inkomen en bekendheid met de film.[80]

---

[78] Binnen het koloniale discours heerste er de opvatting dat men in Europa verder ontwikkeld was dan in de koloniën, wat overheersing legitimeerde. McClintock 1995 (zie noot 9), pp. 49-51.

[79] Een voorbeeld van de onethische houding die Martens aanneemt is wanneer hij een vader, die zijn kinderen niet kan onderhouden met het schrale loon dat hij verdient, met een stalen gezicht vertelt dat hij geen kans ziet op verbetering in de toekomst,

[80] Martens heeft aangegeven zelf vier jaar te hebben kunnen leven van *Enjoy Poverty*.

Met de strategie van over-identificatie die Martens gebruikt, wordt de postkoloniale theorie dat kolonisatie verre van voorbij is op heldere wijze kracht bijgezet. Rancière beschrijft deze vorm van parodie op het systeem als 'micropolitiek.' In de jaren '60 begon Hans Haacke hiermee als ondubbelzinnige weergave van de eigen standpunten, maar tegenwoordig heeft kunst als micropolitiek zich ontwikkeld tot een spottende en dubbelzinnige satire, bijvoorbeeld in het werk van Cindy Sherman of de Nederlandse kunstenares Tinkebell.[81] Martens staat hiermee in een traditie van kunstenaars als Jeff Koons, Andy Warhol, The Yes Men en eerdergenoemde Santiago Sierra, die op satirische wijze door vereenzelviging met kapitalisme de banaliteit van dit systeem benadrukten en tegelijkertijd hun eigen medeplichtigheid aantoonden.[82]

***Instituut voor Menselijke Activiteiten* (2012-2017)**

In het project met de pretentieuze naam *Instituut voor Menselijke Activiteiten* is Martens teruggekeerd naar dezelfde Oost-Congolese palmolieplantages waar hij *Enjoy Poverty* opnam, wederom met een plan om de emancipatie van de arme lokale bevolking te bewerkstelligen. In contrast met *Enjoy Poverty*, waarin de mondiale samenleving wordt getoond als een uitzichtloos neokoloniaal systeem van hebzucht en egoïsme, lijkt Martens in dit project zijn cynische pessimisme te hebben verruild voor een hoopvol, pragmatisch optimisme. Op een voormalige plantage van Unilever richtte Martens in 2012 een organisatie-cum-kunstproject op, dat erop gericht is met behulp van een economisch vijfjarenplan, herinnerend aan de Sovjet-Unie, de jungle te gentrificeren.[83] Dit doet

Afb. 5. Renzo Martens, 'Critical Curriculum', *Instituut voor Menselijke Activiteiten*, 2012.

[81] Jacques Rancière, *Aesthetics and Its Discontents*, Cambridge 2009, pp. 54-60.
[82] Brian Holmes, 'Do-It-Yourself Geopolitics. Cartographies of Art in the World', in: Blake Stimson, Gregory Sholette (red.), *Collectivism After Modernism. The Art of Social Imagination After 1945*, Minneapolis/London 2007, p. 281.
[83] 'Vision', Institute for Human Activities, <http://www.humanactivities.org/vision/>, laatst bezocht op 24 juni 2016.

hij met behulp van kunst. Kunst heeft immers als integraal kenmerk dat het geld oplevert.[84] Na een jaar werd het *IMA* door de huidige Canadese eigenaar Feronia Inc. op gewelddadige wijze van de plantage verjaagd, waarna het zich vestigde op een geheime locatie aan de Congorivier.[85] Het *IMA* is een onderzoekscentrum voor hedendaagse kunst waar research wordt gedaan, lezingen en masterclasses worden gegeven, conferenties worden georganiseerd en waarvoor Martens als directeur door middel van exposities en lezingen op internationale tentoonstellingen en in musea aandacht vraagt. Met Congolese en internationale kunstenaars en kunstcritici, wetenschappers en economen wordt de artistieke, sociale, economische en kritische invloed van het *IMA* bediscussieerd, om zo tot een lokaal kritisch discours te komen.[86] Het belangrijkste deel van het *IMA* is het Critical Curriculum (afb. 5).[87] Hier krijgen

---

Gentrificatie is een situatie waarin oude industriële wijken van steden als Londen, New York of Berlijn, of de Jordaan in Amsterdam, nieuw leven wordt ingeblazen doordat zij veranderen in hippe culturele centra. Dit gebeurt doordat creatieve industrie van kunstenaars, galerieën en boetiekwinkeltjes zich in de wijk vestigt. Zij worden aangetrokken door de betaalbare huurprijzen, en herstellen de omgeving en daarmee het imago van de wijk. Politici en vastgoedeigenaars verwelkomen en stimuleren gentrificatie over het algemeen, omdat het de waarde van vastgoed in de wijk verhoogt en positieve aandacht voor de steden genereert. Een groot nadeel van gentrificatie is echter dat de oorspronkelijke bewoners worden verdrongen en vaak, wat het tot een omstreden concept maakt. J.J. Charlesworth, 'Renzo Martens. How the Dutch provocateur launched an independent cultural economy with plantation workers in the Democratic Republic of Congo', *ArtReview* (April 2015), p. 86.

[84] Hiervoor baseert Martens zich op het spraakmakende boek *The Rise of the Creative Class* (2002) van Amerikaanse professor in stadsgeografie Richard Florida. Zie: Renzo Martens, *Artist Talk: Renzo Martens and the Institute for Human Activities*, lezing, Walker Art Center, 17 oktober 2013, <http://www.walkerart.org/channel/2013/artist-talk-renzo-martens-and-the-institute-f>, laatst bezocht op 24 juni 2016.

[85] 'Locations', Institute for Human Activities, <http://www.humanactivities.org/locations/>, laatst bezocht op 22 januari 2016. Deze nieuwe locatie is ook een voormalige Unileverplantage.

[86] 'Conferences', Institute for Human Activities, <http://www.humanactivities.org/conferences/>, laatst bezocht op 22 januari 2016.
Het verband met een lokaal discours wordt gelegd in: T.J. Demos, 'Gentrification After Institutional Critique: On Renzo Martens's Institute for Human Activities', *Afterall* 40 (herfst/winter 2015), pp. 86-87.

[87] Dit Critical Curriculum is opgericht in samenwerking met de Cercle d'Art et Travailleurs de Plantation Congolaises (CATPC), een organisatie van Congolese plantagearbeiders die als doel heeft de verdiensten van onderbetaalde plantagearbeiders aan te vullen. 'Cercle d'Art', Institute for Human Activities, <http://www.humanactivities.org/circle-d-art/>, laatst bezocht op 24 juni 2016.

plantagearbeiders de mogelijkheid kunst te produceren voor de Westerse markt. De door de plantagearbeiders gemaakte kunstwerken bestaan uit zelfportretbustes en beelden die zij uit rivierklei maken, en vervolgens als 3D-scan naar Amsterdam versturen om daar in chocolade te worden gegoten (afb. 6).[88] Daarna worden ze in Europese en Noord-Amerikaanse galerieën en musea verkocht, de kleine zelfportretten voor €39,95 en de grotere beelden voor prijzen tussen de €5.000 en €12.000.[89] Doordat zij emoties over hun leven in de beelden verwerken, kunnen de arbeiders die nauwelijks rondkomen van hun normale salaris wél leven van kritisch engagement met hun eigen situatie van ongelijkheid.[90] Met de bustes, gemaakt van dezelfde cacao die wordt verbouwd op de plantage waar het *IMA* gelokaliseerd is, maakt Martens namelijk €37 winst die hij direct aan de kunstenaars geeft.[91] Daarnaast is Martens van plan de internationale kunstwereld, en daarmee gentrificatie, naar de palmolieplantages te brengen. Met behulp van Europese kunstfondsen, galerieën en musea, en de opbrengsten van de chocoladesculpturen is het *IMA* erop gericht een 'white cube' in de jungle van Congo

Afb. 6. Renzo Martens met chocolade sculptuur, *Instituut voor Menselijke Activiteiten*, 2016.

[88] Cousijn 2015 (zie noot 73).
[89] Dekeyser 2016 (zie noot 67), p. 46.
[90] Dekeyser 2016 (zie noot 67), p. 48.
Over de emoties over hun leven: Stuart Jeffries, 'Renzo Martens – the artist who wants to gentrify the jungle', *The Guardian* (online), 16 december 2014, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/16/renzo-martens-gentrify-the-jungle-congo-chocolate-art>, laatst bezocht op 24 juni 2016.
[91] Hoeveel winst hij maakt: Jeffries 2014 (zie noot 90).
Demos 2015 (zie noot 86), pp. 83-86.
De ene helft van de opbrengsten gaat naar de kunstenaar zelf, en de andere helft naar het CATPC. Cousijn 2015 (zie noot 73).
Op die manier vergroten zij hun inkomsten van de cacao met 7000 procent per gram. 'Cercle d'Art' (zie noot 87).

op te richten.[92] Dit moet het meest kritische en extravagante kunstcentrum van Centraal-Afrika worden, compleet met bubbelbaden, oplaadpunten voor iPads, en koffiebarretjes waar lokale en internationale kunstenaars en intellectuelen onder het genot van een cappuccino de meest relevante vraagstukken van de hedendaagse kunstwereld zullen bespreken.[93] Op die manier zal de creatieve industrie, net zoals dat in Europese en Noord-Amerikaanse steden gebeurt, ervoor zorgen dat de leefomstandigheden op de Congolese plantages worden verbeterd. Bovendien functioneert het *IMA* als de voorloper van een nieuw economisch model, lucratiever en effectiever dan fair trade of fair chain.[94]

Het *IMA* is ingegeven door Martens' analyse dat kritische interventionistische kunst, die neokoloniale situaties van ongelijkheid zoals in Congo als onderwerp neemt, vrijwel altijd louter een economie in de voormalige imperiale centra genereert.[95] Als voorbeelden noemt hij Steve McQueen's *Gravesend* (2007) en Francis Alÿs' *When Faith Moves Mountains* (2002), maar Saupers documentaires of *Enjoy Poverty* zelf functioneren evengoed op die manier. Dit gebeurt doordat het geld dat de kunstwerken opbrengen terecht komt bij Westerse kunstenaars, galeriehouders, kunstcritici en musea. Op de plaats van interventie blijft de waarde van het kunstwerk puur symbolisch, en leidt het werk niet tot economische vooruitgang voor hen die het onderwerp vormen van de kunstwerken. Deze kunstenaars dragen op die manier net zoals internationale bedrijven bij aan de ongelijkheid, in plaats van dat zij die verhelpen.[96] Met het *IMA* keert Martens de geldstroom, die zoals ook bleek in *Enjoy Poverty* gewoonlijk van de voormalige kolonie naar de voormalige kolonisator gaat, om. Door plantagearbeiders de kans te bieden hun schrale inkomen van minder dan $20 per maand aan te vullen met de verkoop van hun eigen kunst, verenigt het *IMA* de oorsprong van artistieke productie met de bestemming van de opbrengst van deze

---

[92] Jeffries 2014 (zie noot 90).
[93] Dekeyser 2016 (zie noot 67), pp. 48, 51. Jeffries 2014 (zie noot 90).
[94] Renzo Martens, *Campagne voor Morele Problemen. Projectplan voor The Art of Impact*, juli 2015.
[95] Andere voorbeelden die hij geeft zijn Luc Tuymans en Martens' eigen *Enjoy Poverty*. Hubert Saupers werk zou hier ook onder kunnen vallen.
'Gentrification', Institute for Human Activities, <http://www.humanactivities.org/circulation/>, laatst bekeken op 3 mei 2016. Demos 2015 (zie noot 86).
Martens baseert zich hierbij op Andrea Fraser die stelt dat kritische kunst vaak wordt gefinancierd door dezelfde systemen die het bekritiseert. Martens 2013 (zie noot 84).
[96] Martens 2013 (zie noot 84).

kunstwerken.[97] In contrast met *Enjoy Poverty*, waarin Martens ongelijkheid alleen aantoonde, moet het *IMA* leiden tot een daadwerkelijke verandering van de situatie die Martens bekritiseert.[98] Ditmaal grijpt hij in en is hij, in plaats van de eigengereide kunstenaar, een wereldverbeteraar op een humanitaire missie.[99]

Toch vertoont dit project om verscheidene redenen wederom een ongemakkelijke ambiguïteit. Het doet onethisch aan dat de portretbustes van de kunstenaars, waar zij hun emoties, ziel en levensverhaal in hebben verwerkt, als chocolade in het Westen geconsumeerd kunnen worden. Ook is gentrificatie een omstreden praktijk wegens de negatieve gevolgen voor oorspronkelijke bewoners, en lijken dus de bedoelingen van het project ambigu.[100] Martens heeft zijn ironische megalomanie allesbehalve opgegeven, gezien zijn plannen om een extravagant kunstmuseum, cappuccinobars en bubbelbaden te realiseren op een van de armste plekken ter de wereld, waar mensen waarschijnlijk meer gebaat zouden zijn bij een opleiding en normaal salaris. Tevens doet het emancipatieprogramma wederom denken aan de civilisatiemissie: waar de kunstenaar de vorige keer het neoliberalisme kwam prediken, brengt hij ditmaal ook het Westerse begrip van autonome kunst met zich mee. Martens' rol als blanke, welgestelde man die in Congo een onbeschreven blad vindt om zijn eigen dromen te realiseren vormt bovendien een verwijzing naar het autocratische koloniale schrikbewind van de Belgische Koning Leopold II, die Congo tot privé eigendom bestempelde en ermee deed wat hij wilde.[101] Daarnaast is het feit dat Martens beide keren een voormalige Unileverplantage koos om zijn project te vestigen geen toeval: juist deze plantages vormen een directe verbinding tussen de hedendaagse situatie en kolonisatie. In 1911 werden zij namelijk onder Belgische koloniale overheersing op brute wijze gesticht door William Lever,

---

[97] Demos 2015 (zie noot 86), p. 86.
[98] Cousijn 2015 (zie noot 73).
[99] Martens noemt zichzelf ook een wereldverbeteraar in: Cousijn 2015 (zie noot 73).
[100] Doordat huurprijzen na gentrificatie aanzienlijk stijgen, zijn oorspronkelijke bewoners van de buurt vaak gedwongen te verhuizen.
[101] Martens kiest immers locaties uit waar, dankzij een geschiedenis van geweld en armoede, vrijwel geen lokale kunsttraditie meer bestaat. Met deze uitspraak wordt niet bedoeld dat de Congolese plantagearbeiders geen cultuur of kunst kennen, maart het feit dat Martens lezingen en conferenties organiseert om een lokaal kritisch discours op te bouwen, illustreert dat er, in ieder geval voor de Westerse definitie van kunst die hij meebrengt, een referentiekader ontbreekt.
Voor de rol van Koning Leopold II, zie: Adam Hochschild, *King Leopold's Ghost. A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa*, Boston/New York 1999.

oprichter van het bedrijf dat later Unilever zou worden en tot 2009 de lokale bevolking als slaven zou uitbuiten, wat nu wordt voortgezet door Feronia Inc.[102]

