

**De Nederlandse
tentoonstellingspraktijk van
moderne en hedendaagse
Afrikaanse kunst sinds de
internationale belangstelling voor
Okwui Enwezor**

Annabel Josephine Essink (4119932)

Bachelorscriptie Moderne Kunst, Taal- & Cultuurstudies

Donderdag 16 juni 2016

Begeleidende docent: Nathalie Zonnenberg

Tweede lezer: Hestia Bavelaar

Inhoud

1. Inleiding.....	3-4
2. De visie van Okwui Enwezor.....	5-8
3. Moderne & hedendaagse Afrikaanse kunst in Nederlandse musea van 1990 tot 2002.....	9-14
2.1 Musea voor moderne en hedendaagse kunst.....	9-12
2.2 Volkenkundige musea.....	12-14
2.3 1990 tot 2002: een overzicht.....	14
4. Moderne & hedendaagse Afrikaanse kunst in Nederlandse musea vanaf 2002.....	15-18
3.1 Musea voor moderne en hedendaagse kunst.....	15-17
3.2 Volkenkundige musea.....	17-18
3.3 2002 tot heden: een overzicht	18
6. Conclusie.....	19-20
7. Literatuur.....	21-22
8. Bijlagen.....	23
Vragen Jelle Bouwhuis.....	23-24

Inleiding

“De kruistocht tegen het eurocentrisme in de kunstwereld” lijkt al sinds het einde van de twintigste eeuw geleid te worden door Okwui Enwezor.¹ De Nigeriaanse curator bereikt grootschalige belangstelling sinds zijn werk als hoofdcurator voor *Documenta 11* in Kassel (2002), Duitsland. Kunstcritici zeggen dat de tentoonstelling erin slaagt een koppeling te maken tussen identiteitspolitiek en multiculturalisme: verschillende culturele ‘waarheden’ bestaan naast elkaar zonder elkaar uit te sluiten.² In vergelijking met eerdere Documenta’s laat de tentoonstelling een aanzienlijk groter en breder beeld zien van non-Europese kunst. Dit past goed binnen het streven van Okwui Enwezor om kunst te ‘dekolonialiseren’. Hij stelt dat de term ‘moderne’ kunst zelf al culturele uitsluiting in zich draagt.³ Het verwijst naar modernisme: een periode in de Westerse geschiedenis, begin achttiende eeuw, die gezien wordt als een tijd waarin de basiswaarden geschapen zijn voor de huidige Westerse maatschappij, bijvoorbeeld democratie. Okwui Enwezor noemt het zijn streven deze Westerse notie van kunst te doorbreken. In zijn tentoonstellingspraktijk poogt hij te onderzoeken wat het verschijnen van een niet-Westerse avant-garde kan betekenen voor de Westerse wens naar macht, die groter en relevanter is geworden door de Amerikaanse ‘war on terror’ sinds gebeurtenissen als 9/11.

Ondanks het feit dat *Documenta 11* kunst laat zien uit alle continenten, focust Okwui Enwezor zich in zijn teksten op Afrika en de Westerse (re)presentatie van Afrikaanse kunst. Naar aanleiding van *Documenta 11* verschijnt een groot aantal lovende artikelen over zijn werk, zowel in internationale kunsttijdschriften als kranten.⁴ In Nederland publiceert *Metropolis M* een aantal artikelen over het onderwerp.⁵ Het blijft echter onduidelijk of en hoe het gedachtegoed van Okwui Enwezor invloed heeft op de tentoonstellingspraktijk. Zodoende stelt zich de vraag: in hoeverre is de tentoonstellingspraktijk van moderne Afrikaanse kunst in Nederlandse musea veranderd sinds de internationale belangstelling voor Okwui Enwezor?

Het feit dat de theorie en praktijk van Enwezor zoveel internationale belangstelling heeft gekregen, betekent dat er interesse en ruimte komt voor een meer globale notie van kunst. Dat ligt in lijn met het algehele proces van globalisering dat momenteel plaatsvindt op vrijwel elk vlak, zo ook in de kunstwereld. Okwui Enwezor is niet de enige die schrijft over dit discours. Een groot aantal kunstcritici en onderzoekers houdt zich bezig met de Westerse presentatie van kunst en de invloed

¹ I. Commandeur, ‘Documenta 1-11: Symbool voor een nieuwe wereldorde’, *Metropolis M* (2002) nr. 2 (februari/maart).

² S. Ogbechie Okwunodu, ‘Ordering the Universe: Documenta II and the Apotheosis of the Occidental Gaze’, *Art Journal* 64 (2014) nr. 1, pp. 80-89.

³ T. Smith, *Talking Contemporary Curating*, Amsterdam 2015, pp. 85-113.

⁴ Z. Turner, ‘How Okwui Enwezor Changed the Art World’, *The Wall Street Journal*, 8 september 2014.

⁵ Archive Metropolis M, 15 april 2016, <<http://metropolism.com/archive/english>

van postkolonialisme op hedendaagse kunst.⁶ De theorie en het streven van Okwui Enwezor rondom het tentoonstellen van Afrikaanse kunst vormt echter een consequent wetenschappelijk kader, dat in de hedendaagse kunstwereld vaak als voorbeeld wordt gezien. Vandaar dat zijn teksten en tentoonstellingspraktijk als uitgangspunt gekozen zijn voor dit onderzoek. In het eerste hoofdstuk zal een beschrijving volgen van Enwezor's visie rondom het Westers tentoonstellen van Afrikaanse kunst, en hoe dit te doorbreken. Deze theorie vormt vervolgens het criterium waaraan de ontwikkelingen binnen de Nederlandse tentoonstellingspraktijk getoetst worden. Achtereenvolgens wordt gekeken naar de situatie van 1990-2002 – de periode vóór *Documenta 11* – en de situatie van 2002 tot op heden. De tentoonstellingen die besproken worden zijn expliciet in het feit dat zij moderne en hedendaagse Afrikaanse kunst behandelen. Er wordt een onderscheid gemaakt tussen musea voor moderne kunst en volkenkundige musea. Tot slot worden de twee perioden met elkaar vergeleken, om zo te kunnen concluderen in hoeverre er een verschuiving plaatsvindt in de tentoonstellingspraktijk van moderne en hedendaagse Afrikaanse kunst in Nederland.

Ik ben me ervan bewust dat de term "moderne Afrikaanse kunst" paradoxaal is in dit onderzoek. Toch heb ik ervoor gekozen hem te blijven handhaven, juist omdat het de complexiteit van dit onderwerp toont.

⁶ Enkele voorbeelden: Olu Oguibe met betrekking op Afrika, Gayatri Chakravorty Spivak en Homi K. Bhabha met betrekking op India