Met het *IMA* bekritiseert Martens wederom op geniale wijze de sociale ongelijkheid tussen Congo en het Westen, die voortkomt uit neokolonialisme. Dit doet hij doordat hij de Congolese onderklassen met de beelden een stem geeft om hun uitbuiting door Westerse bedrijven te becommentariëren, doordat het project zelf een manier vormt om deze ongelijkheid tegen te gaan, en door met zijn eigen onethische rol als stand-in van neokolonialisme dat systeem te onthullen.[103] Zoals blijkt is het *IMA* wederom een postmoderne micropolitiek van neokolonialisme door over-identificatie en parodie, waarbij Martens de paradox van zijn eigen onvermijdelijke medeplichtigheid inzet om zijn kritiek kracht bij te zetten. Is het via de chocoladebustes consumeren van de levensomstandigheden van de Congolese bevolking namelijk niet iets dat men in het Westen altijd al heeft gedaan?[104] Martens haalt dit keer nog feller uit naar de kunstwereld. Niet alleen zet hij zich in interviews en in het concept af tegen kunstenaars die met hun kunst munt slaan uit sociale ongelijkheid, maar ook musea zoals het Tate Modern in Londen komen aan bod.[105] Tate Modern's Unilever Series, een project waarin tussen 2000 en 2012 de meest toonaangevende kunstenaars werk maakten voor de Turbine Hall van het museum, werd immers met 4.4 miljoen pond gesponsord door Unilever, en op die manier indirect gefinancierd door de arbeiders die voor een hongerloon op Unilevers' plantages werken.[106] Ook kunstenaars en de kunstwereld maken zich dus schuldig aan neokolonialisme. Hiermee staat het *IMA* in een traditie van institutionele kritiek. In lijn met kunstenaarscollectieven die ondervertegenwoordiging van minderheden in musea aan de kaak stellen, bijvoorbeeld de Guerrilla Girls en de Black Emergency Cultural Coalition, of AFRI-COBRA, toont Martens het perspectief van hen die zijn buitengesloten van de Westerse 'white cube.' Ook toont Martens de medeplichtigheid

---

[102] Over Unilever, zie: Demos 2015 (zie noot 86), pp. 80-82. Toen Unilever als gevolg van politieke onveiligheid besloot het land te verlaten, werden de plantages verkocht aan Feronia Inc. dat sindsdien dezelfde exploiterende bedrijfsvoering voortzet. Feronia Inc.: *Grain* 2016 (ZIE NOOT 73). Renzo Martens, *The Leverville International Exhibition. Projectplan voor The Art of Impact*, oktober 2015.
[103] Demos 2015 (zie noot 86), p. 81
[104] Jeffries 2014 (zie noot 90).
[105] Dekeyser 2016 (zie noot 67), p. 48.
Over het Tate Modern, zie: Cousijn 2015 (zie noot 73). Martens 2015 (zie noot 94).
[106] Jeffries 2014 (zie noot 90). Martens doet deze uitspraak over de financiering van de Unilever Series in: Cousijn 2015 (zie noot 73).

van musea zoals de Art Worker's Coalition dat in de context van de Vietnamoorlog deed. Met het *IMA* wil Martens kunst maken die écht zelfkritisch is, en zich ten volle verhoudt tot de voorwaarden die het bestaan van kunst mogelijk maken.[107] Op die manier tracht hij kunst zelf een nieuwe impuls te geven.

§2.3 Jonas Staal

Voor de Nederlandse kunstenaar Jonas Staal (1981) zijn kunst en politiek onlosmakelijk met elkaar verbonden. In zijn boek *Post-Propaganda* argumenteert Staal dat Westerse kunst, die vanwege haar autonomie allesbehalve propaganda zou zijn, juist daarom een vorm van propaganda voor de ideologie van democratie is.[108] Er wordt namelijk van kunstenaars verwacht dat zij, vanuit hun positie van vrijplaats, kritisch zijn en de samenleving en politiek een spiegel voorhouden. Maar zelfkritiek, openheid en tolerantie zijn precies het gezicht dat democratisme aan wil nemen. Met democratisme bedoelt Staal niet fundamentele democratie die verschillende ideologieën toelaat en waar hij zelf naar streeft, maar een ondemocratische ideologie, een '-isme' op zichzelf, namelijk dat van kapitalistische democratie waarin men volgens hem in het Westen leeft.[109] Volgens Staal bestaat er daarom niet zoiets als een scheiding tussen kunst en politiek, in lijn met de theorie van Jacques Rancière dat kunst per definitie politiek is, omdat de politieke context de horizon bepaalt van wat een kunstwerk wel en niet kan laten zien.[110] Elke vorm van kunst die zich niet bewust verhoudt tot het politieke klimaat loopt daarom volgens Staal het risico als een instrument voor democratisme te functioneren.[111]

Staal verwierf bekendheid met de controversiële *Geert Wilders Werken* (2005-2008): in 2005 richtte de kunstenaar 21 bermmonumenten op ter nagedachtenis aan de nog levende extreemrechtse politicus Geert Wilders, refererend aan de monumenten voor de vermoorde extreemrechtse critici Theo van Gogh en Pim Fortuyn.[112] Toen

---

[107] Cousijn 2015 (zie noot 73).
[108] Jonas Staal, *Post-Propaganda*, Amsterdam 2009, pp. 68-69.
[109] De term werd geïntroduceerd door Lenin. Jonas Staal, 'Art. Democratism. Propaganda.', *E-Flux* (online), februari 2014, <http://www.e-flux.com/journal/art-democratism-propaganda/>, laatst bezocht op 24 juni 2016.
[110] Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, London/New York 2004, pp.18-19. Ideologie bepaalt wat een mens, en dus de kunstenaar, wel en niet als mogelijk ziet, en dus geeft een kunstwerk de grenzen weer waarbinnen het tot stand is gekomen.
[111] Jonas Staal, *New World Academy Reader #5. Stateless Democracy*, Utrecht 2015, p. 19.
[112] Portretten van Wilders werden omringd door brandende kaarsjes, knuffels en bloemen, Dit refereerde aan de monumenten voor vermoorde Theo van Gogh en politicus Pim Fortuyn.

Wilders hem aanklaagde voor doodsbedreiging legde Staal de rechtszaak vast, en maakte door zorgvuldig componeren de rechtszaak tot een performancekunstwerk.[113] In *De Geert Wilders Werken* stond de confrontatie tussen kunst en politiek centraal, en trachtte Staal te laten zien dat extreemrechtse politiek via de massamedia de 'verbeelding heeft gekaapt.'[114] Kunst kan volgens hem een vormentaal bieden om deze verbeelding terug te kapen.[115] Bovendien liet Staal hiermee zien dat kunst wel degelijk verandering teweeg kan brengen. In zijn *Ideological Guide to the Venice Biennale 2013* maakte Staal de verwevenheid tussen de kunstwereld en mondiale politiek duidelijk met een smartphone-applicatie waarmee bezoekers de ideologische, politieke en economische achtergronden van de nationale paviljoenen konden ontdekken.[116]

***New World Summit* (2012-heden)**

Wat er volgens Staal nodig is zijn proactieve kunstenaars die hun verworven vrijheden durven in te zetten voor een ideologisch project, namelijk het streven naar een fundamentele democratie.[117] Juist als politieke kracht kan kunst volgens hem haar maatschappelijke relevantie terugvinden.[118] In 2012 zette Staal, met de oprichting van de artistieke en politieke organisatie *New World Summit,* zijn kritiek op de verscholen relatie tussen Westerse kunst en politieke ideologie om in het praktisch verbeelden van een alternatief voor democratisme. *New World Summit* organiseert tijdelijke parlementen, genaamd 'Summits,' voor staatloze politieke groeperingen. Deze

---

Staal onderzocht de persoonscultus die in de extreemrechtse politiek als gevolg van mediagebruik ontstaan was. 'The Geert Wilders Works', website Jonas Staal, <http://www.jonasstaal.nl/tekst/wilderswerkentekst_en.html>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

[113] Dit performance noemde hij *De Geert Wilders Werken – Een Rechtszaak I* en *II* (2008). Dit deed hij door zorgvuldig het publiek uit te kienen, waarbij hij kunstcritici, journalisten etc uitnodigde. In zijn manifesten die hij als verdediging opvoerde maakte Staal de ondemocratische vorm van rechtszaak duidelijk, zowel als de gemarginaliseerde positie van kunst. Staal 2016 (zie noot 12).

[114] Met het kapen van de verbeelding door extreemrechtse politiek bedoelt Staal de manier waarop extreemrechtse politici zoals Wilders en eerder Fortuyn de media gebruiken om een persoonscultus op te richten, waarbij zij de nostalgische boodschap uitdragen dat Nederland ooit, voordat massale immigratie plaatsvond, wél 'goed' was en dat men die tijd terug kan halen door immigranten te weren. Van Gogh en Fortuyn zijn in deze persoonscultus martelaren geworden. Staal 2016 (zie noot 12).

[115] Staal 2016 (zie noot 12).

[116] 'About', website The Venice Biennale Ideological Guide 2013, <http://venicebiennale2013.ideologicalguide.com/about/>, laatst bezocht op 25 juli 2016.

[117] Jonas Staal, 'Kunst ter verdediging van de democratie', *NRC Handelsblad* 12 april 2012.

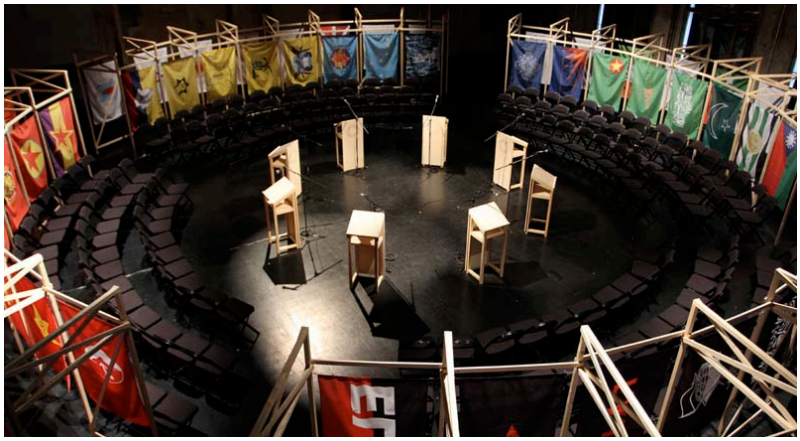
[118] Chris Keulemans, 'Charlie Chaplin is een Koerd', *De Groene Amsterdammer* 12 november 2015.

groeperingen strijden om landrechten tegen neokoloniale machten, en vinden vaak hun oorsprong in antikoloniaal verzet ten tijde van de Europese kolonisatie.[119] Voorbeelden hiervan zijn de Basken in Spanje, Azawad, een groepering die voornamelijk uit Toearegs bestaat en in het noorden van Mali een onafhankelijk gebied heeft uitgeroepen, de Koerdische Vrouwenbeweging die in Rojava deelneemt aan de opbouw van een staatloze democratie, en het Nationaal Democratisch Front in de Filipijnen dat als 's werelds oudste guerrillagroep kolonialisme, feudalisme en bureaucratisch kapitalisme in het land tegen gaat. De groeperingen zijn door de Europese Unie of Verenigde Staten in het kader van de War on Terror, volgens Staal de nieuwste uitwas van democratisme en een neokoloniale onderneming, op de zwarte lijst van terreurorganisaties geplaatst.[120] Zij komen op ondemocratische wijze op de zwarte lijst terecht, die het hen onmogelijk maakt zichzelf te vertegenwoordigen op internationale bijeenkomsten, onder andere wegens een reisverbod en omdat hun bankrekeningen worden bevroren.[121] Op deze manier worden zij uitgesloten van het democratisch discours.[122] Het aanwijzen van een groep als 'terroristisch' wordt, zoals Judith Butler stelt, door de opstellers van de zwarte lijst ingezet als rechtvaardiging voor buitensluiting van de rechtsstaat, terwijl de groepen door het Westen dikwijls net zozeer worden geterroriseerd met geweld.[123] Deze praktijk wordt volgens Butler gelegitimeerd door het argument dat democratie zich moet beschermen tegen haar vijanden. Volgens Staal zijn veel van de organisaties die op de lijst staan echter

[119] Jonas Staal, interview met de auteur, 18 maart 2016.
[120] In de EU is dit de 'Clearing House' en in de VS het Department of State.
[121] Staal 2015 (zie noot 111), p. 23.
[122] 'About', website New World Summit, <http://newworldsummit.eu/about/>, laatst bekeken op 25 juni 2016.
[123] Staal 2015 (zie noot 111), pp. 24-25. Terrorisering uit het Westen, zie: Staal 2012 (zie noot 117). Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London 2004, pp. 87-88. Zij beschrijft dat geweld dat wordt gepleegd door erkende staten of landen wordt gezien als gelegitimeerd, en onrechtmatig geweld wordt gepleegd door "those who are landless, stateless, or whose states are deemed not worth recognizing by those who are already recognized."

democratischer dan democratisme zelf, omdat zij streven naar totale gelijkheid en zelfbestuur.[124] Bovendien hebben zij vormen van democratie ontwikkeld die zeer interessant zouden kunnen zijn voor het hervormen van het op de natiestaat gebaseerde democratisme.

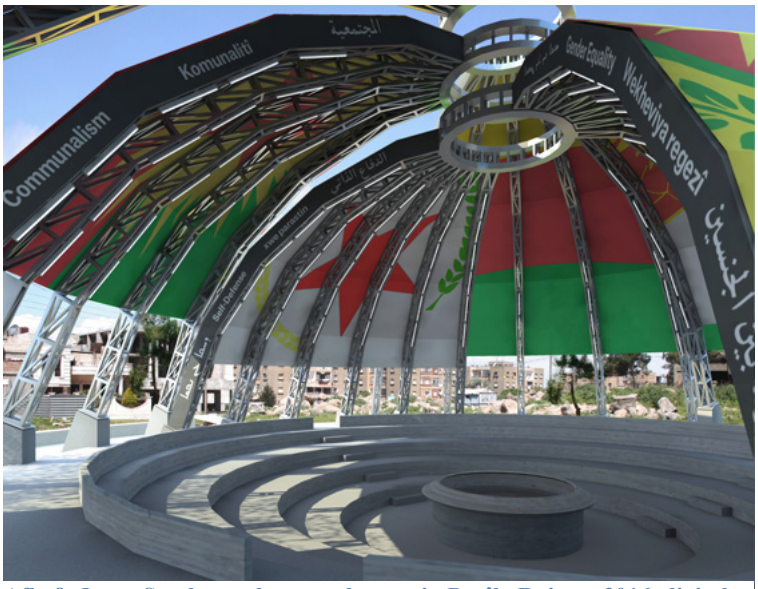
De Summits bestaan uit meerdaagse bijeenkomsten waar vertegenwoordigers van de verschillende 'terroristische' groeperingen, advocaten, politici, rechters en openbaar aanklagers discussiëren over onderwerpen als het bestaan buiten democratie, de strategische motivaties voor het gebruik van de term 'terrorisme,' en mogelijkheden voor hervormingen van de huidige politieke systemen. De Summits vinden plaats in door Staal ontworpen tijdelijke, staatloze parlementsruimtes. In deze ruimtes experimenteert de kunstenaar met verschillende ruimtes en opstellingen van de deelnemers en het publiek, om te onderzoeken wat de invloed van vorm kan zijn op de performance die politiek debat in wezen is. Tot nu toe zijn er Summits georganiseerd in Berlijn (2012, afb. 7), Leiden (2012), Kochi (2013), Brussel (2014), Derik (Rojava, Syrië 2015) en Utrecht (2016).[125] Doordat de Summits nomadisch zijn en telkens in een ander land plaatsvinden, en daarmee in een andere juridische en politieke omgeving, is het mogelijk via diplomatieke constructies toch telkens een aantal vertegenwoordigers van de groeperingen uit te nodigen.[126] Naast de Summits bestaat sinds 2013 in samenwerking met de Utrechtse Basis voor Actuele Kunst ook een *New World Academy*. Hier komen studenten, kunstenaars en progressieve politieke organisaties, waaronder een aantal staatloze groeperingen die aan de Summits deelnamen, samen om projecten te ontwikkelen die kunst als centrale speler binnen een politieke strijd plaatsen.



Afb. 7. Jonas Staal, inrichting *New World Summit nr. 1,* 4 en 5 mei 2012, Sophiensale Berlijn.

[124] Staal 2015 (zie noot 111), p. 24. Omdat zij streven naar zelfbeschikking en écht gelijke rechten voor man en vrouw, arm en rijk, meerderheden en minderheden, in tegenstelling tot de democratie die het Westen andere gebieden heeft opgelegd die vaak hebben geleid tot corruptie, onrecht en ondergeschiktheid van lokale belangen aan die van het Westen, zoals duidelijk is geworden in de kunst van Sauper en Martens.
[125] Het Summit in Kochi heeft nooit plaatsgevonden, hierover volgt later meer.
[126] Staal 2015 (zie noot 111), pp. 26-27.

Tevens bestaat er sinds kort een permanent alternatief parlement.[127] De Koerdische Vrouwenbeweging, één van de deelnemende groeperingen aan de Summits, nodigde Jonas Staal in 2015 uit om een openbaar democratisch parlement voor Rojava te ontwerpen (afb. 8). Deze regio werd in 2011 door de Koerden samen met andere etnische groeperingen zoals Assyriërs, Arabieren en Arameërs autonoom verklaard. In de regio wordt nu een staatloze democratie gepraktiseerd, gebaseerd op het concept van Abdullah Öcalan.[128] De natiestaat is volgens hem en de Koerdische Vrouwenbeweging namelijk een patriarchale koloniale constructie die niet leidt tot fundamentele democratie, een stelling waar Staal zich in kan vinden en die een belangrijke rol speelt in zijn zoektocht naar fundamentele democratie.[129] Rojava wordt tegen Islamitische Staat verdedigd door de Koerdische Volksbeschermingseenheden (YPG) en de vrouwelijke tak daarvan (YPJ), en is zo een unieke en relatief veilige zone in de Syrische burgeroorlog, waar veel ruimte is voor kunst en cultuur.[130] Door de politieke revolutie hebben de



Afb. 8. Jonas Staal, openbaar parlement in Derîk, Rojava, 2016, digitale studie.

[127] 'New World Summit – Rojava, Part I', website New World Summit, <http://newworldsummit.eu/locations/rojava/>, laatst bezocht op 25 juni 2016.
[128] Öcalan is een oprichter van de Koerdische Arbeiderspartij (PKK). De PKK strijdt voor zelfbeschikking voor de onderdrukte Koerdische bevolking van Turkije, en is onder druk van Turkije door de VS en EU als terroristisch aangeduid. Andere landen zoals Zwitserland Rusland India China en Egypte zien hen officieel niet als terroristisch. De YPG/J, officieel niet gelieerd aan de PKK speelt een belangrijke rol in de strijd tegen IS. De vrouwelijke strijders zijn sinds de jaren '90, geholpen door de radicaal feministische Öcalan, een belangrijk deel van de YPG en hebben ervoor gezorgd dat de beweging afstapte van de strijd voor een eigen natiestaat, en Öcalan's concept van staatloze democratie gingen aanhangen. Zie: Staal 2015 (zie noot 111), p. 18
[129] Staal 2015 (zie noot 111), p. 19 Een natiestaat heeft het namelijk in zich altijd landclaims van andere groepen te verdrukken.
Anoniem, 'The Stateless Parliament fuels day to day self-governance', *Social Cities* (online), 29 maart 2016, <http://www.socialcities.org/blog/the-stateless-parliament-fuels-day-to-day-self-governance/>, laatst bezocht op 25 juni 2016.
Staal druk zijn afkeer van de natiestaat uit in: Jonas Staal, *Nationalisms*, Creative Time Summit 2014, <http://creativetime.org/summit/2014/11/14/jonas-staal/>, laatst bezocht op 25 juni 2016.
[130] Staal 2016 (zie noot 119).

Koerden nu namelijk de vrijheid om weer uiting te geven aan hun eigen cultuur, wat onder Assad niet mogelijk was. Dankzij deze revolutie bestaat de mogelijkheid voor Staal om het parlement te bouwen, dat gebruikt zal worden voor het zelfbestuur van de verschillende etnische groeperingen binnen Rojava.[131] Het parlement bestaat uit een agora, de centrale parlementsruimte, die wordt overkoepeld door een stalen constructie met daartussen de vlaggen van de verschillende groeperingen van Rojava. Op zes bogen zijn de zes grondbeginselen van de revolutie van Rojava geschreven, namelijk democratisch confederalisme, gendergelijkheid, secularisme, zelfverdediging, communalisme en sociale ecologie. De bouw van dit parlement werd ingeluid met het vijfde Summit, en wordt in 2016 met een tweede deel van deze vijfde Summit geopend.

Met het kunstproject *New World Summit* onderzoekt Staal hoe kunst, met als unieke eigenschap het denken in vormen, kan bijdragen aan het verbeelden van een nieuwe staatloze democratie, waarbij de discussies die worden georganiseerd moeten worden gezien als een performance, en de door Staal ontworpen ruimtes van grote invloed zijn op hoe het debat wordt gevoerd en dus hoe democratie wordt voorgesteld.[132] Ook onderzoekt Staal wat de geschiedenissen van verzet zijn die worden uitgesloten van ons collectief bewustzijn.[133] De kunstenaar tracht de Westerse democratie samen te brengen met de democratie van de organisaties waarmee hij werkt, om van beiden te leren en zo tot een fundamentele, niet-exclusieve democratie te komen.[134] Staal's *New World Summit* project functioneert echter ook als kritiek. Ditmaal richt Staal zich tegen een uitwas van het democratisme, namelijk de neokoloniale War on Terror.[135] In deze oorlog wordt, onder het vaandel van democratie, structureel gebombardeerd op hen die niet deel uitmaken van deze democratie.[136] Met het project demonstreert Staal wat de gewelddadige grenzen van democratisme zijn. Staal werkt namelijk met groeperingen die, door hun bestaan en plaats op de zwarte lijst, demonstreren dat de War on Terror inherent ondemocratisch

---

[131] Staal 2016 (zie noot 119).
[132] Staal 2016 (zie noot 12).
[133] Staal 2014 (zie noot 129).
[134] Staal 2012 (zie noot 117).
[135] Staal bedoelt niet te zeggen dat terrorisme niet bestaat of niet bestreden dient te worden, en veroordeelt dan ook terroristische aanslagen.
[136] Jonas Staal en Maarten Doorman (paneldiscussie), *Kunst en politiek activisme: een problematisch huwelijk?*, De Balie Amsterdam, 4 maart 2016, <http://www.debalie.nl/agenda/podium/maarten-doorman-en-jonas-staal-over-kunst-en-politiek-activisme/e_9782199/p_11765808/>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

is. De leus van humanitaire interventie waaronder de Verenigde Staten en haar bondgenoten voor eigen gewin ingrijpen, neem bijvoorbeeld de achteraf als illegaal verklaarde invasie in Irak van 2003, vormt volgens Noam Chomsky en Ella Shohat inderdaad een directe parallel met kolonialisme.[137] Het feit dat de Verenigde Staten zich het recht op interventie in conflictgebieden toe-eigent om democratie, vrede en ontwikkeling te brengen, is gebaseerd op een eeuwenoude koloniale tegenstelling waarin het Westen als geciviliseerd wordt weergegeven, terwijl men voormalige koloniën barbaars en onderontwikkeld vindt.[138] Vaak worden deze interventies gemotiveerd door nationaal economisch gewin in de vorm van toegang tot grondstoffen, zowel als het consolideren van de eigen hegemonie door mondiale veiligheid te waarborgen met stabilisatie van conflictgebieden.[139] De rol die de Verenigde Staten aannemen in het beschermen van democratie rechtvaardigt volgens Judith Butler tevens het schenden van mensenrechten zoals in Guantanamo Bay en Abu Ghraib, doordat zij die als bedreiging worden bestempeld zonder proces worden uitgesloten van democratie, net zoals dat door middel van de zwarte lijst van terroristische organisaties gebeurt.[140] Hardt en Negri stellen dat de interventies van de Verenigde Staten kunnen worden gezien als democratisch expansionisme.[141] Naast de War on Terror kunnen ook de natiestaten tegen wie de 'terroristische' groepen die deelnemen aan de Summits worden gezien als koloniaal, omdat zij een monopolie van macht over een land behouden waar andere volken ook aanspraak op maken. Veel van de groepen met wie Staal werkt, zoals Azawad, geven dan ook aan geen verschil te bemerken met Europese kolonisatie, behalve dat zij een andere vijand bevechten.[142] Enerzijds biedt Staal weerstand tegen deze vormen van (neo)kolonialisme door

[137] Dat deze door Amerika geleide oorlog kan worden gezien als neokolonialisme wordt beaamd door postkoloniale theoretici als Tiziana Terranova, Judith Butler, Helen Dexter en John McLeod, en past in Ella Shohat's stelling dat hedendaags imperialisme net zo goed een voortzetting van kolonisatie is. McLeod 2010 (zie noot 2), p. 308. Terranova stelt dat het imperialistische zwaartepunt in de huidige situatie is verschoven naar de VS. Tiziana Terranova, 'Futurepublic: On Information Warfare, Bio-Racism and Hegemony as Noopolitics', *Theory, Culture and Society* 24 (2007) nr. 3, pp. 126-131. Butler 2004 (zie noot 123), pp. 87-88. Dexter 2007 (zie noot 5), pp. 1055-71. Noam Chomsky, *Modern-Day American Imperialism: Middle East and Beyond*, lezing, Boston University, 24 april 2008, <https://chomsky.info/20080424/>, laatst bezocht op 25 juni 2015.
[138] Dexter 2007 (zie noot 5), pp. 1067-1068.
[139] Stokes 2007 (zie noot 5), pp. 249-255.
[140] Ook legitimatie van schending van mensenrechten zoals in Abu Ghraib en Guantanamo Bay: niemand mag bijvoorbeeld zonder proces worden vastgehouden, maar terroristen blijkbaar wel. Zie: Butler 2004 (zie noot 123).
[141] Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Cambridge/London 2000, p. 166.
[142] Staal 2016 (zie noot 119).

bewustzijn te creëren met de Summits en de *New World Academy*, en anderzijds is het doel van het *New World Summit* project om een praktisch verschil te maken. Dit gebeurt doordat op de Summits allianties worden gesmeed tussen de groeperingen en andere deelnemers, doordat er een welwillend publiek wordt gecreëerd, en nu ook door de bouw van een parlement dat de groeperingen in Rojava, die verwikkeld zijn in een strijd tegen lokaal en internationaal neokolonialisme, steunt. [143]

Staal zijn missie om een podium te bouwen voor hen die in het huidige mondiale systeem van natiestaten en staatsburgerschap zijn uitgesloten, is in een kunsttraditie te plaatsen van initiatieven waarin kunst en politiek activisme samenvallen. Voorbeelden hiervan zijn de door Ahmet Ögut geïnitieerde *Silent University* (2012-heden), *Immigrant Movement International* (2011-heden) van Tania Bruguera, en de op Documenta X opgezette hybride kunst-activistische beweging *Kein Mensch Ist Illegal* (1997-heden). Waarin *New World Summit* echter verschilt van deze projecten is dat het belangrijkste doel blijft te onderzoeken wat kunst kan bijdragen in deze problematiek, en dat de kunstenaar zelf centraal blijft in het project en zijn autonomie bewaart. Op deze manier verwordt het project niet tot maatschappelijk werk, en blijft zo de door Bishop als voorwaarde geformuleerde esthetische autonomie van het project intact. Net zoals Renzo Martens beoogt Staal kunst weer relevant te maken. Dit doet hij door te investeren in de transformerende waarde van kunst.[144]

---

[143] Staal 2016 (zie noot 119).
[144] Jonas Staal en Basis voor Actuele Kunst, *New World Summit: Stateless Democracies. Projectplan voor The Art of Impact*, 2015.

3. Impact van de kunstenaars

De drie kunstenaars bekritiseren neokolonialisme op drie verschillende manieren, door de situatie aan te tonen, te parodiëren, of actief een oplossing te zoeken. Toch behoudt elk van hen zijn kunstenaarschap: in plaats van te verwateren tot maatschappelijk werk, blijft het onderzoek van het esthetische en conceptuele, door Bishop gedefinieerd als dat wat activistische kunst onderscheidt van maatschappelijk activisme, het einddoel. Sauper laat zijn toeschouwer reflecteren op de hedendaagse gevolgen van kolonisatie, het neokoloniale systeem, en de eigen rol daarin. Martens onderzoekt of kunst zich op eerlijke wijze tot haar eigen productieomstandigheden kan verhouden, want de Westerse kunstwereld wordt mogelijk gemaakt door een economische exploitatie die koloniale ongelijkheid voortzet. Staal onderzoekt hoe beeldende kunst kan bijdragen aan het voorstellen van een nieuwe wereld, die berust op fundamentele democratie. Om te beoordelen of hun kunst, en daarmee kunst in het algemeen, van enig nut kan zijn in het tegengaan van neokolonialisme, is het nu noodzakelijk een inschatting te maken of zij ook daadwerkelijk stof doen opwaaien. Hebben de *Afrika Trilogie*, *Enjoy Poverty* en het *IMA*, en *New World Summit* project impact?

De impact van kunst is moeilijk te definiëren, omdat verschillende variabelen een rol spelen. Allereerst is er de vraag is wat wordt bedoeld met 'kunst,' en bovendien kan kunst op verschillende manieren impact hebben. Er is bijvoorbeeld esthetisch impact, waarbij de toeschouwer is aangedaan door de schoonheid van een kunstwerk.[145] Ook kan kunst maatschappelijke impact hebben: door de aanwezigheid van kunst in een museum of op straat, of door publieksparticipatie aan een gemeenschappelijk kunstproject. Kunst kan een economie genereren, sociaal impact hebben, bijvoorbeeld door vergroting van sociale cohesie, of cultureel impact op het bewustzijn van een publiek.[146] Ook hangt de definitie van impact af van het publiek op wie die impact gericht is: een individu, een gemeenschap, een sociaal systeem, of zoals Den Hartog Jager het graag zou zien, de wereld.[147] Tevens is impact moeilijk meetbaar, omdat die zich grotendeels afspeelt in het brein van de toeschouwer en geen tastbare bewijzen van effectiviteit achterlaat. Om toch tot een zo goed mogelijk

[145] Floris Lieshout, programmasecretaris The Art of Impact, interview met de auteur, 5 mei 2016.
[146] Joshua Guetzkow, 'How The Arts Impact Communities: An introduction to the literature on arts impact studies', *Working Paper Series* (2002) 20, Princeton University, p. 16.
[147] Guetzkow 2002 (zie noot 146), p. 1.

inzicht van de impact van de kunstprojecten van Sauper, Martens en Staal te komen, is ervoor gekozen een tweedeling te maken tussen de impact op de locatie van het project, en de impact op het publiek. Bij de impact op locatie wordt een afweging gemaakt van de daadwerkelijke maatschappelijke veranderingen die de kunstwerken teweeg brengen, zowel als van de reacties van bekritiseerde instanties. Om de impact op het publiek te bepalen wordt gekeken naar de media-aandacht, prijzen en het bereiken van een publiek door middel van tentoonstellingen of filmvertoningen.

§3.1 Impact op locatie

Allereerst zal worden geduid welke directe verandering de behandelde kunstprojecten teweegbrengen in het leven van de Ander met wie de kunstenaars zich identificeren. Maakt het project daadwerkelijk een verschil voor degenen die worden benadeeld door het neokolonialisme, en wat is dat verschil dan? Daarnaast wordt er besproken wat de reacties op de projecten zijn geweest van de partijen die werden bekritiseerd. Omdat, zoals eerder gesteld, impact vaak lastig meetbaar is, wordt er gebruik gemaakt van informatie die de kunstenaars zelf in interviews geven. Ook zijn projectplannen van de kunstenaars geanalyseerd, omdat die een indicatie geven van de beoogde impact van de kunstenaars.

Verandering voor de Ander

Naast het creëren van bewustzijn over de neokoloniale situatie in Afrika en van de situatie van de staatloze groeperingen, kunnen de projecten van Sauper, Martens en Staal ook praktische gevolgen hebben voor de personen die het onderwerp zijn van hun kunstwerken.