1. De visie van Okwui Enwezor

Om nader te bespreken wat de term “moderne kunst” betekent voor de in- en uitsluiting van culturen, zoals kort benoemd in de inleiding, volgt hier een praktijkvoorbeeld. In 2001 is de tentoonstelling *Authentic / Ex-centric: Africa in and out of Africa* georganiseerd, als onderdeel van de 49^e biënnale in Venetië, met Afrikaanse conceptkunst als centraal thema. Olu Oguibe is hoofdcurator van dit project, maar Enwezor heeft een groot aantal essays geschreven voor het daarbij uitgebrachte boek.⁷ Hierin geeft hij kort de algemeen geldende definitie van conceptuele kunst: het hangt nauw samen met het idee dat kunst als object gedematerialiseerd moet worden.⁸ Hierdoor kan kunst onafhankelijk(er) worden van waardeoordelen die voortkomen uit cultuur, discours of estheticanormen. Als deze basiswaarden van conceptuele kunst getoetst zouden worden aan de 20^e eeuwse kunstpraktijk in Afrika, ontstaat er een probleem, meent Enwezor. Afrikaanse kunst is namelijk nooit gematerialiseerd geweest in de eerste plaats. In tegenstelling tot ontwikkelingen binnen Europa, is het doel binnen de Afrikaanse kunstpraktijk niet het kunstobject en haar esthetica geworden. Een bekende kunstuitspraak van de Igbo-volkeren in Nigeria is: “Where there is something standing which can be seen, there is something else standing next to it which cannot be seen”.⁹ In veel Afrikaanse culturen heeft het kunstobject nooit de status of waarde gekregen zoals in het Westen gebeurd is. De achterliggende betekenis van kunst staat centraal; precies dat waar Westerse conceptkunst naar op zoek is. Een voorbeeld hiervan is het werk van de kunstenaar Frederic Bruly Bouabré. Hij maakt kleine tekeningen, die nog het meest weg hebben van illustraties, met ieder een eigen levensles. Het totaal van deze tekeningen kan als een puzzel aaneengelegd worden, en vormt ook één totaalboodschap. Het werk van Bouabré laat niet alleen het belang van de achterliggende betekenis zien, maar ook een tweede reden waarom conceptkunst in Afrika problematisch is. Conceptkunst, zoals ontstaan in Europa en Amerika, is sterk gebonden aan taal en communicatie. Om een concept over te brengen is immers een gedeelde taal en meestal gedeelde cultuur nodig. In Afrika is dit sterk versnipperd en is in veel culturen bovendien de orale overdracht gebruikelijk. Kortom: hoe kan een tentoonstelling samengesteld worden over Afrikaanse conceptkunst als er geen Afrikaanse conceptkunst bestaat – althans niet zoals de Westerse kunstwereld dit definieert?

Bovenstaand voorbeeld laat zien hoe problematisch het is om een globale notie van kunst te creëren binnen de Westerse perceptie van moderne kunst. Conceptuele kunst is daarbij slechts een voorbeeld van een stroming die onder het modernisme geschaard wordt (naast futurisme, expressionisme, constructivisme et cetera). Enwezor stelt dat het totaal van de Westerse moderne

⁷ O. Enwezor, ‘Where, What, Who, When: A few notes on ‘African’ Conceptualism’, in: S.M. Hassan (ed.), O. Oguibe (ed.), *Authentic/Ex-centric*, Ithaca, NY 2002.

⁸ O. Enwezor 2002 (zie noot 7) p. 73.

⁹ O. Enwezor 2002 (zie noot 7), p. 76.

kunstgeschiedschrijving zorgt voor een beperking in de interpretatie van niet-Westerse kunst.¹⁰ De “modernistische bril” is blijven gelden binnen de hedendaagse kunstwereld, en heeft een sterke impact op de algemeen geldende kunstvisie en benadering, en zo ook op tentoonstellingspraktijk. Om een reëel beeld te krijgen van niet-Westerse, in dit geval Afrikaanse kunstgeschiedenissen, is het noodzakelijk de geïstitutionaliseerde modernistische visie te herzien, of in ieder geval flink te verbreden.

In zijn teksten benoemt Enwezor een groot aantal tentoonstellingen die doordrenkt zijn van de modernistische visie, en hij suggereert hoe dit herzien zou kunnen worden. Een van zijn voorbeelden is het Tate Modern in London. In mei 2000 kiezen de curatoren ervoor om de vaste collectie op een nieuwe manier te presenteren, onderverdeeld in vier secties, waarvan *Nude/Action/Body* er één is. Het museum noemt ‘het menselijk lichaam, gekleed of ongekleed’ een centraal thema binnen de kunstgeschiedenis, en heeft het daarom verkozen tot standaardthema binnen het museum. Enwezor bespreekt *Nude/Action/Body* als anti-voorbeeld; een tentoonstellingspraktijk die tegen zijn idealen ingaat.¹¹ Een belangrijk onderdeel van zijn kritiek op *Nude/Action/Body* gaat over de keuzes die zijn gemaakt in het presenteren van (post)koloniale kunst. Zo is er bijvoorbeeld gekozen voor de videokunstwerken *Voyage to the Congo* (1928) van Marc Allégret met André Gide, en een film van een anonieme maker, *Manners and Customs of Senegal* (1910). De tijd en context waarin deze twee werken gemaakt zijn, maakt het begrijpelijk dat de representatie van Afrika clichématig is, meent Enwezor. Uit beide films blijkt de bewondering voor ‘primitivisme’ die veel Europese kunst uit de 20^e eeuw kenmerkt. Ook wordt ‘de zwarte’ afgebeeld als een puur mens, nog dicht bij de natuur maar totaal onbeschaafd, in tegenstelling tot zijn Westerse onderdrukker. Enwezor denkt dat de meeste beschouwers inmiddels bekend zijn met dit tendens en het kunnen filteren. Het is de keuze voor uitsluitend Westerse kunstenaars die hem stoort: “If the Tate Modern was an institution working beyond the smug reflex of Western museological authority it would have found within the British context artists like Rotomi Fani-Kayode, the Nigerian-British photographer whose work – formally and conceptually – involves long, rigorous excursus into the distinction between the nude and nakedness as it concerns the African body ... Without this view, the pornography of *A Voyage to the Congo* is simply allowed to stand”.¹² Deze kritiek vormt een belangrijk punt binnen de algemene visie van Enwezor: het presenteren van een niet-Westerse context is niet genoeg wanneer de makers die het presenteren Westers zijn, want een discours kan alleen gepresenteerd worden door hen die zich er zelf in bevinden. Dit punt zal het eerste criterium vormen waaraan de Nederlandse tentoonstellingspraktijk getoetst wordt in dit onderzoek.

¹⁰ T. Smith 2015 (zie noot 3), pp. 85-113.

¹¹ O. Enwezor, ‘The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transitions’, *Research in African Literatures* 34 (2003) nr. 4 (winter), pp. 57-82.

¹² O. Enwezor 2003 (zie noot 11), p. 61.

Het feit dat dergelijke tentoonstellingspraktijken nog steeds gelden binnen de kunstwereld van de 21^e eeuw, betekent volgens Enwezor niet dat wij er nog echt in geloven. Enwezor ziet het als een afspraak, een conventie, die is blijven gelden binnen het Westers museumwezen sinds het begin van de 20^e eeuw. In de hedendaagse kunstwereld onderscheidt hij twee typen curators die zich los maken van het traditionele modernistisch model.¹³ Het eerste type is gefascineerd door niet-Westerse kunst vanwege “de nieuwigheid”, het spektakel of het onbekende. Het gaat samen met een interesse voor grootschalige tentoonstellingen en het populistische karakter van hedendaagse kunst - de grensvervaging tussen “low art” en “high art”. Het tweede type curator denkt eerder nostalgisch en meent dat kunst alleen betekenis krijgt als autonoom werk. Enwezor noemt deze manier van denken “The Duchamp Effect”, vermoedelijk naar het gelijknamige boek van kunstcriticus Martha Buskirk.¹⁴ Nog steeds zetten veel kunstenaars vragen bij de traditionele kunstdefinities in hun werk. Enwezor meent dat het, met de huidige grensvervaging tussen kunstenaar en curator, ook een taak is geworden van de curator om zich bewust te zijn van vaststaande tentoonstellingspraktijken en hier vraagtekens bij te zetten.¹⁵ Hij schaaft zichzelf dus onder het tweede type curator – de Duchamp-curator – en voegt hieraan toe dat het een manier kan zijn om op termijn een meer globale, meer gelijkwaardige notie van kunst te creëren. Dit uitgangspunt vormt het tweede criterium waaraan de Nederlandse tentoonstellingspraktijk in dit onderzoek getoetst zal worden: wat is de houding van de curator, is hij zich bewust van de vaststaande modernistische visie en zet hij hier vraagtekens bij?