Hubert Sauper betracht met zijn documentaires geen directe verandering in de situaties die hij vastlegde, maar beoogt bewustwording van zijn publiek. Alhoewel deze bewustwording wellicht op lange termijn voor hervorming zou kunnen zorgen, door het onder druk zetten van bekritiseerde instanties of doordat het publiek meer zal letten op wat hij of zij consumeert, is er weinig bekend over impact op bijvoorbeeld de handelswijze van de Verenigde Naties of hulporganisaties als Artsen zonder Grenzen, die werden bekritiseerd in *Kisangani Diary*. Ook lijkt, behalve een korte keldering in de afname van nijlbaarsfilets, *Darwin's Nightmare* weinig verschil te hebben gemaakt voor de onderklassen van Mwanza, en is er weinig informatie

openbaar geworden over eventuele wapentransport van de Russische vliegtuigen.[148] Tevens heeft *We Come As Friends* geen aantoonbare impact voor Zuid-Soedan gehad.

Ondanks dat Martens in *Enjoy Poverty* op een neoliberale missie was om de Congolese onderklassen te leren munt te slaan uit hun armoede, immers het grootste exportproduct van Congo, heeft de film weinig blijvend effect gehad voor de fotografen of plantagearbeiders die erin voorkwamen.[149] Martens' interventie in Congo was van tevoren gedoemd te mislukken, en was van begin af aan ook niet gericht op een positief effect op locatie. *Enjoy Poverty* dient juist om de kijker ervan bewust te maken dat neokolonialisme en armoede een industrie zijn waarvan men alleen in het Westen profiteert. Net zoals Hubert Sauper doelde Martens met zijn film op bewustwording, onder andere van het voortbestaan van exploitatie, van hedendaags kolonialisme en van de harde realiteit achter de Unileverproducten die men in Europa dagelijks consumeert. Het *IMA* daarentegen is wél gericht op maatschappelijk impact in Congo, en wel op grote schaal. Martens geeft aan erop te rekenen dat hij na drie jaar jaarlijks 10.000 chocolade beelden kan verkopen, waardoor hij elk jaar €400.000 aan de plantagearbeiders kan uitbetalen.[150] In hoeverre dit haalbaar is blijft de vraag, maar in het eerste jaar, 2015, zijn al 2.500 beelden verkocht met een winst van €90.000.[151] Materiële impact is er dus zeker. Door het aanvullen van het inkomen van de kunstenaars worden hun levensomstandigheden verbeterd, zijn zij minder afhankelijk van de multinationals die hen uitbuiten, en worden de kunstenaars en hun naasten nieuwe perspectieven geboden. Ook is een effect van het *IMA* dat de kunstenaars, momenteel tien in getal, nu de mogelijkheden hebben tot zelfexpressie en daarmee verwerking van hun trauma, wat bijdraagt aan een verhoogde levenskwaliteit.[152] Naast de opbrengst van de kunstwerken zelf, beoogt Martens inkomsten te genereren met zijn *white cube* in the jungle: door een lokale kunstwereld te creëren ontstaat er vanzelf een lokale economie, die voor welvaart zal zorgen. Of deze gentrificatie al is ingezet is onduidelijk, maar het is nog vroeg in het project. Onzeker blijft tegelijkertijd of Martens eigenlijk wel naar gentrificatie streeft,

---

[148] Over de reactie van de regering van Tanzania later meer.
[149] 'Renzo Martens and the Institute for Human Activities, a New Settlement', persbericht Galerie Fons Welters, <http://www.fonswelters.nl/exhibitions/a_new_settlement/about>, laatst bezocht op 25 juni 2016.
[150] Martens 2015 (zie noot 94).
[151] Martens 2015 (zie noot 102). Martens rekende op de verkoop van 1.000 bustes in het eerste jaar.
[152] Guetzkow 2002 (zie noot 146), p. 10.

of dat hij, net zoals in *Enjoy Poverty*, wil aanduiden dat het neokoloniale systeem geen emancipatie voor de Congolese onderklassen toelaat. De toekomst zal uitwijzen wat de blijvende waarde van het *IMA* is.

Het tastbare effect van de Summits en *New World Academy* die Jonas Staal met *New World Summit* organiseert ligt met name in de relaties die dankzij deze bijeenkomsten tot stand komen. Staal tracht dan ook niet in zijn eentje de wereld te veranderen, maar doet dit door het samenbrengen van de juiste partijen.[153] Door bewustzijn en betrokkenheid te generen is er inmiddels een welwillende gemeenschap rond de Summits ontstaan. Niet alleen gaan staatloze groeperingen samenwerkingen aan waar zij dat eerst niet deden, en komen concrete uitwisselingen tot stand, maar ook ontstaan er allianties tussen de staatloze groeperingen en de partners van *New World Summit*, zoals politieke partijen, volksadvocaten, NGO's, kunstenaars, journalisten, activisten en studenten. Deze partijen kunnen advies en steun aan de groeperingen geven, en verder bewustzijn creëren. Een aantal groeperingen is nu ook lid geworden van de Unrepresented Nations and Peoples Organization (UNPO) die hen kan vertegenwoordigen bij de Verenigde Naties. Daarnaast is *New World Summit* erop gericht wederzijds begrip te doen ontstaan, en wordt het denken in groepen doorbroken doordat het label 'terroristisch' wordt genuanceerd, en groeperingen met tegenstrijdige belangen worden samengebracht. Ook geven de Summits de groeperingen een podium voor zelfvertegenwoordiging, en daarmee de mogelijkheid om hun perspectief op de geschiedenis en het heden kenbaar te maken. Met het ontwerp van een permanent parlement in Rojava biedt Staal verschillende lokale groepen de mogelijkheid hun democratisch zelfbestuur te praktiseren in een ruimte die hun gemeenschappelijke idealen symboliseert, en door de architectuur bijdraagt aan gelijkwaardig debat.

Reacties van bekritiseerde instanties

De lokale impact van het werk van Sauper, Martens en Staal is echter niet gelimiteerd aan een positief, of in het geval van *Darwin's Nightmare* negatief, effect op de leefomstandigheden van hen die in de projecten worden vertegenwoordigd. Inherent aan de kunstwerken is dat zij kritiek leveren op neokoloniale systemen, waarbij de schuldige instanties worden bekritiseerd. De reacties van deze instanties wijzen uit dat kunst zeker effect kan hebben in de 'echte wereld,' in tegenstelling tot wat Den

[153] Wat nu volgt, is besproken in het interview met Staal 2016 (zie noot 119).

Hartog Jager stelt.

De documentaires van de *Afrika Trilogie* hebben Sauper erg veel moeilijkheden en kritiek opgeleverd, zowel in het filmproces als achteraf. Tijdens het filmen van *Kisangani Diary* werd de eerste camera door het leger vernield, de tweede werd ingenomen, dus alleen een handcamera bleef over.[154] Met name *Darwin's Nightmare* deed een storm van kritiek oplaaien. President Kikwete van Tanzania beschuldigde Sauper van het beschadigen van het imago van Tanzania, en stelde ongegrond dat de film voor een sterke afname in de verkoop van nijlbaarsfilets had gezorgd.[155] Dit leidde tot protestmarsen tegen de film in de omgeving van Mwanza. Ook werden mensen die in de film voorkwamen, zoals journalist Richard Mgamba, gearresteerd en bedreigd met deportatie of erger.[156] Sauper zelf is meerdere keren aangeklaagd, maar won de rechtszaak elke keer.[157] Daarnaast stelt hij dat verschillende journalisten er door Afrikaanse regeringen en wapenindustrie op uit werden gestuurd om de reputatie van Sauper en de film zwart te maken, door te verklaren dat de film gebaseerd is op leugens.[158] Sauper interpreteert deze reacties als

---

[154] Michael Buergermeister, 'Imaginations of the Real', *The Vienna Review* (online), 1 september 2010, <http://www.viennareview.net/on-the-town/on-screen/imaginations-of-the-real>, laatst bekeken op 25 juni 2016.

[155] Uit een onderzoek van Globefish, deel van de Voedsel- en Landbouworganisatie van de VN, blijkt dat de film een zeer klein effect heeft gehad en dat de daling in visverkoop te wijten was aan overbevissing en lage waterstanden. Zie: Xan Rice, 'Tanzania sees malice in Darwin's Nigtmare', *The Guardian* (online), 17 augustus 2006, <https://www.theguardian.com/world/2006/aug/17/film.filmnews>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

[156] Hartman 2015 (zie noot 45). Rice 2006 (zie noot 155).
In het volgende interview zegt Sauper ook dat de mensen die in *Darwin's Nightmare* voorkwamen waren bedreigd met de dood en dat hun huizen werden vernield: Dustin Chang, 'Interview: Hubert Sauper on We Come as Friends and Perils of Documentary Making', Screenanarchy (online), 13 augustus 2015, <http://screenanarchy.com/2015/08/interview-hubert-sauper-on-we-come-as-friends-and-perils-of-documentary-filmmaking.html>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

[157] Hartman 2015 (zie noot 45).

[158] Hartman 2015 (zie noot 45).
Voorbeelden hiervan kunnen zijn: Thomas Molony, Lisa Ann Richey en Stefano Ponte, 'Review: 'Darwin's Nightmare': A Critical Assessment', *Review of African Political Economy* 34 (september 2007) nr. 113, pp. 598-608. Dit artikel vertoont een extreme en onwetenschappelijke interpretatie van de film als afro-pessimisme, een voorbeeld van sociaal darwinisme, stelt dat Sauper hen die worden geïnterviewd als achterlijk afbeeldt. Bovendien wordt geclaimd dat Sauper mensen betaalde om bepaalde dingen te zeggen en dat de statements in de film zijn gebaseerd op leugens.
Tevens zijn er interviews met Richard Mgamba gepubliceerd waarin hij vertelt dat *Darwin's Nightmare* een leugen was: Richard Mgamba, 'Darwin's Nightmare was a fake – part 2 - Richard Mgamba speaks', *Afrikanet* (online), 28 januari 2010, <http://www.afrikanet.info/menu/news/datum/2010/01/28/darwins-nightmare-was-a-fake-

bewijs dat hij de belangen van een aantal machtige instanties had geschaad, maar wie in dit debat echt de waarheid spreekt is lastig te zeggen.[159] Tijdens het filmen van *We Come as Friends* werd Sauper anderhalve maand vastgehouden in Libië, en was een pilotenuniform voor hem en zijn copiloot de enige manier om zich door verschillende aanhoudingen heen te bluffen.[160]

Ook Martens kende tegenwerking. In *Enjoy Poverty* wordt getoond hoe Martens bericht krijgt dat er aan de VN is geadviseerd zijn perskaart in te nemen door Artsen zonder Grenzen, nadat hij met de lokale fotografen in hun ziekenhuis was geweest. Zoals eerder genoemd, werd het *IMA* na een jaar verdreven van de eerste plantage door Feronia Inc. Het project zou aanzet geven tot een gewelddadige situatie, en dus werden de medewerkers van het *IMA* verjaagd met wegversperringen en op hen gerichte wapens.[161] De tot dan toe gemaakte kunstwerken werden geconfisqueerd. Unilever, het echte doelwit van kritiek, weigerde lange tijd commentaar of samenwerking, maar de algemeen directeur van Unilever heeft later toegezegd bestaande winststructuren te reorganiseren.[162]

Jonas Staal zegt veel tegenwerking te krijgen in de organisatie van de Summits, in de vorm van dezelfde mechanismen die tegen de groeperingen die hij een podium biedt werken. Toen de financiers van de Biënnale van Berlijn in 2012, waar de eerste editie zou plaatsvinden, er achter kwamen dat zij indirect een platform voor terroristische organisaties zouden sponsoren, trokken zij hun subsidie terug.[163] Deze financiers waren een belangrijk cultuurfonds van de Duitse staat. Uiteindelijk wist Staal via persoonlijk contact met de directeur van het fonds het Summit toch door te laten gaan, maar de realisatie van de Summits vergt altijd een hoop diplomatiek werk achter de schermen. De derde Summit op de eerste Kochi-Muziris Biënnale in India, heeft zelfs nooit plaats kunnen vinden.[164] Nadat de bouw van het parlement was afgerond, werden drie leden van *New World Summit* onder wie Staal zelf aangeklaagd

---

part-2-interview-with-richard-mgamba/?type=98>, laatst bezocht op 25 juni 2016. Dit kan natuurlijk waar zijn, maar het tegendeel lijkt ook aannemelijk gezien Mgamba werd bedreigd, en Sauper de rechtszaken heeft gewonnen en er ook wetenschappers zich voor hem hebben uitgesproken.

[159] Hartman 2015 (zie noot 45).

[160] Papadimitriou 2015 (zie noot 41).

[161] Dekeyser 2015 (zie noot 67), p. 50.

[162] Martens 2015 (zie noot 94).

[163] Staal 2016 (zie noot 119).

[164] 'Kochi', website New World Summit, <http://newworldsummit.eu/locations/kochi/>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

voor het bieden van materiële steun aan terroristische groeperingen. Zij konden, en kunnen nu nog steeds, het land niet in zonder gearresteerd te worden, en zijn nu uitgesloten onder dezelfde wet als de organisaties die *New World Summit* steunt. Van enkele groeperingen werden de vlaggen, die deel uitmaakten van de architectuur van het parlement, in een gebaar van censuur overgeschilderd door de veiligheidsdienst. Deze weerstand tegen de Summits is niet verassend, aangezien Staal een podium biedt voor als terroristisch aangeduide groeperingen. Toch demonstreert de tegenwerking op een dergelijk niveau dat de groeperingen inderdaad worden buitengesloten van elke democratische zelfvertegenwoordiging.

§3.2 Impact 'thuis'

Een essentieel doel van alle drie de kunstenaars, is dat het publiek zich bewust wordt van de huidige, neokoloniale situatie, en daardoor anders gaat denken en handelen.[165] Bewustwording is echter lastig meetbaar: omdat bewustwording vaak niet bewust gebeurt, anderzijds omdat het geen directe sporen achterlaat.[166] Om toch tot een uitspraak te komen over de bewustwording die Martens, Staal en Sauper veroorzaken, wordt er een inschatting gemaakt van het bereik van de kunstenaars. Hierbij baseer ik mij op de stelling van Tania Bruguera dat goede politieke kunst mensen aan het denken zet, of, zoals Sauper het formuleert: "to get some brains boiling."[167] Een goed kunstwerk laat hoe dan ook een indruk achter bij de toeschouwer, en in dit geval is dat niet anders. De neokoloniale situatie die Martens, Staal en Sauper aan de kaak stellen, of in ieder geval de achterliggende verbanden die zij aantonen, zijn voor velen grotendeels nieuwe kennis. Ook blijven de ingenieuze manieren waarop Staal en Martens met de situatie omgaan of de poëtische, aangrijpende beelden van Sauper, de toeschouwer bij. Op deze manier kan hun kunst bijdragen aan de bredere invloed van het postkolonialisme als gedachtengoed.

Hubert Sauper streeft er met zijn films naar het publiek bekend te maken met de ware toedracht achter hedendaagse situaties van ongelijkheid, namelijk dat dit gevolgen zijn van kolonisatie en de voortzetting hiervan door middel van neokolonialisme.[168] Op deze manier dragen zijn films bij aan een groter geheel.[169]

---

[165] De aanwezigheid van kunst kan effect hebben op de normen van een groep en op hun meningen, zie: Guetzkow 2002 (zie noot 146), p. 16.
[166] Guetzkow 2002 (zie noot 146), p. 18.
[167] Barbieri 2016 (zie noot 13).
[168] O'Sullivan 2015 (zie noot 51).

Een gebrek aan bereik is er in ieder geval niet: alle drie de films van de *Afrika Trilogie* zijn zeer positief ontvangen, op een aantal dubieuze kritieken op *Darwin's Nightmare* na. *Kisangani Diary* werd in de jaren na de première op 34 festivals in Europa en Amerika vertoond, waaronder de Berlinale en IDFA 1998.[170] De documentaire won tien prijzen, waaronder 'Beste Film' van het Neurenberg International Human Rights Festival. *Darwins Nightmare* werd op 45 festivals vertoond, en won vijftien prijzen. Ook werd de film genomineerd voor de Oscar "Beste Documentaire" van 2006, en won Sauper de eerste prijs op de European Film Awards en op de Viennale van 2004.[171] *We Come as Friends* zette wat betreft het aantal vertoningen de stijgende lijn voort, en is op maar liefst 61 festivals vertoond. Tot nu toe heeft de film zeven prijzen gewonnen, onder andere op het International Film Festival van Berlijn en op Sundance. Daarnaast kreeg *We Come as Friends* een European Film Award in de categorie "Beste Documentaire" en leverde de film Sauper wederom een Oscarnominatie op.[172] Ook hebben de films een grote hoeveelheid aandacht gekregen van de internationale pers, waaronder toonaangevende kranten als The New York Times, The Los Angeles Times, The Guardian, The Times en Le Monde.[173] Sauper zelf geeft als visiterend professor les aan Harvard, Yale, Columbia University, UCLA en de maatgevende Franse filmacademie La Fémis.

Martens' *Enjoy Poverty* is vertoond op meer dan veertig filmfestivals, waaronder als openingsfilm van IDFA 2008. Daarnaast werd de film in museale context geëxposeerd. In Nederland was hij onder andere in het Van Abbemuseum, Stedelijk Museum Amsterdam, en De Hallen te zien. Ook werd *Enjoy Poverty* in internationale musea getoond, zoals het Centre Pompidou, ZKM Karlsruhe, Kunsthalle Göteborg, Tate Modern, Arnolfini Bristol, The Box in Los Angeles, Nomas Foundation en kunstbiënnales waaronder die van Moskou, Berlijn, Sydney en

---

[169] Hynes 2015 (zie noot 13).
[170] Anoniem, 'Kisangani Diary & Joseph Conrad's Heart of Darkness', *Cambridge Forecast Group Blog*, 20 oktober 2007, <https://cambridgeforecast.wordpress.com/2007/10/20/kisangani-diary-joseph-conrads-heart-of-darkness/>, laatst bezocht op 25 juni 2016.
[171] 'Screenings', website *Darwin's Nightmare,* <http://www.darwinsnightmare.com/darwin/html/startset.htm>, laatst bezocht op 25 juni 2016.
[172] 'Screenings', website *We Come as Friends*, <http://www.wecomeasfriends.com/eu/screenings/>, laatst bezocht op 25 juni 2016.
[173] 'Press', website *We Come as Friends*, <http://www.wecomeasfriends.com/eu/press/>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

de Manifesta.[174] Ook is *Enjoy Poverty* in twaalf verschillende landen op televisie uitgezonden.[175] Daarnaast won Martens naar aanleiding van de film verschillende prijzen en beurzen, namelijk de Vlaamse Cultuurprijs, het Documentaire Stipendium van het Prins Bernhard Cultuurfonds, en de Stimulans Succesprijs van het Film Fonds. Met het *IMA* creëert Martens op actievere wijze bewustzijn door de verkoop van de chocolade portretten, die de koper een moreel probleem opleveren. Deze worstelt namelijk met de vraag of het eten van dit zelfportret wel ethisch is, en zal zich vervolgens afvragen wat het verschil is met de chocolade die men in de supermarkt koopt: is die dan niet net zo incorrect?[176] Zo wordt het publiek "mede-eigenaar van het probleem van en antwoord op wereldwijde economische segregatie." De verkoop van de bustes noemt Martens dan ook de 'campagne voor morele problemen.' Een ander doel van de bewustwording is dat internationale bedrijven, zoals Unilever, onder druk worden gezet om hun winstverdeling opnieuw in te richten. Tot nu zijn de beelden en het project van het *IMA* zelf tentoongesteld in het Van Abbemuseum, Artes Mundi, het Walker Art Center, de Biënnale van Berlijn en in Kunstwerke, Berlijn.[177] Het *IMA* wordt vertegenwoordigd door Galerie Fons Welters en KOW-Berlijn. Ook won het *IMA* de Amsterdamprijs voor de Kunst, de Witteveen en Bos prijs voor Kunst en Techniek, en werd Renzo Martens opgenomen in de shortlist voor de zesde Artes Mundi prijs. Het *IMA* heeft Martens een Yale World Fellowship opgeleverd, en een nominatie als vertegenwoordiger van Nederland op de 57e Biënnale van Venetië. Daarnaast kreeg het project al aandacht van internationale media als CNN, Die Zeit, The Guardian, ZDF en ARTE, Nederlandse pers, en verscheidende kunsttijdschriften.[178] Om effect te maximaliseren, geeft Martens regelmatig interviews en heeft hij een speciale 'task force' samengesteld om zichtbaarheid te genereren via de pers.[179] Deze bestaat uit Quinsy Gario, Joris Luyendijk en Erik Kessels. Tevens geeft Martens gastcolleges aan

---

[174] Galerie Fons Welters 2016 (zie noot 149).
[175] 'Biography', website Renzo Martens, <http://renzomartens.com/biography>, laatst bezocht op 25 juni 2016. Deze landen zijn Nederland, Congo, Noorwegen, Canada, Duitsland, Zwitserland, Israël, de Arabische Emiraten, Oostenrijk, Finland, Polen en Estland.
[176] Het nu volgende is ontleend aan: Martens 2015 (zie noot 94).
[177] Galerie Fons Welters 2016 (zie noot 149).
[178] Martens 2015 (zie noot 94).
Namelijk de Groene Amsterdammer, NRC Handelsblad, de Correspondent, en ArtReview, A Prior Magazine, Afterall en Artforum.
[179] Martens 2015 (zie noot 94).
Voor interviews, zie: 'Biography' (zie noot 175).

opleidingsinstituten als Goldsmiths, de Ruskin School of Arts in Oxford, en aan de universiteit van Yale, en neemt hij deel aan verscheidene paneldiscussies over politiek geëngageerde kunst.[180]

Voor Jonas Staal betekent het bereik van een publiek dat er een gemeenschap ontstaat die zich bewust is van de huidige situatie aan de 'grenzen' van onze democratie, en die kritisch staat tegenover de ideologie waarin wij leven.[181] Deze gemeenschap komt tot stand door middel van de Summits en andere bijeenkomsten, zoals de *New World Academy.* Tevens zijn de tijdelijke parlementsruimtes zelf geëxposeerd op de biënnales van Kochi en Berlijn, en exposeert Staal het project in verschillende tentoonstellingsruimtes zoals de Basis voor Actuele Kunst en het Centraal Museum, beide in Utrecht, het Van Abbemuseum, de biënnales van São Paolo en Berlijn, en kunstgaleries in onder andere Budapest, Athene, Ljubljana en Sicilië. Tot nu toe heeft Staal de Charlotte Köhler Prijs van het Prins Bernhard Cultuurfonds ontvangen, en werd hij genomineerd voor de Visible Award en de Volkskrant Cultuurprijs van 2015. *New World Summit* krijgt redelijk wat aandacht van de internationale pers, mede doordat Staal een internationale delegatie van journalisten, politici en kunstcritici uitnodigde voor de Summit in Rojava.[182] Daarnaast werkt Staal zelf hard aan het bereiken van het publiek. Zo wordt elke Summit voorzien van een bijgaande reader, en heeft Staal naast *Post-Propaganda* nog andere boeken geschreven, namelijk *Follow Us or Die* (2009), en *Power?... To Which People?!* (2010). Ook publiceert Staal opiniestukken in de Groene Amsterdammer, het NRC Handelsblad, Metropolis M en E-Flux. Door deze publicatie van een groot aantal artikelen en boeken, en door lezingen te geven en te participeren aan verscheidene debatten over de waarde van kunst en de grenzen van de Westerse ideologie, past Staal, meer nog dan Renzo Martens, in Edward Said's definitie van de 'public intellectual.' Dit is een intellectueel die tegelijkertijd buiten én binnen de maatschappij staat, en vanuit deze positie tegenover een groot publiek de waarheid spreekt tegenover de dominante macht, voor universele mensenrechten, gelijkheid en uiteindelijk een betere samenleving.[183]

---

[180] 'Biography' (zie noot 175).
[181] Staal 2016 (zie noot 119). De Balie 2016 (zie noot 133).
[182] Keulemans 2016 (zie noot 118).
[183] Edward Said, *Representations of the intellectual*, New York 1993, pp. 85-102.
Jonas Staal staat buiten de maatschappij omdat hij zich associeert met groepen die buitengesloten zijn van democratie, waardoor hij van buitenaf naar de democratische

Zoals blijkt, bereiken de drie kunstenaars een groot publiek met de in deze thesis besproken kunstwerken, doordat zij goed worden ontvangen, maar ook omdat zij zelf bereid zijn interviews en lezingen te geven, en op andere manieren te werken om bekendheid te krijgen. Het dient wel gerelativeerd te worden dat bewustwording, hoe waarschijnlijk ook, niet per definitie leidt tot effect, en als er effect is dan is dit vaak moeilijk te bewijzen.[184] Ook behoort het publiek dat in contact komt met het werk van deze kunstenaars tot een bepaalde groep die zich interesseert voor kunst en documentaire. Daarom kan helaas niet worden gezegd dat het grotere geheel van de samenleving beïnvloed wordt.

---

ideologie kan kijken. Hij staat echter binnen de maatschappij door zijn actieve werk om een groot publiek te bereiken via verschillende kanalen.

[184] Om een directe relatie tussen het zien van het kunstwerk en een effect aan te tonen zou elke bezoeker ondervraagd moeten worden over de consequenties van het werk voor zijn of haar denk- en handelswijze, wat in de praktijk al bijna onmogelijk is maar bemoeilijkt wordt door het feit dat effect vaak onbewust plaatsvindt. Guetzkow 2002 (zie noot 146), p. 18.

4. Gevolgen van het Europese kunstenaarschap

De projecten van Sauper, Martens en Staal hebben, zoals uit het vorige hoofdstuk bleek, zeker een subversief effect op de situatie van neokolonialisme. Dit effect is enerzijds dat zij via de podia waarschijnlijk bij een groot publiek bewustzijn genereren voor de uitbuiting en buitensluiting die neokolonialisme teweegbrengt, en anderzijds dat zij, Martens en Staal op directe wijze en Sauper indirect door middel van kennisverspreiding, de Ander naast wie zij zich scharen een helpende hand bieden. Toch is de paradox niet te voorkomen dat zij medeplichtig zijn aan hetzelfde systeem dat zij bekritiseren. In dit hoofdstuk wordt beschreven wat de invloed van hun identiteit, namelijk dat zij Europeaan en kunstenaar zijn, op hun werk is. Allereerst worden de nadelen van hun identiteit besproken aan de hand van postkoloniale theorie, omdat deze in een postkoloniaal onderzoek niet kunnen worden genegeerd. Daarna zal worden bekeken welke voordelen het Europese kunstenaarschap met zich meebrengt, om op die manier tot een conclusie te komen over de waarde van hun identiteit in het tegengaan van neokolonialisme.

§4.1 Nadelen van hun identiteit

Voortzetting van economische ongelijkheid

De meest duidelijke belemmering van de Europese identiteit van Sauper, Martens en Staal voor de integriteit van hun project, is dat zijzelf profiteren van de ongelijkheid die neokolonialisme creëert. Sauper beaamt zelf dat hij niet anders is dan de Texaanse missionarissen in Zuid-Soedan, omdat hij met zijn films eveneens voordeel trekt uit neokoloniale ongelijkheid onder het voorwendsel "we komen als vrienden."[185] Dit doordat hijzelf geld verdient en een carrière opbouwt met het weergeven van de ellende in de voormalige koloniën. De geëxploiteerde onderklassen van wie hij het perspectief toont delen hierbij niet in de opbrengst, en Sauper genereert alleen een economie in de Westerse filmwereld. Martens profiteert net zozeer van de neokoloniale exploitatie in Congo, ook doordat hij met zijn kunst een carrière en inkomen opbouwt. Dit is een paradox die hij in *Enjoy Poverty* zowel als bij het *IMA* aangrijpt en uitbuit door zich te over-identificeren met het neokoloniale systeem,

[185] Hynes 2015 (zie noot 13).

waardoor hij de medeplichtigheid van zijn publiek en het Westen nog duidelijker weet te onthullen. Staal bevindt zich in een soortgelijke tegenstrijdigheid: hoewel hijzelf niet het economische aspect van neokolonialisme bekritiseert, is hij hier toch schuldig aan op dezelfde manier als Sauper en Martens.[186] Daarnaast maakt Staal gebruik van juist de mogelijkheden die de ideologie die hij bekritiseert hem biedt, namelijk de vrijheid en bescherming van autonome kunst. Deze relatie, waarin de kunstenaars uit het voormalige koloniale centrum profiteren van de omstandigheden waarin de neokoloniale 'subaltern' leeft, is voor de kunstenaars echter niet te voorkomen. Elke persoon die profiteert van de neokoloniale economische ongelijkheid tussen het voormalige koloniale centrum en de periferie is immers medeplichtig aan neokolonialisme. De kunstenaars kunnen geen geld en daarmee levensonderhoud verdienen met hun werk, dat gaat over deze ongelijkheid, zonder aan neokolonialisme deel te nemen.

Voortzetting van koloniale sociale verhoudingen

Het feit dat de kunstenaars zich als Europeaan naast een 'subaltern' scharen en diens perspectief vertegenwoordigen, brengt ook een voortzetting van koloniale sociale verhoudingen met zich mee. Hal Foster stelt dat een kunstenaar die deze rol van etnograaf aanneemt, het risico loopt op 'ideological patronage.'[187] Dit is een term die is ontleend aan Walter Benjamin's tekst 'The Author as Producer' (1934), en duidt op een ideologische betutteling of dominantie tegenover de groep die wordt vertegenwoordigd.[188] Deze relatie van ongelijkheid komt op een aantal verschillende manieren naar voren.

Gayatri Chakravorty Spivak was met haar fundamentele essay 'Can the Subaltern Speak?' (1988) één van de eersten die relativering bood te midden van een stormloop binnen de postkoloniale theorie om het perspectief van de 'subaltern' boven te halen.[189] Spivak stelt dat er niet zoiets bestaat als een homogene groep van

---

[186] Stephanie Bailey, 'A New World Summit. Stephanie Bailey in Conversation with Jonas Staal', Ibraaz (online), 31 maart 2015, <http://www.ibraaz.org/interviews/160>, laatst bezocht op 25 juni 2016.
[187] Foster 1995 (zie noot 6), p. 302
[188] Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, London/New York 1998, 93.
[189] Gayatri Chakravorty Spivak, 'Can the Subaltern Speak?', in: C. Nelson, L. Grossberg (red.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke 1988, pp. 271-313. Dit perspectief was verdrongen door de koloniale dominantie van het Westerse narratief, en werd nu aangegrepen om de duistere aspecten van kolonialisme aan te tonen. Voorbeelden hiervan zijn poststructuralisten Foucault en Deleuze, die Spivak in haar essay bekritiseert.

wie het perspectief kan worden teruggehaald, omdat de 'subaltern' zijn identiteit alleen ontleent aan zijn differentie van een elite.[190] In de context van kunst stelt Foster dat de aan de 'kunstenaar als etnograaf'-beweging ten grondslag liggende aanname dat de 'subaltern' een ander perspectief zou vertegenwoordigen, omdat die zich dankzij zijn onderdrukking buiten die onderdrukkende ideologie zou bevinden en dus in de 'echte' wereld staat, een projectie van de kunstenaar zelf is.[191] De aanname dat de Ander anders is, en daarmee beter, is een onwaarschijnlijke illusie.[192] Men kan zich naar aanleiding van deze standpunten afvragen of de kunstenaars zich wel kunnen associëren met een Ander. Ook is de vraag of de groeperingen met wie Staal zich verbindt wel écht buiten het democratisme staan, en of zij niet net zozeer een eigen, exclusieve ideologie hebben. En zou de emancipatie van de onderklassen die in Saupers films of Martens' projecten worden getoond, niet leiden tot onderdrukking van weer anderen?