In de tweede helft van de 20^e eeuw ontstond het postmodernisme als tegenreactie op het jarenlang geldende modernisme. De nieuwe gedachte werd dat er niet zoiets is als één werkelijkheid, zoals het modernisme nastreefde, maar dat alles, zelfs de wetenschap, gestuurd wordt door discours. Deze term werd geclaimd door de filosoof Michel Foucault, die “discours” beschreef als een vaststaande manier van denken en handelen binnen een bepaalde plaats en tijd, onder een bepaalde groep mensen, die meestal onbewust is.¹⁶ Voor de kunstwereld betekende het postmodernisme dat context en figuratief werken “weer is toegestaan” en zelfs werd aangemoedigd. Er ontstond een extreem discours-besef en zodoende ook veel interesse voor andere discourses, ofwel niet-Westerse kunst. Enwezor ziet deze ontwikkeling als de kern van het probleem omtrent de hedendaagse houding tegenover niet-Westerse kunst in het Westen: “In the 1990s – the decade that has followed the ascendancy of postmodernism as a prominent critical tool that recognises the cultural ‘rights’ of ‘the other’, but has thus far organised itself around the axis of a prime canon – a radical revision of the relationship based on the binary structure of the self/other has occurred ... the postulation is that the

¹³ O. Enwezor 2003 (zie noot 11), p. 62-64.

¹⁴ Het boek *The Duchamp Effect* van Buskirk is een beschrijving van hoe het werk en het denken van de kunstenaar Marcel Duchamp tot op de dag van vandaag invloed heeft op de kunstpraktijk. Duchamp heeft het urinoir naar het museum gebracht en daarbij de vraag: wat is kunst? Accepteren wij niet simpelweg alles binnen de muren van een museum als kunst – of gaat een urinoir toch te ver? Is *Fountain*, de titel van Duchamp’s omgekeerde urinoir, niet juist kunst omdat het aanzet tot nadenken over de definitie van kunst en schoonheid?

¹⁵ O. Enwezor 2003 (zie noot 11), p. 65.

¹⁶ O. Oguibe, O. Enwezor, *Reading the Contemporary, African Art from Theory to the Marketplace*, London 1999, pp. 244-275.

'other's concerns at every turn of this historical rearrangement of borders will be given a 'fair hearing'".¹⁷ Met andere woorden: sinds het postmodernisme heeft de Westerse kunstwereld een paternalistische houding aangenomen tegenover niet-Westerse kunst. "Zij" verdienen het ook om getoond te worden, is de algemene tendens. Vanuit deze gedachte wordt de "periferie" naar het "centrum" gehaald, en blijft kunst iets wat zich uitsluitend afspeelt in het Westen. Het initiatief en de interpretatie ligt immers volledig bij het Westen. Enwezor meent dat hiermee alles behalve gelijkheid is bereikt – ondanks het feit dat de postmodernisten wellicht een "zuiver streven" hebben. De denkbeelden van Enwezor liggen hier erg in lijn met die van de Indiase humanisten Homi Bhabha en Gayatri Chakravorty Spivak. Beide houden zich in hun onderzoekoeuvre bezig met de theorie dat er in het Westen een vaststaand beeld heerst van het Zelf en de Ander.¹⁸ Daarbij wordt de Ander bepaald door het Zelf; de Ander kan niet voor zichzelf spreken of zelf initiatief nemen. Pas als deze notie wordt doorbroken kan er sprake zijn van gelijkheid. Enwezor beschrijft hoe een dergelijk cultureel fenomeen ook zichtbaar is in de hedendaagse tentoonstellingspraktijk.¹⁹ De betekenis van niet-Westerse kunst wordt aangepast naar de smaak van het Westers museumwezen. Dit fenomeen vormt het derde en laatste criterium waaraan de Nederlandse tentoonstellingspraktijk getoetst zal worden in dit onderzoek: is er ruimte voor de "oorspronkelijke" betekenis van een werk; wordt er bijvoorbeeld rekening gehouden met de visie van de kunstenaar, of de interpretatie die het werk kreeg in de eigen context?

¹⁷ O. Oguibe, O. Enwezor, 1999 (zie noot 13), p. 246.

¹⁸ B. Moore-Gilbert, "Spivak and Bhabha", in: H. Schwarz (ed.), S. Ray (ed.), *A Companion to Postcolonial Studies*, Arizona 2000, pp. 451-467.

¹⁹ O. Oguibe, O. Enwezor, 1999 (zie noot 13), pp. 246-250.

2. Moderne & hedendaagse Afrikaanse kunst in Nederlandse musea van 1990 tot 2002

2.1 Musea voor moderne kunst

In 1991 opende het Groningermuseum de tentoonstelling *Africa Now*. Het is een selectie van hedendaagse Afrikaanse kunst, afkomstig uit de private collectie van Jean Pigozzi. Hij is een Franse kunstverzamelaar die bekend staat om zijn grote collectie moderne Afrikaanse kunst – naar zeggen de grootste ter wereld.²⁰ De tentoonstelling is samengesteld door André Magnin; een Franse curator die woont en werkt in Parijs.²¹ Vijftien Afrikaanse kunstenaars zijn vertegenwoordigd, waaronder Cheri Samba en Esther Mahlangu. *Africa Now* toont werk van een aantal diaspora kunstenaars: een kunstenaar die verbonden is aan het Westen, bijvoorbeeld doordat hij woont of werkt in een Westerse metropool of er zijn opleiding genoten heeft. Zo is Cheri Samba geboren in Kinshasa-Congo, maar hij woont en werkt afwisselend in Parijs. De focus van *Africa Now* ligt op werk dat nauw samenhangt met het leven in een traditionele Afrikaanse stam. Een voorbeeld hiervan is het werk van Esther Mahlangu. Ze verwijst in haar oeuvre naar het dagelijks leven in haar geboorteplaats, Mabhoko in Zuid-Afrika, waar zij deel uitmaakt van de Ndebele-stam. In Mahlangu's werk staat de cultuur van deze stam centraal. Zo schildert zij vergelijkbare patronen op doek als de patronen waarmee Ndebele-huizen versierd worden tijdens een volwassenwordingsrite. Doordat *Africa Now* overwegend werk toont dat samenhangt met plaatselijke Afrikaanse culturen, komt curator André Magnin niet los van de kritieken die *Magiciens de la Terre* destijds ontving, en dat is het feit dat cultureel of antropologisch werk tentoongesteld wordt alsof het past binnen de Westerse definitie van moderne kunst, en ook op deze manier bekeken en beoordeeld kan worden.

Een jaar na *Africa Now*, in 1992, werd een stichting opgericht in Nederland om culturele uitwisseling tussen Afrika en Nederland te stimuleren: Thami Mnyele. In samenwerking met Rudi Fuchs, toenmalig directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam, organiseerde Thami Mnyele de tentoonstelling *Zuiderkruis*, die vanaf 1993 te bezoeken was.²² *Zuiderkruis* liet werk zien van 27 Zuid-Afrikaanse kunstenaars. Vrijwel al deze kunstenaars werken met het thema Apartheid in hun werk. Zo maakt Willie Bester installaties in de vorm van driedimensionale collages, die bestaan uit allerlei alledaagse voorwerpen waarin Apartheid en de hedendaagse gevolgen daarvan te zien zijn: krantenkoppen, armoekleren, steentjes afkomstig van de gescheiden stranden, et cetera. Een ander voorbeeld is de fotografie van Malick Sidibé, die juist laat zien dat de officiële afschaffing van

²⁰ K. Van der Ploeg, *Africa Now*, tent.cat. Groningen (Groningermuseum) 1991, pp. 1-5.