Een ander essentieel onderdeel van Spivaks argument is dat elke vertegenwoordiging van de Ander een vorm van epistemologisch geweld is. De postkoloniale intellectueel, of kunstenaar, is geen "absent nonpresenter who lets the oppressed speak for themselves."[193] Door een Ander te vertegenwoordigen, wordt zijn of haar kennis als een palimpsest overschreven met de kennis en het standpunt van de kunstenaar, en zo wordt het perspectief van de Ander geweld aangedaan. In de films van Sauper is dit problematische aspect van representatie zeer duidelijk waarneembaar. Door de keuze om de ene persoon wel te interviewen en de andere niet, bepaalde scènes in de film op te nemen, en door de montage, construeert hij niet alleen zijn eigen verhaal, maar blijkt ook onbedoeld wat hijzelf als relevant of waarheid beschouwt. Datzelfde geldt voor *Enjoy Poverty*, en ook omtrent het *IMA* bepaalt Martens welke informatie over de plantagearbeiders zijn publiek via de media bereikt, en hoe deze informatie wordt geïnterpreteerd. Met *New World Summit* probeert Staal dit probleem te omzeilen, door de groeperingen een podium te bieden om zichzelf te vertegenwoordigen, in plaats van dat hij voor hen spreekt. Desalniettemin kiest hij welke aspecten van de groepen belicht worden, en bepaalt hij

[190] Spivak 1988 (zie noot 189), pp. 79-81
[191] Foster 1995 (zie noot 6), p. 303.
[192] Foster 1995 (zie noot 6), p. 304
[193] Spivak 1988 (zie noot 189), p. 87.

de context waarin deze groepen worden gepresenteerd, waardoor zijn eigen visie op hen, namelijk als democratisch en goed, dominant is.

Een andere vorm van 'ideological patronage' bestaat in het feit dat de door Sauper, Martens en Staal vertegenwoordigde groepen in de context van het project afhankelijk zijn van het podium dat door de kunstenaars voor hen gecreëerd wordt: als Saupers films er niet waren hadden de geïnterviewde personen geen stem gehad voor een Westers publiek, zonder *New World Summit* zouden de staatloze groeperingen nog steeds niet gehoord worden, en zonder het *IMA* zouden de plantagearbeiders waarmee Martens werkt nog steeds rond moeten komen van minder dan $20 per maand. De stem die de 'subaltern' in hun project krijgt is daarom, zoals Anne McClintock formuleert, een toegewezen zelfvertegenwoordiging die alleen kan bestaan onder de voorwaarden van de kunstenaar, en die alleen leidt tot gedeeltelijke emancipatie tegenover het Westen.[194] Een goede illustratie hiervan is het *IMA*. Het is in dit project namelijk Martens die de Congolese kunstenaars een mogelijkheid geeft zich uit te drukken, en híj beslist hoe zij dat doen. De vorm van hun kunst is namelijk door hem bedacht, en hij bepaalt de boodschap: hun gevoelens over uitbuiting en trauma. De kunstenaars hebben geen toegang tot de conceptuele zijde van het project, waarvan Martens het meesterbrein is en de eer opstrijkt. Ook zijn de plantagearbeiders afhankelijk van Martens, want zonder hem was het project er niet geweest, en als hij het opgeeft zijn de plantagearbeiders weer terug bij af.[195] Het blijft onduidelijk of deze verhouding onderdeel is van Marten's tactiek van over-identificatie. Dezelfde problematiek geldt voor *New World Summit*, waarbij Staal als eervol genie tot in detail orkestreert wat er wordt besproken en in welke context. Daarnaast komen de Summits zelf voort uit een onevenredige machtsverdeling, ook al is het doel om deze juist te overkomen.[196] Ook Saupers films komen dankzij een ongelijke machtsrelatie tot stand. Hij krijgt namelijk de mogelijkheid als onderzoeker op avontuur te gaan, waarna hij met kennis en een bepaald geconstrueerd verhaal terug komt, net zoals Columbus en James Cook dat deden. Een dergelijke uitwisseling de andere kant op komt echter weinig voor.[197]

---

[194] McClintock 1995 (zie noot 9), pp. 365-366.
[195] Het plan is wel dat, na 2017, de CATPC het Critical Curriculum zelfstandig kan blijven voortzetten, zie: Cousijn 2015 (zie noot 73).
[196] Bailey 2015 (zie noot 186).
[197] Hynes 2015 (zie noot 13). Tevens bestaat er een ongelijke machtsrelatie tussen degene die filmt, en degene die gefilmt wordt, zie: Ine Gevers, 'Beelden die om voltooiing vragen', in:

Foster stelt dat de kunstenaar als etnograaf positief werk kan doen door verdrongen perspectieven zichtbaar te maken, afhankelijk van de manier waarop de kunstenaar zijn onderwerp benadert.[198] Een valkuil is echter dat de zelfreflectie die zo waardevol is aan het antropologische vakgebied, ontwikkeld juist dankzij het postmoderne en postkoloniale perspectief, verloren gaat wanneer de kunstenaar zich etnografische autoriteit toe-eigent.[199] Deze etnografische autoriteit komt voort uit de veronderstelling dat de Ander volledig kenbaar is voor de kunstenaar. Deze identificatie met de Ander, die buiten het systeem zou staan en dus beter is, slaat daardoor al snel om in narcisme.[200] Men kan zich dus afvragen of het werk van Staal, Sauper en Martens wel voortkomt uit een oprechte geest, en niet een zoektocht naar zelfbevestiging is. Het risico dat de kunstprojecten niet daadwerkelijke emancipatie voor de 'subaltern' brengen maar een spiegel voor het narcistische Westen zijn, bestaat ook aan de zijde van het publiek. Een analyse van de hedendaagse humanitaire mentaliteit van Lilie Chouliaraki biedt hierbij verheldering. Zij argumenteert dat het feit dat de Westerse toeschouwer via de media of een andere bemiddelaar met leed in de Derde Wereld in aanraking komt, juist een scheiding tussen de toeschouwer en de Ander installeert.[201] Het Westen krijgt hierbij de rol van een morele wereldorde, die de Ander helpt en zijn pijn verlicht, bijvoorbeeld door humanitaire hulp. De toeschouwer identificeert zich met deze morele orde, en op die manier heeft de weergave van het lijden van de Ander het effect dat het de narcistische dominantie van het Westen sterkt. In de kunstprojecten van Martens, Staal en Sauper wordt een deel van dit narcisme voorkomen doordat de projecten een kritiek op neokolonialisme zijn, en dus de toeschouwer met een moreel probleem opzadelen. Toch laat het kunstwerk de toeschouwer toe zich net als de kunstenaar te identificeren met de 'goede' Ander, wat tot dubbel narcisme leidt: enerzijds staat de toeschouwer aan de morele kant door het idee dat zijn of haar bewustwording de Ander kan helpen, en

---

Frits Gierstberg (red.), *Documentaire nu! Hedendaagse strategiën in fotografie, film en hedendaagse kunst*, Rotterdam 2005, p. 93.

[198] Foster 1995 (zie noot 6), p. 306.

[199] Over dit keerpunt binnen de etnografie, zie: Michel-Rolph Trouillot, *Global Transformations. Anthropology and the Modern World*, New York 2003, pp. 7-8. Het postmoderne gedachtengoed dat er niet één waarheid bestaat, en het postkoloniale standpunt dat de Ander niet volledig kenbaar is, hebben de antropoloog ertoe gedwongen af te stappen van de aanname dat antropologie een objectieve wetenschap is. Waar antropologie eerst een prototype was van Westerse dominantie, is deze discipline nu een belangrijke voorloper op het gebied van relativering van dit perspectief.

[200] Foster 1995 (zie noot 6), p. 304

[201] Chouliaraki 2013 (zie noot 56), pp. 31-32.

anderzijds staat de toeschouwer boven de morele wereldorde van het Westen omdat hij of zij inziet hoe de neokoloniale situatie écht werkt. De distinctie tussen *zoe* en *bios*, tussen de 'subaltern' die streeft naar niets anders dan overleven en de Westerse toeschouwer die een politiek bewustzijn heeft, wordt wegens een gebrek aan stem van de Ander met name in *Kisangani Diary*, *Darwin's Nigtmare* en *Enjoy Poverty* niet ondermijnd.[202] In *We Come as Friends*, het *IMA* en *New World Summit* wordt de ander wel een politiek bewustzijn toegekend, doordat de Ander in deze projecten meer ruimte krijgt voor een, hoewel toegewezen, stem, en daarmee zelfvertegenwoordiging.

Zoals blijkt, brengt de Europese identiteit van de kunstenaars een paradox met zich mee. Zij kunnen niet voorkomen medeplichtig te zijn aan datzelfde systeem dat zij bekritiseren. Enerzijds komt dit doordat hun werk per definitie met zich meebrengt dat zij economisch profiteren van de ongelijkheid die ze bekritiseren, en anderzijds leidt het vertegenwoordigen van en samenwerken met de Ander inherent tot 'ideological patronage,' waarbij een koloniale relatie van sociale ongelijkheid voort bestaat. Deze paradox kan alleen worden voorkomen door het onderwerp van neokolonialisme en het effect daarvan op de Ander algeheel te vermijden. Dit zou echter leiden tot een kunstwereld waarin men alleen de mogelijkheid heeft over zijn of haar eigen cultuur kunst te maken, terwijl de identiteit van de kunstenaars ook juist voordelen met zich meebrengt.

§4.2 Voordelen van hun identiteit

Ondanks de paradoxale verhouding die Martens, Staal en Sauper tot hun onderwerp hebben, of in het geval van Martens juist dankzij die verhouding, bevinden zij zich in een bijzondere positie dankzij hun Europese kunstenaarschap. Hierdoor kunnen zij dingen bewerkstelligen die voor kunstenaars uit andere werelddelen minder bereikbaar zijn, en kunnen zij als autonome kunstenaar gebruik maken van tactieken die in andere vakgebieden niet mogelijk zijn. In wat nu volgt zal worden besproken wat de voordelen van hun identiteit zijn voor het werk dat zij maken, en daarbij voor het tegengaan van neokolonialisme.

Europese fondsen

Allereerst biedt het Europese kunstenaarschap de beschikbaarheid van financiële

[202] Chouliaraki 2013 (zie noot 56), p. 40.

ondersteuning, die onmisbaar is voor de realisatie van de projecten van Martens, Staal en Sauper. Martens wordt gesubsidieerd door een groot aantal cultuurfondsen, namelijk het Mondriaan Fonds, het Amsterdams Fonds voor de Kunst, The Art of Impact, BesteBuren en het Prins Claus Fonds en Prins Bernhard Cultuurfonds . Daarnaast krijgt hij steun van onderwijsinstellingen zoals de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Gent, de Akademie der Künste der Welt, en van het Van Abbemuseum, De Hallen, het Stedelijk Museum Amsterdam, zowel als van verschillende kleine organisaties.[203] Staals *New World Summit* wordt financieel ondersteund door onder andere de Basis voor Actuele Kunst, het Van Abbemuseum, Museum De Lakenhal, het Centraal Museum, UNPO en de Universiteit Utrecht, en ontvangt daarnaast subsidie van het Mondriaanfonds en The Art of Impact. Ook Sauper profiteert van verschillende overheidsfondsen. *Kisangani Diary* werd bijvoorbeeld gesubsidieerd door de regering van Oostenrijk en door deelstaten Tirol en Karinthië, *Darwin's Nightmare* kwam tot stand dankzij het Weense Film Fonds (FFW), het Franse Centre National de la Cinématographie (CNC), en *We Come as Friends* werd financieel ondersteund door verschillende culturele Franse televisiezenders, het Oostenrijkse Film Instituut (ÖFI), en het FFW, en ontving een substantiële bijdrage van het filmfonds van de Raad van Europa, Eurimages.

Naast dat subsidie en fondsen de mogelijkheid van deze projecten waarborgt, is subsidie een essentiële voorwaarde voor het bestaan van kritische, autonome kunst. Met subsidiëring van de overheid door middel van fondsen, zoals in Europa gebruikelijk is, worden kunstenaars niet beperkt in hun artistieke vrijheid, in tegenstelling tot in de Verenigde Staten. Hier zijn kunstenaars namelijk veelal afhankelijk van particuliere donors, die commerciële belangen met zich meebrengen.[204] Sauper zegt bijvoorbeeld dat het kunstenaarschap en de bijkomende subsidies hem de onafhankelijkheid geven om werkelijk vrij te kunnen spreken.[205] Ook is de in het Westen toegekende autonomie van kunstenaars een garantie dat kunst

---

[203] Verder wordt Renzo Martens financieel gesteund door Barry Callebaut, , Outset Nederland, , V2_ Institute for the unstable media, Rotterdam, European Ceramic Work Centre, KOW Berlin and Galerie Fons Welters, zie: Galerie Fons Welters 2016 (zie noot 149).

[204] Anoniem, 'How the arts are funded outside the UK', *BBC News* (online), 20 oktober 2010, <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-11569883>, laatst bezocht op 27 juni 2016. Wanneer je gesponsord wordt door een bedrijf kan bijvoorbeeld een voorwaarde zijn dat je dit bedrijf niet zwartmaakt, of kom je hier als kunstenaar in ieder geval minder goed mee weg. Zie: Hartman 2015 (zie noot 45).

[205] Hartman 2015 (zie noot 45).

niet door de overheidssubsidie als propaganda geïnstrumentaliseerd wordt, ook al argumenteert Staal dat dit ook een vorm van propaganda is. Bovendien bevinden kunstenaars in Europa zich in een unieke positie omdat er, in het ene land meer dan het andere, ook daadwerkelijk geld beschikbaar is voor de kunsten in tegenstelling tot de landen waar zij ingrijpen, bijvoorbeeld Congo, Zuid-Soedan of Syrië. In deze landen, op dit moment de hevigste conflictgebieden op aarde, is er vrijwel geen subsidie voor kunst waarmee lokale kunstenaars hetzelfde zouden kunnen bereiken als Martens, Staal en Sauper.

Autonomie

Kunst heeft in het Westen een vrijplaats toegewezen gekregen, al dan niet om de democratistische ideologie te sterken. Kunst kan heel veel doen en maken, omdat het niet aan een morele code hoeft te voldoen. Zo kon Tinkebell zonder juridische gevolgen haar kat doden om er een handtas van te maken, en werd Staal, in een rechtszaak waarin de autonomie van kunst werd getoetst aan het recht, grotendeels dankzij zijn kunstenaarschap vrijgesproken van doodsbedreiging jegens Wilders.[206] Dankzij deze vrijplaats kunnen kunstenaars op alles onthullende wijze kritiek leveren op de samenleving. Bishop argumenteert, in navolging van Rancière, dat een ethische code kunstenaars zou beperken omdat ethiek de kunst haar slagkracht ontneemt. Juist door onethische tactieken kan politiek geëngageerde kunst meer betekenen dan maatschappelijk activisme, en is het mogelijk een specifieke situatie te overstijgen en grotere concepten te bevragen.[207] Deze esthetische ervaring is wat kunst tot kunst maakt, en kunst kan alleen politiek zijn zolang het die autonomie, op haar beurt weer toegekend door de politiek, behoudt. Het is juist deze vrijheid van ethische beperkingen die Martens, Staal en Sauper de mogelijkheid biedt de werkingen van neokolonialisme zo overtuigend te bekritiseren. Martens kan zichzelf hierdoor over-identificeren met het neokoloniale systeem en de rol van de kunstwereld daar binnen, door zichzelf als megalomane, uitbuitende en egocentrische indringer te gedragen, zowel in *Enjoy Poverty* als in het *IMA*. Staal zijn Summits, waarmee hij feitelijk toch steun verleent aan als terroristisch gedefinieerde organisaties, waren naar eigen

[206] Staal 2016 (zie noot 12).
[207] Bishop 2007 (zie noot 30), p. 64-68. Dit betekent echter niet dat de paradox waarin de kunstenaars zich bevinden, ook te beschrijven als onethisch, geen probleem meer is. De 'ideological patronage' is namelijk geen met opzet toegepaste tactiek van de kunstenaars om iets hogers te bekritiseren, maar een niet te voorkomen handicap.

zeggen niet realiseerbaar geweest als hij zich niet in de juridische uitzonderingspositie bevond die het kunstenaarschap hem bood.[208] Ook hadden de documentaires van Sauper niet dezelfde complexe realiteit kunnen weergeven als zij tot stand waren gekomen als journalistiek werk. Dit omdat de symbolische en metaforische waarde, bijvoorbeeld van het vliegtuigje in *We Come as Friends*, zou ontbreken, en Sauper zich aan een ethische journalistieke code voor het presenteren van informatie zou moeten houden.