²¹ Opvallend is dat Magnin assistent-curator is geweest voor de bekende tentoonstelling *Magiciens de la Terre* die in 1989 gehouden is in Centre Pompidou, Parijs. Deze tentoonstelling is vooral gemaakt als reactie op de Amerikaanse exhibitie *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (1984-85) in het MOMA, New York. *Primitivism* is enorm bekritiseerd vanwege de post-kolonialistische wijze waarop Afrikaanse kunst tentoongesteld is ten opzichte van Westerse kunst: de nadruk ligt op de "Westerse meester" die zich heeft laten inspireren door het "primitivisme" en de pure mens²¹. *Magiciens de la Terre* is toen gemaakt met het doel om Afrikaanse en Westerse kunst op een meer gelijkwaardige manier, naast elkaar, te tonen.

²² Thami Mnyele (instituut), *Zuiderkruis. 27 Artists from South Africa*, tent. cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1993, pp. 1-5.

Apartheid meer vrijheid en gelijkheid heeft gebracht: foto's van dansende donkere vrouwen gekleed in Monroe-achtige jurken, cabrioletten en junkfoodketens... De beelden van Sidibé zitten vol met verwijzingen naar het Westen en de Amerikaanse cultuur. Ze lijken vrolijk, maar de beschouwer proeft ook bitterheid. *Zuiderkruis* heeft vooral gekozen voor hedendaagse kunst die gaat over een post koloniaal thema. Is dat ook daadwerkelijk wat op dat moment het meest speelt in Zuid Afrika, of bevestigt deze keuze vooral de eerste Nederlandse associatie met het land Zuid-Afrika? *Zuiderkruis* heeft veel kritiek gekregen binnen de Nederlandse media. Zo betoogt de literatuur- en religiewetenschapper J.P. Guépin dat *Zuiderkruis* inderdaad “een witte kijk op zwarte kunst” is: de geselecteerde werken bevestigen het Nederlands idee van Zuid Afrika.²³ Opvallend is dat zelfs Rudi Fuchs, de museumdirecteur en één van de initiatiefnemers van dit project, niet uitsluitend lovend schrijft over *Zuiderkruis*. In zijn artikel “Een nieuw verlangen” stelt hij dat de tentoonstelling suggereert dat Afrikaanse kunst precies zo beoordeeld en benaderd kan worden als Westerse kunst, terwijl de maatschappelijke context van andere aard is.²⁴ Dit uitgangspunt ligt dichtbij de visie van Okwui Enwezor: *Zuiderkruis* laat kunst zien die in de Westerse moderne kunstgeschiedenis te plaatsen valt - een sterk postkoloniale context - maar onderzoekt niet of dit ook het Zuid Afrikaanse kunstdiscours van dat moment weerspiegelt.

In zowel *Zuiderkruis* als *Africa Now* werden een groot aantal diaspora kunstenaars vertegenwoordigd zonder dat dit expliciet benoemd werd. In 2000 opende een grote tentoonstelling die dat wel deed, *Continental Shift*, en zelfs als doel had om te “onderzoeken hoe niet-Westerse kunstenaars en hun werk worden ontvangen in het land waar zij zich gevestigd hebben én in het land waar zij vandaan komen”.²⁵ *Continental Shift* was een internationaal samenwerkingsinitiatief tussen het Bonnefantenmuseum in Maastricht, het Ludwig Forum in Aken, de Stadgalerie in Heerlen en het Musée d'Art Moderne in Luik. Elk museum presenteerde hedendaagse kunst afkomstig uit een ander wereldcontinent. Het Bonnefantenmuseum presenteerde Afrika. Een “eis” voor de selectie kunstenaars was zodoende dat zij geboren zijn in Afrika, maar vandaag de dag leven en werken in een Westerse metropool. Marjorie Jongbloed was de curator van dit project bij het Bonnefantenmuseum, en koos onder andere voor werken van de kunstenaars Adries Botha, Kendell Geers, Ina van Zyl, Ghada Amer, Olu Oguibe, Yinka Shonibare, Barthélémy Toguo, Everlyn Nicodemus, Meschac Gaba et cetera. Opvallend is dat veel van deze kunstenaars zelf wat geschreven of onderzocht heeft omtrent de tentoonstellingsproblematiek. Zo heeft Olu Oguibe, die naast kunstenaar ook werkt als curator en criticus, in samenwerking met Okwui Enwezor een stuk gepubliceerd over het problematische van dergelijke schemergebied-kunstenaars: “Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis”. Ook bijvoorbeeld Kendell Geers heeft

²³ J.P. Guépin, ‘Een witte kijk op zwarte kunst’, *Het Parool*, 21 januari 1994.

²⁴ R. Fuchs, ‘Een nieuw verlangen’, *Het Parool*, 11 december 1993.

²⁵ G. Jansen, *Continental Shift. A voyage between cultures*, tent.cat. Maastricht (Bonnefantenmuseum) 2000, p. 1.

zijn bevindingen over de wisselwerking tussen antropologie en hedendaagse kunst opgeschreven in het essay “The Work of Art in the State of Exile”. *Continental Shift* is vernieuwend ten opzichte van *Africa Now* en *Zilverkruis* door het feit dat de tentoongestelde kunstenaars binnen hun eigen kunstpraktijk bezig zijn met hetzelfde discours als waar *Continental Shift* over gaat – namelijk wat een tweedelige nationaliteit betekent voor de kunstpraktijk. Dit maakt dat de tentoonstelling ruimte biedt voor de kunstenaars als individu en juist hierdoor betekenis krijgt, in plaats van door het totaal aan tentoongestelde werken.

Gelijktijdig met *Continental Shift*, was *Africa Inside* te bezoeken in het Fries Museum Leeuwarden. *Africa Inside* was een onderdeel van de Noorderlicht Fotomanifestatie die jaarlijks plaatsvindt, en liet zodoende werk zien van hedendaagse Afrikaanse fotografen. In de tentoonstellingscatalogus wordt het doel van de tentoonstelling helder omschreven: een ongefilterd beeld tonen van hedendaagse Afrikaanse fotografie.²⁶ Wim Melis, vaste curator van Noorderlicht en zo ook voor dit project, schrijft in de catalogus: “Door werk voor het voetlicht te brengen dat gemaakt is met Afrikaanse ogen en voor Afrikaanse ogen (want niet gemaakt met de vooropgezette bedoeling om Afrika aan het westen te tonen) wil Noorderlicht het Westerse verwachtingspatroon doorbreken”.²⁷ Voor zijn selectie is de zogeheten ‘methode-Sacks’ toegepast, een methode waarbij de curator kunstwerken uitkiest die hem fascineren, verbazen of raken, zonder dat hij specifieke factoren in acht neemt, zoals maatschappelijk engagement of esthetische normen.²⁸ Dit resulteerde in een selectie foto’s van onder andere Kwame Apagya, Moussa Sakho, Mamdou Konaté, Angèle Etoundi Essamba, et cetera. De methode-Sacks past niet erg binnen de visie van Okwui Enwezor, aangezien de selectie geheel gebaseerd is op de persoonlijke voorkeuren van één Westerse curator. Daarbij wordt het doel van de tentoonstelling maar deels bereikt, aangezien wederom een aantal kunstenaars in het Westen wonen en werken, wat maakt dat hun fotografie haast onmogelijk “alleen voor Afrikaanse ogen” gemaakt kan zijn. Angèle Etoundi Essamba woont zelfs al sinds 1982 in Amsterdam, en heeft haar opleiding gevolgd aan de Nederlandse Fotovakschool. Een jaar na *Africa Inside*, in 2001, organiseert het museum voor Moderne Kunst in Arnhem een exhibitie voor het werk van Essamba: *Noirs*. Het is een bredere vertoning van het werk dat ook al te zien was tijdens *Africa Inside*, namelijk haar series over “het zwarte lichaam”.²⁹ Een solotentoonstelling van een Afrikaanse kunstenaar is vrij uitzonderlijk in Nederland, maar dit wordt dus genuanceerd door het feit dat Essamba al jaren werkzaam is in Amsterdam. Eenzelfde situatie zien we bij de Zuid Afrikaanse maar in Nederland werkende Marlene Dumas, die ook diverse solotentoonstellingen heeft gehad in Nederland, waaronder een zeer recente in het Stedelijk Museum Amsterdam, *The Image as Burden* (2014-15).