De samenkomst tussen Westerse kunstenaars die optimale vrijheid genieten, en samenlevingen waar kunst een veel groter impact kan hebben dan in het Westen doordat kunst die autonomie niet toegekend wordt, zorgt ervoor dat de kunstenaars zich in een unieke positie bevinden die kunstenaars uit Congo, Zuid-Soedan of Syrië zelf niet zouden kunnen bekleden.[209] Daarnaast geeft het hebben van een Europees paspoort Sauper, Staal en Martens het voordeel dat zij tot bijna alle landen toegang hebben, vaak zelfs zonder visum, en bescherming genieten van de Europese Unie, terwijl dit andersom vaak niet het geval is.

Dekoloniseren van het Europese bewustzijn

Voor het opkomen tegen neokolonialisme is echter het meest belangrijke aspect van de identiteit van de drie kunstenaars, dat zij een Europees publiek hebben. Zoals eerder aangetoond, hebben alle drie de kunstenaars een groot bereik. Omdat hun kunst de toeschouwer op ethisch schokkende wijze nieuwe informatie biedt, is het waarschijnlijk dat zij een effect van bewustmaking hebben op dat publiek. Rancière stelt dat het politieke effect van kunst erin ligt dat kunst een vorm is van educatie, doordat het ideeën waarneembaar maakt.[210] Dit biedt Martens, Staal en Sauper de bijzondere mogelijkheid om een bijdrage te leveren aan het dekoloniseren van het Europese collectief bewustzijn. Het concept van het dekoloniseren van de geest is ontleend aan het boek *Decolonizing the mind* (1986), waarin Ngũgĩ wa Thiong'o

[208] Bailey 2015 (zie noot 186).
[209] Zoals bijvoorbeeld blijkt uit de reactie van de president van Tanzania op Darwin's Nightmare of uit het feit dat kunst voor de staatloze groeperingen vaak de enige mogelijke wijze van representatie is. Bailey 2015 (zie noot 186). Een ander voorbeeld is Ai Weiwei, die in China meerdere keren in de gevangenis heeft gezeten wegens zijn politiek subversieve kunst. In Syrië bestaat er bijvoorbeeld zeer beperkte vrijheid van meningsuiting, die het lokale kunstenaars onmogelijk maakt politiek subversief te werken. Zie: Jan Ackenhausen, 'Censorship, Art and Activism in Syria', in: Lieven de Cauter, Ruben de Roo en Karel Vanhaesebrouck (red.), *Art and Activism in the Age of Globalization*, Rotterdam 2011, pp. 192-199.
[210] Rancière 2010 (zie noot 18), p. 119.

voortbouwt op Fanon's *Black Skin, White Masks* (1952). Fanon, die tijdens kolonisatie als psychiater in Algerije werkte, schreef over het minderwaardigheidscomplex van de gekoloniseerde. Het psychologisch effect van koloniale onderdrukking is namelijk dat de gekoloniseerde het racistische discours dat aan kolonisatie ten grondslag ligt internaliseert, en zich gaat schamen voor zijn of haar cultuur, afkomst, en identiteit.[211] Thiong'o stelt dat Afrikaanse mensen, door hun eigen taal weer te gaan gebruiken, hun eigen waarden, trots en cultuur terug zullen vinden, en zo hun geest kunnen dekoloniseren.[212] Dit koloniale discours, dat functioneerde om de overheersing van het land van andere mensen en de bijkomende grondige onderdrukking van die mensen te legitimeren, heeft echter ook een stempel op de geest van de kolonisator gedrukt.[213] De afdruk beïnvloedt vandaag de dag, bewust en onbewust, nog steeds hoe men in de voormalige imperiale centra denkt, en komt tot uiting in allerlei vormen van racisme en etnocentrisme.[214] Voorbeelden zijn de recent opgelaaide Zwarte Pietdiscussie, of het feit dat men in het Rijksmuseum nu pas realiseert dat racistische terminologie dient te worden aangepast. Daarnaast bestaan de sociale en economische verhoudingen uit de tijd van het kolonialisme nog steeds, zoals uit deze behandelde kunstwerken is gebleken. Om deze redenen moet dekolonisatie in feite nog voltooid worden, niet alleen door dekolonisatie van het bewustzijn van de gekoloniseerde, maar ook dat van de kolonisator.

Martens, Staal en Sauper kunnen dankzij hun unieke positie als Europese kunstenaars een belangrijke bijdrage leveren aan het dekoloniseren van het Europese gedachtegoed. Hun autonomie staat een doortastende, nietsontziende bevraging toe, wat in combinatie met de financiële en politieke steun die het Europese kunstenaarschap met zich meebrengt, hen de mogelijkheid geeft om een groot Europees publiek bewust te maken van de voortzetting van koloniaal imperialisme in de vorm van neokolonialisme. Met hun kunst ontsluieren zij neokolonialisme niet alleen op economisch, maar ook op sociaal en psychologisch gebied, en tonen zij aan hoe doordrongen het mondiale systeem waar wij deel van uitmaken vandaag de dag

---

[211] Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, vertaald door Charles Lam Markmann, London 1986 (1952), p. 13

[212] Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonizing the mind. The Politics of Language in African Literature*, London 1986, pp. 15-16.

[213] Ali A. Abdi, 'Decolonizing philosophies of education. An introduction', in: Ali A. Abdi (red.) *Decolonizing philosophies of education*, Rotterdam 2012, p. 2. Voor discours, zie: Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York 1994, pp. 6-11.

[214] Said 1994 (zie noot 213), p. 7.

nog is van die koloniale, ongelijke verhoudingen. Deze bewustwording kan op praktisch gebied leiden tot verhoogde druk op organisaties die neokolonialisme faciliteren, zoals Unilever en Tate Modern, om hun winststructuur te herorganiseren. Een andere praktische uitkomst is dat bewustwording van de koloniale geschiedenis en verhoudingen, en het perspectief van de Ander hierin, kan leiden tot wederzijds begrip. Dit, op zijn beurt, brengt een betere wijze van samenleven met zich mee, niet alleen op mondiale schaal maar ook lokaal, in de multiculturele samenlevingen die kolonisatie heeft opgeleverd. In Europa zelf heeft men nog een lange weg te gaan om tot een acceptatie van het koloniaal verleden te komen, en een bredere opkomst van het postkoloniale gedachtengoed is een manier om dit te bereiken.

5. Conclusie

Uit de projecten van Martens, Staal en Sauper blijkt dat kolonialisme verre van voorbij is. De koloniale 'subaltern' wordt nog steeds uitgebuit op Congolese palmolieplantages en in de visindustrie van Mwanza, Zuid-Soedan is de nieuwste schatkist voor imperialistische grootmachten als China en de Verenigde Staten, en de War on Terror demonstreert dat de Westerse democratie een ondemocratische ideologie is, die buitensporig geweld tegen van democratie uitgesloten groeperingen legitimeert. Organisaties voor ontwikkelingshulp en de media blijken in deze situatie minder ethisch dan zij zich voordoen. Ook wordt door de kunstprojecten de toeschouwer geconfronteerd met zijn of haar eigen verantwoordelijkheid voor het neokoloniale systeem.

De drie kunstenaars onthullen dit systeem elk op een eigen, waardevolle manier, waarbij de complexe mondiale relaties die neokolonialisme faciliteren en in stand houden worden onderzocht, getoond, bekritiseerd en tegengewerkt. In hun werk onderscheiden zij zich als autonoom kunstenaar zoals gedefinieerd door Bishop, doordat de projecten niet louter hulp bieden bij een specifieke situatie, maar ook op breder, conceptueel vlak relevant zijn. Met hun werk bereiken zij de podia om een groot internationaal publiek bewust te maken van neokolonialisme. Deze bewustwording is een vorm van esthetische educatie, die volgens de theorie van Rancière tot een nieuwe perceptie van het leven kan leiden, en daarmee wellicht politieke verandering meebrengt. Toch bestaat er vanwege de identiteit van de kunstenaars een paradox, die zelf een inherente voortzetting van koloniale verhoudingen met zich meebrengt, economisch zowel als sociaal. Zij profiteren zelf financieel van de onderdrukking van de Ander, en kunnen in hun associatie met die Ander een ongelijke machtsrelatie niet voorkomen. Ook brengt hun identiteit voordelen met zich mee, die essentieel zijn voor hun werk. Zonder de financiering en de vrijheid die het Europese subsidiëringssysteem met zich meebrengt, hadden de projecten niet tot stand kunnen komen. Daarnaast hadden Martens, Staal en Sauper de complexe werking van neokolonialisme niet zo sprekend kunnen verbeelden wanneer zij aan een ethische code waren gebonden, waarvan de Westerse autonomie van kunst hen volgens Bishop vrijwaart. Juist dankzij de paradox is de politieke werking van de kunst mogelijk. Juist door de erkenning van de bestaande machtsverdeling, en door hier zo goed en transparant mogelijk mee te werken, hebben Europese kunstenaars

een unieke mogelijkheid om neokolonialisme in al haar aspecten, waaronder ook de medeplichtigheid van de toeschouwer en de kunstenaar, te onthullen voor een zeer groot publiek. Het behoud van de etnografische zelfreflectie waarmee de kunstenaars hun eigen medeplichtigheid benadrukken is, zoals Foster stelt, hierbij van essentieel belang. En juist in die zelfreflectie en onthulling van het neokoloniale systeem, ligt de waarde van Europese kunst voor het dekoloniseren van het Europese gedachtengoed. Op die manier zijn Europese kunstenaars in staat een unieke bijdrage te leveren aan het wekken van de Sleeping Beauty, volgens Fanons voorspelling de enige weg naar werkelijke post-koloniale gelijkheid.

Bronnen

Bibliografie

Abdi, Ali A., 'Decolonizing philosophies of education. An introduction', in: Ali A. Abdi (red.) *Decolonizing philosophies of education*, Rotterdam 2012, pp. 1-14.

Ackenhausen, Jan, 'Censorship, Art and Activism in Syria', in: Lieven de Cauter, Ruben de Roo en Karel Vanhaesebrouck (red.), *Art and Activism in the Age of Globalization*, Rotterdam 2011, pp. 192-199.

Gierstberg, Frits, 'Documentaire nu!', in: Frits Gierstberg (red.), *Documentaire nu! Hedendaagse strategiën in fotografie, film en hedendaagse kunst*, Rotterdam 2005, pp. 38-42.

Amad, Paula, 'Visual Riposte: Looking Back at the Return of the Gaze as Postcolonial Theory's Gift to Film Studies', *Cinema Journal* 52 (2013) nr. 3, pp. 49-53.

Anoniem, 'Kisangani Diary & Joseph Conrad's Heart of Darkness', *Cambridge Forecast Group Blog*, 20 oktober 2007, <https://cambridgeforecast.wordpress.com/2007/10/20/kisangani-diary-joseph-conrads-heart-of-darkness/>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

Anoniem, 'How the arts are funded outside the UK', *BBC News* (online), 20 oktober 2010, <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-11569883>, laatst bezocht op 27 juni 2016.

Anoniem, 'The Stateless Parliament fuels day to day self-governance', *Social Cities* (online), 29 maart 2016, <http://www.socialcities.org/blog/the-stateless-parliament-fuels-day-to-day-self-governance/>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

Anoniem, 'Agro-Colonialism in the Congo', *Grain Report*, juni 2016.

Arnason, H.H. en Elizabeth Mansfield*, History of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, Boston 2013[7] (1969)

Azimi, Negar, 'Good Intentions', *Frieze* (online), 1 maart 2011, <http://www.frieze.com/article/good-intentions>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

Bailey, Stephanie, 'A New World Summit. Stephanie Bailey in Conversation with Jonas Staal', Ibraaz (online), 31 maart 2015, <http://www.ibraaz.org/interviews/160>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

Barbieri, Pierpaolo, 'Fish, Planes, and Globalization', *The Harvard Crimson* (online), 13 februari 2006, <http://www.thecrimson.com/article/2006/2/13/fish-planes-and-globalization-in-the/>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

Barlet, Olivier, 'The Ambiguity of Darwin's Nightmare', *Africultures* (online), 1 april 2006, < http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=5745>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

Bavo, *Cultural Activism Today. The Art of Over-Identification*, Rotterdam 2007.

Belting, Hans, *The End of the History of Art?*, Chicago/London 1987.

Benjamin, Walter, *Understanding Brecht*, London/New York 1998.

Bishop, Claire, 'The Social Turn. Collaboration and its Discontents', in: Margriet Schavemaker (red.) *Right About Now. Art and theory since the 1990's*, Amsterdam 2007, pp. 58-70.

Bonner, Frances, 'Recording Reality: Documentary Film and Television', in: Stuart Hall, Jessica Evans, Sean Nixon (red.) *Representation*, Los Angeles/London 2013[2] (1997), pp. 60-98.

Braembussche, Antoon van den, *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie*, Bussum 2007.

Bruguera, Tania, 'Political Art Statement', website Tania Bruguera, 2010, <http://www.taniabruguera.com/cms/388-0-Political+Art+Statement.htm>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

Buergermeister, Michael, 'Imaginations of the Real', *The Vienna Review* (online), 1 september 2010, <http://www.viennareview.net/on-the-town/on-screen/imaginations-of-the-real>, laatst bekeken op 25 juni 2016.

Butler, Judith, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London 2004.

Cauter, Lieven de, Ruben de Roo en Karel Vanhaesebrouck (red.), *Art and Activism in the Age of Globalization*, Rotterdam 2011.

Chang, Dustin, 'Interview: Hubert Sauper on We Come as Friends and Perils of Documentary Making', Screenanarchy (online), 13 augustus 2015, <http://screenanarchy.com/2015/08/interview-hubert-sauper-on-we-come-as-friends-and-perils-of-documentary-filmmaking.html>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

Charlesworth, J.J., 'Renzo Martens. How the Dutch provocateur launched an independent cultural economy with plantation workers in the Democratic Republic of Congo', *ArtReview* (April 2015), pp. 84-87.

Chomsky, Noam, *Modern-Day American Imperialism: Middle East and Beyond*, lezing, Boston University, 24 april 2008, <https://chomsky.info/20080424/>, laatst bezocht op 25 juni 2015.

Chouliaraki, Lilie, *The Ironic Spectator. Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*, Cambridge/Malden 2013.

Cousijn, Marian, 'Interview: kunstenaar Renzo Martens wil dat Afrikanen zelf verdienen aan hun armoede', *De Correspondent* (online), 30 mei 2015, <https://decorrespondent.nl/2884/Interview-Kunstenaar-Renzo-Martens-wil-dat Afrikanen-zelf-verdienen-aan-hun-armoede-/219651519472-d6a31d8c>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

Crinson, Mark, '"Fragments of Collapsing Space": Postcolonial Theory and Contemporary Art', in: Amelia Jones (red.), *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, Malden/Oxford/ Carlton 2006, pp. 450-469.