²⁶ W. Melis, *Africa Inside*, tent.cat. Leeuwarden (Noorderlicht Fotomanifestatie) 2000, pp. 1-10.

²⁷ W. Melis 2000 (zie noot 26), p. 1.

²⁸ W. Gröniger, ‘Hedendaagse kunst uit Afrika in Nederlands musea: een geschiedenis’, masterthesis Universiteit Utrecht, 2008, p. 48.

²⁹ M., Westen, *Essamba Angèle Etundi. Noirs*, tent. cat. Arnhem (Museum of Modern Art Arnhem) 2001.

In 2001 verscheen een tentoonstelling in het Boijmans van Beuningen Rotterdam die qua insteek erg leek op *Continental Shift*. Een verschil is echter dat deze nieuwere tentoonstelling, *Unpacking Europe*, veel focus legde op de rol en identiteit van de curators, die ook geboren zijn in niet-Westerse landen: Salah Hassan uit Sudan en Iftikhar Dadi uit Pakistan.³⁰ Net als *Continental Shift* onderzocht *Unpacking Europe* wat de wisselwerking tussen West en niet-West betekent voor de kunstpraktijk. De deelnemende kunstenaars komen uit Azië en Afrika, en werken afwisselend in Europa of Amerika – erg vergelijkbaar met *Continental Shift*. Een deel van de selectie Afrikaanse kunstenaars komt overeen. Vernieuwend aan *Unpacking Europe* is de keuze om Europa te benaderen als de Ander, waar zij “normaal gesproken” het Eigen is. Dit heeft als gevolg dat de tentoonstelling sterk filosofisch en weloverwogen van aard is. In de catalogus zijn dan ook een groot aantal sociaal-filosofische en antropologische teksten opgenomen van onder andere de Amerikaanse historicus Susan Buck-Morss, maar ook van Okwui Enwezor: “The Other Europe: Cultural Expressions – a question of place, revisions, reassessments, diaspora”, waarin hij benadrukt hoe sterk de definitie van “kunst” verbonden is aan perceptie en discours.

2.2 Volkenkundige musea

Eind 20^e eeuw kwam er meer ruimte voor niet-Westerse kunst in Nederlandse musea. Volkenkundige musea werden zodoende met hun neus op de feiten gedrukt: zoals de term “volkenkundig” suggereert, presenteerden zij traditionele “kunst” die meer cultureel of toegepast van aard is. Dit maakt het lastig onderzoek te doen naar de tentoonstellingspraktijk van moderne Afrikaanse kunst in volkenkundige musea. In de negentiger jaren werd men zich hier bewust van, en werd er dikwijls gesproken over deze problematiek. Zo werd in 1992 een symposium gehouden in het Tropenmuseum over hoe moderne Afrikaanse kunst op een juiste manier tentoongesteld zou kunnen worden – *Hoe hang je het op*.³¹ Tijdens het symposium komt een aantal interessante gedachten aan bod.³² In de jaren die volgen is echter niet een bijzonder verschil te zien in de vaste collectie of tentoonstellingspraktijk van het Tropenmuseum. Het duurt even voordat het debat überhaupt weer opkomt in het volkenkundig museumwezen. In 1999, het jaar dat het Rijksmuseum voor Land- en Volkenkunde Leiden heropent na een verbouwing, werd een tentoonstelling georganiseerd onder leiding van Okwui Enwezor: *The Garden of Eden*.³³ Het gaat om een selectie sculpturen rondom en in de tuin van het museum. Voorafgaand aan de tentoonstelling vond een gelijknamig symposium plaats, waaraan een groot

³⁰ S.M. Hassan, I. Dadi, *Unpacking Europe*, Rotterdam 2002, pp. 1-3.

³¹ W. Gröniger 2008 (zie noot 28), p. 12.

³² Een voorbeeld van een opvallende uitspraak die gedaan werd tijdens het symposium *Hoe hang je het op*, is afkomstig van Doriene Mignot, curator van het Stedelijk Museum Amsterdam, die stelde dat kunstenaars over de gehele wereld éénzelfde taal spreken en een universele kunstpraktijk kennen, waardoor diverse nationaliteiten naast elkaar tentoongesteld kunnen worden.

³³ N.A. van Breugel, ‘Het tentoonstellen van hedendaagse Afrikaanse kunst in Nederland’, bachelorthesis Universiteit Utrecht, augustus 2011, p. 33.

aantal curators en kunstenaars deelnamen. Hen werden vragen gesteld als: is kunst buiten het museum meer dan decoratie? Moet het een introductie zijn op wat de bezoeker binnen mag verwachten? Kan kunst nog niet-westers zijn? Naar aanleiding van dit symposium werd gekozen voor een aantal kunstenaars afkomstig uit alle wereldcontinenten. Afrika werd vertegenwoordigd door Andries Botha, een Zuid Afrikaanse kunstenaar die veel natuur-activistische sculpturen maakt, Moshekwa Langa en Meschac Gaba – twee beeldhouwers die meer conceptueel werken. Meschac Gaba woont in Rotterdam.

Naast de symposia is in de jaren negentig toch een aantal tentoonstellingen over moderne & hedendaagse Afrikaanse kunst verschenen in volkenkundige musea, waaronder *Afrika – Europa: een ontmoeting* in 2000. Dit was een samenwerking tussen het Wereldmuseum Rotterdam en het museum Beelden aan Zee in Scheveningen. Op het strand in Scheveningen werd een aantal sculpturen tentoongesteld afkomstig van Europese en Afrikaanse kunstenaars.³⁴ Theo van Scholten, de inmiddels overleden eigenaar van de private instelling Beelden aan Zee, trad op als curator en heeft ook de bijbehorende catalogus voorzien van tekst. Vrijwel alle beelden zijn afkomstig uit de vaste collectie van het Wereldmuseum. Zij zouden een weerspiegeling zijn van het Europees en Afrikaans mensbeeld, en hoe dit zich in de geschiedenis heeft ontwikkeld. Opvallend is dat er in de catalogus veel nadruk wordt gelegd op de link tussen Afrikaanse kunstenaars en “het mystieke Afrika”. Ondanks de tegengestelde intentie, kwam de tentoonstelling zodoende niet los van de antropologische benadering van moderne Afrikaanse kunst.

In hetzelfde jaar, 2000, kocht het Tropenmuseum Amsterdam 102 werken aan van de Congolese kunstenaar Tshibumba Kanda Matulu (1947-1981). Matulu vertelt in een stuipachtige, of in elk geval illustratieve stijl de geschiedenis van Congo. Paul Faber, conservator bij het Tropenmuseum, noemt het werk van Matulu een belangrijk onderdeel binnen de Afrikaanse popart.³⁵ Populaire art is in Afrika vooral opgekomen in de Westers verstedelijkte gebieden. Kenmerkend is het feit dat onderwerp belangrijker is dan esthetiek; iets wat Okwui Enwezor beschrijft als kernwaarde voor veel Afrikaanse kunst. Het lijkt er dus op dat Matulu's werk een wisselwerking laat zien tussen Afrikaanse kunstwaarden en een Westerse beeldtaal. Het totstandkomen van nieuwe kunst door het contact tussen verschillende culturen wordt hybridisatie genoemd. Het werk van Matulu is hier een voorbeeld van. In 2001 wordt een solotentoonstelling georganiseerd voor het werk van Matulu, *Congo in Cartoons*.