Dassanowsky, Robert en Oliver C. Speck, *New Austrian Film*, Oxford/New York 2011.

Dekeyser, Ann-Sofie, 'Kunstenaars zijn niet beter dan multinationals. Renzo Martens, wereldverbeteraar of zelfverrijker?', *De Standaard* 27 september 2015.

Demos, T.J., 'Gentrification After Institutional Critique: On Renzo Martens's Institute for Human Activities', *Afterall* 40 (herfst/winter 2015), pp. 76-89.

Deng, David, 'Understanding land investment deals in Africa. Country report: South Sudan', *The Oakland Institute*, Oakland 2011.

Dexter, Helen, 'New War, Good War and the War on Terror: Explaining, Excusing and Explaining Western Neo-Interventionism', *Development and Change* 38 (2007) nr. 6, pp. 202-222.

Doorman, Maarten, *De Navel van Daphne*, Amsterdam 2016.

Ede Botje, Harm, 'Renzo Martens: "Medeleven is niet genoeg"', *Vrij Nederland* 15 november 2008.

Edwards, Mark, 'United Nations in the Congo: Success or Failure?', University of California, Santa Cruz, *History Department Undergraduate Journal* 1 (2009-2010), <http://history.ucsc.edu/undergraduate/undergraduate-research/electronic-journal/2009-2010.html>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

Elkins, James (red.), *Is Art History Global?*, New York/London 2007.

Enwezor, Okwui, ‘Documentary/Verité: Bio-Politics, Human Rights and the Figure of “Truth” in Contemporary Art’, *Art and Ethics: Australian and New Zealand Journal of Art* 4 (2003) nr. 2, pp. 63-102.

Erickson, Steve, ‘Director Hubert Sauper on Documentary We Come as Friends’, *Studio Daily* (online), 14 augustus 2015, <http://www.studiodaily.com/2015/08/director-hubert-sauper-come-friends/>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks*, vertaald door Charles Lam Markmann, London 1986 (1952).

Fanon, Frantz, *The Wretched of the Earth*, New York 1962

Foster, Hal, ‘The Artist as Ethnographer’, in: George E. Marcus en Fred R. Myers, *The Traffic in Culture,* Berkeley 1995, pp. 302-309.

Foucault, Michel, *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, London 1995.

Gevers, Ine, ‘Beelden die om voltooiing vragen’, in: Frits Gierstberg (red.), *Documentaire nu! Hedendaagse strategiën in fotografie, film en hedendaagse kunst*, Rotterdam 2005, pp. 84-104.

Goodman, Nelson, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968.

Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, pp. 1978.

Guetzkow, Joshua, ‘How The Arts Impact Communities: An introduction to the literature on arts impact studies’, *Working Paper Series* (2002) 20, Princeton University, pp. 1-26.

Hardt, Michael en Antonio Negri, *Empire*, Cambridge/London 2000.

Hartman, Darell, ‘The Alchemy of Cinema’, *Guernica* (online), 1 september 2015, <https://www.guernicamag.com/interviews/the-alchemy-of-cinema/>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

Hartog Jager, Hans den, *Het Streven. Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?*, Amsterdam 2014.

Hartog Jager, Hans den, ‘Geëngageerde kunstenaars: de wereld luistert niet’, *NRC Handelsblad* (online), 18 september 2014, <http://www.nrc.nl/handelsblad/2014/09/18/geengageerde-kunstenaars-de-wereld-luistert-niet-1419986>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

Hartog Jager, Hans den en Merijn Oudenampsen, Renzo Martens, Steven ten Thije, ‘It’s Very Political’, debat *Platform Beeldende Kunst*, 9 december 2014,

Trippenhuis Amsterdam, < http://www.platformbk.nl/2014/11/its-very-political-het-trippenhuis/>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

Hearn, Julie, 'African NGOs: The New Compradors?', Development and Change 38 (2007) nr. 6., pp. 1095-1110.

Heuvel, Maartje van den, 'Spiegel van de beeldcultuur', in: Frits Gierstberg (red.), *Documentaire nu! Hedendaagse strategiën in fotografie, film en hedendaagse kunst*, Rotterdam 2005, pp. 108-125.

Hochschild, Adam, *King Leopold's Ghost. A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa*, Boston/New York 1999.

Hochschild, Adam, 'Blood and Treasure. Why one of the world's richest countries is also one of its poorest', *Mother Jones* (online), maart/april 2010, <http://www.motherjones.com/politics/2010/02/congo-gold-adam-hochschild>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

Holmes, Brian, 'Do-It-Yourself Geopolitics. Cartographies of Art in the World', in: Blake Stimson, Gregory Sholette (red.), *Collectivism After Modernism. The Art of Social Imagination After 1945*, Minneapolis/London 2007, pp. 273-293.

Human Rights Watch, 'The Curse of Gold', *Human Rights Watch* (online), 1 juni 2005, <https://www.hrw.org/report/2005/06/01/curse-gold>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

Hynes, Eric, 'Interview: Hubert Sauper', *Filmcomment* (online), 10 augustus 2015, <http://www.filmcomment.com/blog/interview-hubert-sauper-we-come-as-friends/>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

Jeffries, Stuart, 'Renzo Martens – the artist who wants to gentrify the jungle', *The Guardian* (online), 16 december 2014, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/16/renzo-martens-gentrify-the-jungle-congo-chocolate-art>, laatst bezocht op 24 juni 2016.

Kaufman, Les, 'A Scientist's Letter on the Veracity of the Film, "Darwin's Nightmare", website *Darwin's Nightmare*, 22 februari 2006, <http://www.darwinsnightmare.com/reviews.htm>, laatst bekeken op 23 juni 2016.

Keulemans, Chris, 'Charlie Chaplin is een Koerd', *De Groene Amsterdammer* 12 november 2015.

Martens, Renzo, *Artist Talk: Renzo Martens and the Institute for Human Activities*, lezing, Walker Art Center, 17 oktober 2013,

<http://www.walkerart.org/channel/2013/artist-talk-renzo-martens-and-the-institute-f>, laatst bezocht op 24 juni 2016.

Martens, Renzo, *Campagne voor Morele Problemen. Projectplan voor The Art of Impact*, juli 2015.

Martens, Renzo, *The Leverville International Exhibition. Projectplan voor The Art of Impact*, oktober 2015.

Massumi, Brian, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham 2002.

McClintock, Anne, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Conquest* Londen 1995.

McLeod, John, *Beginning Postcolonialism*, Manchester 2010.

Mgamba, Richard, 'Darwin's Nightmare was a fake – part 2 - Richard Mgamba speaks', *Afrikanet* (online), 28 januari 2010, <http://www.afrikanet.info/menu/news/datum/2010/01/28/darwins-nightmare-was-a-fake-part-2-interview-with-richard-mgamba/?type=98>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

Molony, Thomas en Lisa Ann Richey en Stefano Ponte, 'Review: 'Darwin's Nightmare': A Critical Assessment', *Review of African Political Economy* 34 (september 2007) nr. 113, pp. 598-608.

O'Sullivan, Michael, "We come as friends': The world's most consequential lie', *The Washington Post* (online), 21 augustus 2015, <https://www.washingtonpost.com/entertainment/we-come-as-friends-the-worlds-most-consequential-lie/2015/08/20/fc5c2342-42c7-11e5-846d-02792f854297_story.html>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

Papadimitriou, Lydia, 'On Colonialism, Access and Form: A Discussion with Hubert Sauper', *Senses of Cinema,* (online) juni 2015, <http://sensesofcinema.com/2015/feature-articles/on-colonialism-access-and-form-a-discussion-with-hubert-sauper/>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, London/New York 2004.

Rancière, Jacques, *Aesthetics and Its Discontents*, Cambridge 2009.

Rancière, Jacques, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, London 2010.

Rice, Xan, 'Tanzania sees malice in Darwin's Nigtmare', *The Guardian* (online), 17 augustus 2006,

<https://www.theguardian.com/world/2006/aug/17/film.filmnews>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

Ryan, Bartholomew, '9 Artists, Bartholomew Ryan on Renzo Martens', *Walker Art Center* (online), 5 augustus 2014, <http://blogs.walkerart.org/visualarts/2014/08/05/9-artists-bartholomew-ryan-on-renzo-martens/>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

Said, Edward, *Orientalism*, London 2003[5] (1978).

Said, Edward, *Representations of the intellectual*, New York 1993.

Said, Edward, *Culture and Imperialism*, New York 1994.

Shohat, Ella, 'Notes on on the "Post-Colonial"', *Social Text* 31/32 (1992), pp. 99-113.

Shohat, Ella en Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, New York 1994.

Spivak, Gayatri Chakravorty, 'Can the Subaltern Speak?', in: C. Nelson, L. Grossberg (red.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke 1988, pp. 271-313.

Staal, Jonas, *Post-Propaganda*, Amsterdam 2009, pp. 68-69.

Staal, Jonas, 'Kunst ter verdediging van de democratie', *NRC Handelsblad* 12 april 2012.

Staal, Jonas, 'Art. Democratism. Propaganda.', *E-Flux* (online), februari 2014, <http://www.e-flux.com/journal/art-democratism-propaganda/>, laatst bezocht op 24 juni 2016.

Staal, Jonas, *Nationalisms*, Creative Time Summit 2014, <http://creativetime.org/summit/2014/11/14/jonas-staal/>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

Staal, Jonas, *New World Academy Reader #5. Stateless Democracy*, Utrecht 2015.

Staal, Jonas en Basis voor Actuele Kunst, *New World Summit: Stateless Democracies. Projectplan voor The Art of Impact*, 2015.

Staal, Jonas en Maarten Doorman (paneldiscussie), *Kunst en politiek activisme: een problematisch huwelijk?*, De Balie Amsterdam, 4 maart 2016, <http://www.debalie.nl/agenda/podium/maarten-doorman-en-jonas-staal-over-kunst-en-politiek-activisme/e_9782199/p_11765808/>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

Steinberg, Stefan, 'We cannot call ourselves democrats when people are still treated like animals', *World Socialist Web Site* (online), 3 maart 1998,

<https://www.wsws.org/en/articles/1998/03/fil3-m03.html>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

Stokes, Doug, 'Blood for oil? Global capital, counter-insurgency and the dual logic of American energy security', *Review of International Studies* 33 (2007) nr. 2, pp. 245-264.

Terranova, Tiziana, 'Futurepublic: On Information Warfare, Bio-Racism and Hegemony as Noopolitics', *Theory, Culture and Society* 24 (2007) nr. 3, pp. 125-145.

Thiong'o, Ngũgĩ wa, *Decolonizing the mind. The Politics of Language in African Literature*, London 1986.

Trouillot, Michel-Rolph, *Global Transformations. Anthropology and the Modern World*, New York 2003.

United Nations Security Council, *Report of the Independent Inquiry into the actions of the United Nations during the 1994 genocide in Rwanda*, 15 december 1999, p. 30.

Young, Robert, *White Mythologies*, Londen en New York 2004.

Zijlmans, Kitty en Wilfried van Damme, *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008.

Overige bronnen

'About', website The Venice Biennale Ideological Guide 2013, <http://venicebiennale2013.ideologicalguide.com/about/>, laatst bezocht op 25 juli 2016.

'About', website New World Summit, <http://newworldsummit.eu/about/>, laatst bekeken op 25 juni 2016. 'Cercle d'Art', Institute for Human Activities, <http://www.humanactivities.org/circle-d-art/>, laatst bezocht op 24 juni 2016.

'Biography', website Renzo Martens, <http://renzomartens.com/biography>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

'Conferences', Institute for Human Activities, <http://www.humanactivities.org/conferences/>, laatst bezocht op 22 januari 2016.

‘Gentrification’, Institute for Human Activities, <http://www.humanactivities.org/circulation/>, laatst bekeken op 3 mei 2016.

‘Kisangani Diary’, website *We Come as Friends*, <http://www.wecomeasfriends.com/eu/watch-kisangani-diary/>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

‘Kochi’, website New World Summit, <http://newworldsummit.eu/locations/kochi/>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

Lieshout, Floris, programmasecretaris The Art of Impact, interview met de auteur, 5 mei 2016.

‘Locations’, Institute for Human Activities, <http://www.humanactivities.org/locations/>, laatst bezocht op 22 januari 2016.

‘New World Summit – Rojava, Part I’, website New World Summit, <http://newworldsummit.eu/locations/rojava/>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

‘Press’, website *We Come as Friends*, <http://www.wecomeasfriends.com/eu/press/>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

‘Renzo Martens, bio’, Kunstenpunt Beeldende Kunst, <http://bamart.be/en/artists/detail/735>, laatst bezocht op 23 juni 2016.

‘Renzo Martens and the Institute for Human Activities, a New Settlement’, persbericht Galerie Fons Welters, <http://www.fonswelters.nl/exhibitions/a_new_settlement/about>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

‘Screenings’, website *Darwin’s Nightmare,* <http://www.darwinsnightmare.com/darwin/html/startset.htm>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

‘Screenings’, website *We Come as Friends*, <http://www.wecomeasfriends.com/eu/screenings/>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

Staal, Jonas, *Hollandse Meesters in de 21e Eeuw: Jonas Staal*, interview, Galerie Nest, Den Haag, 17 maart 2016.

Staal, Jonas, interview met de auteur, 18 maart 2016.

‘The Geert Wilders Works’, website Jonas Staal, <http://www.jonasstaal.nl/tekst/wilderswerkentekst_en.html>, laatst bezocht op 25 juni 2016.

‘Vision’, Institute for Human Activities, <http://www.humanactivities.org/vision/>, laatst bezocht op 24 juni 2016.

Lijst van afbeeldingen

Afb. 1. Hubert Sauper, *Kisangani Diary* (beeld uit de film), 1998, 16 mm film, 45 minuten. Foto: Website Austrian Films, <http://www.austrianfilms.com/film/kisangani_diary>.

Afb. 2. Hubert Sauper, *Darwin’s Nightmare* (beeld uit de film), 2004, 35 mm film, 107 minuten. Foto: Website Shahir Daud, <http://www.shahirdaud.com/darwins-nightmare-review/>.

Afb. 3. Hubert Sauper, *We Come as Friends* (beeld uit de film), 2014, digitale opname, 110 minuten. Foto: Website Filmmaker, <http://filmmakermagazine.com/95257-when-you-have-a-message-or-issue-driven-film-its-already-an-act-of-patriarchy-hubert-sauper-on-we-come-as-friends/#.V3J3Mzcw22w>.

Afb. 4. Renzo Martens, *Episode 3: Enjoy Poverty* (beeld uit de film), 2008, digitale opname, 90 minuten. Foto: Website Artterritories, <http://www.artterritories.net/?page_id=3031>.

Afb. 5. Renzo Martens, ‘Critical Curriculum’, *Instituut voor Menselijke Activiteiten*, 2012. Foto: Website Institute for Human Activities, <http://www.humanactivities.org/wp-content/uploads/2015/03/7.-Launching-IHAs-Critical-Curriculum1.jpg>.

Afb. 6. Renzo Martens met chocolade sculptuur, *Instituut voor Menselijke Activiteiten*, 2016. Foto: Website Mondriaanfonds, <https://www.mondriaanfonds.nl/blog/meesterlijke-portretten/>.

Afb. 7. Jonas Staal, inrichting *New World Summit nr. 1*, 4 en 5 mei 2012, Sophiensale Berlijn. Foto: Website New World Summit, <http://newworldsummit.eu/locations/berlin/>.

Afb. 8. Jonas Staal, openbaar parlement in Derîk, Rojava, 2016, digitale studie. Foto: Website Jonas Staal, <http://www.jonasstaal.nl/works/newworldsummit_rojava.html>.