³⁴ T.M Scholten, M. van der Wiel, *Afrika – Europa: een ontmoeting*, tent.cat. Rotterdam (Beelden aan Zee, Museum voor Volkenkunde) 2000, pp. 10-20.

³⁵ Power of Culture, MARRIGJE DE BOK, Congo in Cartoons in het Tropenmuseum, 31 mei 2016
<<http://www.powerofculture.nl/nl/actueel/2004/juni/congo.html>>

2.3 1990 tot 2002: een overzicht

In de periode van 1990 tot 2002 is de (re)presentatie van Afrika en Afrikaanse kunst een onderwerp dat speelt in het Nederlands museumwezen. Opvallend is dat de besproken tentoonstellingen ofwel hetzelfde probleem laten zien als wat Enwezor aankaart, of het probleem zijn. *Continental Shift* (2000) laat bijvoorbeeld zien dat de definitie van kunst discours- en cultuurgebonden is, terwijl *Africa Now* (1991) niet loskomt van de antropologische benadering van Afrikaanse kunst. Geen van de besproken tentoonstellingen suggereert echter een oplossing of alternatief over hoe dan omgegaan zou kunnen worden met de complexiteit van (Westerse) kunstperceptie.

De "oorspronkelijke" betekenis van kunstwerken lijkt meestal niet verloren te gaan. Zo komt de catalogusbeschrijving bijvoorbeeld vaak overeen met hoe de kunstenaar zijn intenties omschrijft. De totaalselectie aan werken binnen veel besproken tentoonstellingen geeft echter wel een gemanipuleerd beeld. Zo is vaak overwegend gekozen voor postkoloniale thema's. Een voorbeeld is de tentoonstelling *Zuiderkruis* (1993), waar werk wordt getoond van 27 Zuid-Afrikaanse kunstenaars. Vrijwel alle geselecteerde werken verwijzen naar de Apartheid. Het Europees idee van Afrika en de associaties die het oproept - primitivisme, kolonialisme, armoede, een wankele politiek et cetera - wordt door dergelijke keuzes telkens bevestigd. Het problematische hiervan lijkt echter al wel bekend te zijn en besproken te worden, onder andere tijdens een symposium als *Hoe hang je het op* in het Tropenmuseum (1992).

3. Moderne & hedendaagse Afrikaanse kunst in Nederlandse musea vanaf 2002

3.1 Musea voor moderne en hedendaagse kunst

Vanaf 2002, de periode na Enwezor's curatorschap voor de Documenta in Kassel, lijkt de interesse voor niet-Westerse kunst in Nederland verschoven te zijn van Afrika naar Azië.³⁶ Is er sprake van een nieuwe "trend" of is moderne & hedendaagse Afrikaanse kunst meer ingecorporeerd geraakt in "reguliere" tentoonstellingen? In ieder geval valt op dat het aantal tentoonstellingen die expliciet gaan over moderne Afrikaanse kunst, minder is dan in de periode 1990 tot 2002, en dat het aantal tentoonstellingen die Aziatische kunst tonen is toegenomen. Toch blijft Afrikaanse kunst ook in deze periode een thema.

In 2002 verscheen de tentoonstelling *Double Dutch* in het Boijmans van Beuningen, Rotterdam. Het is een solotentoonstelling voor het werk van de Brits-Nigeriaanse kunstenaar Yinka Shonibare. De tentoonstelling liet een specifiek onderdeel van zijn oeuvre zien: paspoppen gekleed in een vroeg-Europese, Victoriaanse stijl, maar met stoffen en motieven afkomstig uit Afrika. In de bijhorende catalogus geeft de curator Jaap Guldemonnd aan dat de tentoonstelling op deze manier het vroege ontstaan van globalisering toont, en laat zien dat multi-culturaliteit niet alleen een hedendaagse verschijning is.³⁷ De kunstenaar Yinka Shonibare woont en werkt in Londen, en wordt sinds zijn deelname aan *Documenta II* – waar Enwezor hoofdcurator is – wereldwijd tentoongesteld. Opvallend is dat dit een solotentoonstelling is; wederom voor het werk van een diaspora kunstenaar. De curator, Jaap Guldemonnd, lijkt zich bewust van de vaststaande modernistische visie in het Westers museumwezen. Interesse voor niet-Westerse kunst wordt binnen het modernisme vaak omschreven als een 20-eeuwse ontwikkeling. Door aan te tonen dat dit echter een fenomeen van alle tijden is – niet chronologisch of evoluerend – nuanceert Guldemonnd de modernistische geschiedschrijving enigszins.

In de jaren die daarop volgen is Afrikaanse kunst een weinig belicht thema binnen Nederlandse musea voor moderne kunst. Pas in 2008 verscheen *Snap Judgements – nieuwe standpunten in hedendaagse Afrikaanse fotografie* in het Stedelijk Museum Amsterdam. Het initiatief voor deze tentoonstelling kwam van de fotografie-conservator van het Stedelijk Museum: Hripsimé Visser. Tijdens een privéreis door Afrika raakte zij gefascineerd door Afrikaanse fotografie. Visser besloot de tentoonstelling *Snap Judgements* naar Nederland te brengen, nadat deze al enkele jaren in verschillende Amerikaanse en Canadese musea te bezichtigen was.³⁸ Okwui Enwezor was de internationale curator van deze tentoonstelling, wat maakt dat het project nauw verbonden is aan zijn visie en streven. Enwezor's voornaamste doel was om met deze tentoonstelling het clichématige

³⁶ Tentoonstellingsarchieven bekeken van het Stedelijk Amsterdam, Boijmans van Beuningen Rotterdam, Groningermuseum en Gemeentemuseum Den Haag, 13 mei 2016.

³⁷ NAI Publishers, *Double Dutch. Yinka Shonibare tent. cat.* Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 2004, pp.1-3.

³⁸ O. Enwezor, *Snap Judgments. New positions in Contemporary African Photography tent.cat.* Amsterdam (Stedelijk) 2008.

beeld van hedendaags Afrika – armoede en honger – te doorbreken door het continent te tonen vanuit de visie van Afrikaanse fotografen in plaats van vanuit de Westerse media. Zo werd bijvoorbeeld het werk getoond van de fotografen Zarina Bhimji en Zwelethu Mthethwa, die beide het thema sociale vervreemding verwerken in hun fotografie – een gegeven dat voortkomt uit de sterke culturele versnipperdheid in Afrika, en iets wat daardoor veel Afrikanen bezighoudt en beperkt. *Snap Judgements* was zodoende een reële weergave van een actief discours.

Snap Judgements was een initiatief van SMBA: het projecthuis van het Stedelijk in Amsterdam. SMBA is in 1993 opgericht om een vast podium te bieden aan lokale kunstenaars, maar heeft zich ontwikkeld als bureau voor internationale samenwerkingen.³⁹ Het projecthuis is toen vooral zelfstandig gaan functioneren, buiten de zalen van het Stedelijk, en heeft een aantal tentoonstellingen georganiseerd omtrent moderne & hedendaagse Afrikaanse kunst. Van 2010 tot 2012 presenteerde SMBA *Project 1975*; een project om de relatie te onderzoeken tussen hedendaagse kunst en postkolonialisme.⁴⁰ Voor *Project 1975* zijn samenwerkingen aangegaan met Afrikaanse kunstenaars en instituten uit onder andere Accra en Dakar. Zowel Nederlandse als Afrikaanse kunstenaars en instituten hebben input geleverd. De basis voor *Project 1975* lijkt zodoende open en gelijkwaardig, maar het blijft wederom een Westers initiatief. De tentoonstelling van *Project 1975* is zowel in Accra als Amsterdam vertoond in dezelfde vorm. Jelle Bouwhuis, curator van het project, benadrukt dat het idee dat “Afrika” vertegenwoordigd zou moeten worden in Westerse musea, een enorm Europees sentiment is.⁴¹ Afrikaanse kunst valt niet te vatten in één element. Het continent kent veel culturele versnippering en daarbij bestaat ook niet zoiets als Europese of Amerikaanse kunst. Bovendien speelt het idee dat Europese kunst vertegenwoordiging “verdiend” niet in Afrika; het is een postkoloniaal uitgangspunt, waar *Project 1975* van los poogt te komen. Toch heeft het project een postkoloniaal thema. Jelle Bouwhuis verklaart dat veel Afrikaanse kunst maatschappelijk geëngageerd is: de politieke situatie bepaalt in veel Afrikaanse landen het hedendaags leven.⁴² Een postkoloniale insteek valt dus nauwelijks te voorkomen wanneer een tentoonstelling gemaakt wordt over hedendaagse Afrikaanse kunst. Jelle Bouwhuis noemt het pas problematisch als een tentoonstelling tot stand komt vanuit een postkoloniale insteek, en dat is vaak gebeurd in Nederland. Als voorbeeld noemt hij de eerder beschreven tentoonstelling *Africa Now*, waarbij nog sterk uit wordt gegaan van de “white man’s burden” om Afrika erbij te betrekken – om vervolgens vooral de “primitieve” kant van Afrika te belichten.

Een recenter project van SMBA is *Global Collaborations*. Dit driejarig initiatief (2012-2015) zocht wederom samenwerkingen op met niet-Westerse kunstenaars en instituten. Voor de bijhorende tentoonstelling *How far how near* wordt verwezen naar een tentoonstelling die zestig jaar eerder plaatsvond in het Stedelijk, *Moderne Kunst – Nieuw En Oud* (1955): “*Moderne Kunst – Nieuw en Oud*

³⁹ Interview met Jelle Bouwhuis, 8 juni 2016

⁴⁰ J. Bouwhuis, J. (ed.), Winking, K. (ed.), *Contemporary Art and the Postcolonial Unconscious*, Amsterdam 2014, pp. 17-21.

⁴¹ Interview met Jelle Bouwhuis, 8 juni 2016.

⁴² Interview met Jelle Bouwhuis, 8 juni 2016.

did not impel the Stedelijk to acquire more art from the decolonized regions or “the rest” of the world. This is evidenced in the Stedelijk’s large collections of posters en photography. The visualized mainly in terms of poverty, war, apartheid, and privation ... According to the three-day conference *Collecting Geographies*, held at the Stedelijk last March, it is a situation common to European modern art museums. Now, following in the footsteps of other major museums such as Tate Modern and Centre Pompidou, things are changing”.⁴³ Curator Jelle Bouwhuis benoemt hier het gegeven dat niet-Westerse kunst een aanzienlijk minder prominente plek inneemt in het museum dan Westerse kunst, en dat de plek die het inneemt erg discoursbevestigend is. *How far how near* was een tentoonstelling met het doel open debat aan te wakkeren over de definitie van moderne kunst. Naast de tentoonstelling vonden dan ook drie publieke debatdagen plaats. De tentoonstelling zelf telt een groot aantal hedendaagse niet-Westerse kunstenaars, waaronder de Afrikaanse kunstenaars Abdoulaye Konaté en Tito Zungu. Beide wonen en werken in Afrika – Bamako en Durban – en dit geldt voor veel deelnemende kunstenaars. *How far how near* laat de relativiteit van perceptie zien, en is één van de eerste tentoonstellingen in Nederland die met een oplossing of suggestie komt. De tentoonstelling haalt niet simpelweg “Afrikaanse” kunst naar Nederland, maar gaat een gelijkwaardige samenwerking aan. Daarbij is het streven niet langer om “het Afrika” te vangen, maar te onderzoeken hoe en of kunstenaars uit gebieden die nauwelijks met elkaar in aanraking komen samen zouden kunnen werken. Toch blijft de vraag of dergelijke initiatieven van een Westers projecthuis daadwerkelijk los kunnen komen van de White Man’s Burden notie - “zij verdienen het ook vertegenwoordigd te worden”.

3.2 Volkenkundige musea

Na 2002 zijn volkenkundige musea in Nederland vooral een plek gebleven voor meer antropologisch geaard werk uit Afrika. Het Afrika Museum heeft vanaf 2006 echter een aantal hedendaagse kunstwerken in haar bezit.⁴⁴ In dat jaar opende het museum een nieuwe vleugel waar de private collectie van Felix Valk getoond kon worden – hij is de inmiddels overleden ex-directeur van het Volkenkunde Museum in Rotterdam. Zijn collectie bevatte voornamelijk moderne en hedendaagse Afrikaanse kunst; een vernieuwende aanvulling op de vaste, meer traditionele collectie van het Afrika Museum. Het laat echter ook zien dat het thema van het symposium *Hoe hang je het op* in het Tropenmuseum in 1991 - de representatie van moderne Afrikaanse kunst in volkenkundige musea - nog steeds een relevant en onopgelost probleem blijkt.

⁴³ J. Bouwhuis, *How far how near. The World in the Stedelijk*, tent. cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 2014, p. 1

⁴⁴ W. Gröniger 2008 (zie noot 31), p. 46.

3.3 2002 tot heden: een overzicht

Vanaf 2002 komen veel tentoonstellingen los van de antropologische benadering van Afrika en Afrikaanse kunst. Lange tijd bleven de kritieken op de tentoonstelling *Primitivism* (1984, MoMa) nog gelden – de insteek dat Westerse kunstenaars zich hebben laten inspireren door “primitieve kunst” en culturen – maar in Nederland geldt een dergelijk concept inmiddels niet meer. De tentoonstellingen *Double Dutch* (2002, Boijmans) en *Snap Judgements* (2008, Stedelijk) laten beide kunst zien die gemaakt is met de intentie kunst te zijn; er is geen sprake meer van het tentoonstellen van cultureel-functionele objecten. De projecten van SMBA leken voor het eerst een stap verder te gaan en los te komen van slechts het tonen de problematiek – de postkoloniale insteek van moderne & hedendaagse kunst - door nauwe samenwerkingen aan te gaan tussen Europese en Afrikaanse kunstenaars en kunstinitiatieven. Toch blijft de vraag in hoeverre een globalere notie van kunst bereikt kan worden als de initiatieven Westers zijn.

In de periode 2002 tot heden is opvallend vaak gekozen voor Afrikaanse kunst die “bewijst ertoe te doen”. Veel tentoongestelde werken zijn activistisch van aard en sterk maatschappelijk geëngageerd. Deze tendens is al zichtbaar in de periode 1990-2002, en zet zich voort vanaf 2002. Zo verwerken vrijwel alle gerepresenteerde fotografen in *Snap Judgements* het thema post-kolonialisme en de invloed van kolonialisme op het hedendaags Afrikaans leven in hun werk. Ook de projecten van SMBA hebben een postkoloniaal thema.

5. Conclusie

Het eerste wat opvalt wanneer gekeken wordt naar moderne & hedendaagse Afrikaanse kunst in Nederlandse musea van 1990 tot heden, zijn de kwantitatieve kenmerken. In de jaren negentig leek het tentoonstellen van Afrikaanse kunst meer een “trending topic” te zijn. Er zijn een groter aantal tentoonstellingen verschenen dan in de periode vanaf 2002. Openbare symposia als *Hoe hang je het op* in het Tropenmuseum (1991) laten zien dat het ook een thema is dat vragen en discussie oproept. Vanaf 2002 werd de rolverdeling tussen het museum voor moderne kunst en het volkenkundig museum concreter: in musea voor moderne kunst verscheen steeds minder cultureel-antropologische “kunst”. Toch bleef de insteek van veel tentoonstellingen in musea voor moderne kunst, ook na 2002, samenhangen met post-kolonialistische thema’s als Apartheid.

Vrijwel alle besproken tentoonstellingen laten ofwel de problematiek zien die Enwezor ook aankaart, of ze *zijn* de problematiek. Oftewel: een aantal tentoonstellingen, met name in de periode van 1990 tot 2002, komt niet los van de Westerse, modernistische kunstperceptie. Afrikaanse kunst wordt dan op een meer cultureel-antropologische wijze benaderd. Voorbeelden van tentoonstellingen die tot stand zijn gekomen vanuit dit uitgangspunt zijn *Africa Now* (1991) of *Afrika – Europa: een ontmoeting* (2000). Daartegenover staat een aantal tentoonstellingen dat aantoont dat een dergelijke modernistische kunstperceptie bestaat, en dat deze nauw verbonden is aan het Europees discours. Tentoonstellingen die dit doen zijn onder andere *Continental Shift* en *Unpacking Europe*. Geen enkele tentoonstelling lijkt echter een oplossing te suggereren voor deze problematiek. Projecten als *Global Collaborations* en *Project 1975* van SMBA laten zien dat een alternatief denkbaar is door een nauwe samenwerking te organiseren tussen Westerse en niet-Westerse kunstenaars. Tegelijkertijd tonen dergelijke projecten aan hoe complex dat is. Kan gelijkwaardigheid ontstaan wanneer het initiatief keer op keer vanuit het Westen komt? Komt het gevoel van initiatief moeten nemen niet juist voort uit postkoloniaal denken, het idee dat “zij” het ook verdienen gerepresenteerd te worden? Het probleem lijkt een vicieuze cirkel te zijn. Okwui Enwezor signaleert dat moderne kunst een Westers concept is en noemt het zijn streven dit te doorbreken, maar elke keer ontstaat weer dezelfde botsing met het discours. Moderne kunst is hardnekkig verbonden aan eurocentrisme en postkolonialisme.

Tevens stelt zich de vraag in hoeverre Okwui Enwezor zuiver past binnen zijn eigen streven. Hij is van oorsprong een Nigeriaan, maar woont en werkt inmiddels al jaren in Amerika en Europa. De manier waarop Enwezor (toe)spreekt en schrijft is de standaard voor een 21e eeuwse, Westerse academicus. Wellicht is Enwezor zelf het antwoord op de problematiek die hij signaleert, en dat is het feit dat een nieuw concept alleen gehoor kan vinden, of geaccepteerd kan worden, binnen een bekend discours. Dat zou verklaren waarom veel van de besproken “Afrikaanse” kunstenaars diaspora kunstenaars zijn, die vaak al jaren in het Westen wonen en werken. Het betekent ook dat een nieuw concept, of zelfs een geheel nieuwe kunstperceptie, erin kan slijten wanneer zij gebracht wordt op een bekende manier en in een bekende context. De onderzoeksperiode en –plaats van dit onderzoek, 1990 tot heden in Nederland, schiet tekort voor zo een geleidelijk en complex proces, maar toont wel aan dat het in gang gezet kan worden zodra het een actief en bespreekbaar thema blijft.

Literatuur

Bouwhuis, J. (ed.), Winking, K. (ed.), *Contemporary Art and the Postcolonial Unconscious*, Amsterdam 2014.

Bouwhuis, J., *How far how near. The World in the Stedelijk*, tent. cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 2014.

Breugel, N.A. van, 'Het tentoonstellen van hedendaagse Afrikaanse kunst in Nederland', bachelorthesis Universiteit Utrecht, augustus 2011.

Buskirk, M., *The Duchamp Effect* Cambridge 1996, pp. 1-10.

Commandeur, I., 'Documenta 1-11: Symbool voor een nieuwe wereldorde', *Metropolis M* (2002) nr. 2 (februari/maart).

e-Artex, Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts, 20 april 2016 <<http://e-artex.ca/id/eprint/14991>>

Enwezor O., 'Where, What, Who, When: A few Notes on 'African' Conceptualism', in: S.M. Hassan (ed.), O. Oguibe (ed.), *Authentic/Ex-centric*, Ithaca, NY 2002, pp. 73-84.

Enwezor, O., 'The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transitions', *Research in African Literatures* 34 (2003) nr. 4 (winter), pp. 57-82.

Enwezor, O., *Snap Judgments. New positions in Contemporary African Photography* tent.cat. Amsterdam (Stedelijk) 2008.

Fuchs, R., 'Een nieuw verlangen', *Het Parool*, 11 december 1993.

Gröniger, W., 'Hedendaagse kunst uit Afrika in Nederlands musea: een geschiedenis', masterthesis Universiteit Utrecht, 2008.

Guépin, J.P., 'Een witte kijk op zwarte kunst', *Het Parool*, 21 januari 1994.

Hassan, S.M., Dadi, I., *Unpacking Europe*, Rotterdam 2002.

Jansen, G., *Continental Shift. A voyage between cultures*, tent.cat. Maastricht (Bonniefantemuseum) 2000.

Leyten, H., 'Non-Western art in anthropological museums', in: H. Leyten (ed.), *Art, anthropology and the modes of re-presentation: museums and contemporary non-Western art*, Amsterdam 1992, pp. 1-10.

Melis, W., *Africa Inside*, tent.cat. Leeuwarden (Noorderlicht Fotomanifestatie) 2000.

Moore-Gilbert, B., "Spivak and Bhabha", in: H. Schwarz (ed.), S. Ray (ed.), *A Companion to Postcolonial Studies*, Arizona 2000, pp. 451-467.

NAi Publishers, *Double Dutch. Yinka Shonibare* tent. cat. Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 2004.

Oguibe, O., Enwezor, O., *Reading the Contemporary, African Art from Theory to the Marketplace*, London 1999.

Ogbechie Okwunodu, S., 'Ordering the Universe: Documenta II and the Apotheosis of the Occidental Gaze', *Art Journal* 64 (2014) nr. 1, pp. 80-89.

Ploeg, K. Van der, *Africa Now*, tent.cat. Groningen (Groningermuseum) 1991.

Power of Culture, Marrigje de Bok, Congo in Cartoons in het Tropenmuseum, 31 mei 2016
<<http://www.powerofculture.nl/nl/actueel/2004/juni/congo.html>>

Schwartz, I., 'Ik kan niet met een recept werken', *NRC*, 28 juni 1999.

Scholten, T.M., Wiel, M. van der, *Afrika – Europa: een ontmoeting*, tent.cat. Rotterdam (Beelden aan Zee, Museum voor Volkenkunde) 2000.

Seattle Art Museum, The Duchamp Effect, 24 mei 2016
<<http://www.seattleartmuseum.org/Exhibitions/Details?EventId=31860>>

Smith, T., *Talking Contemporary Curating*, Amsterdam 2015, pp. 85-113.

Turner, Z., 'How Okwui Enwezor Changed the Art World', *The Wall Street Journal*, 8 september 2014.

Thami Mnyele (instituut), *Zuiderkruis. 27 Artists from South Africa*, tent. cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1993.

Westen, M., *Essamba Angele Etundi. Noirs*, tent. cat. Arnhem (Museum of Modern Art Arnhem) 2001.

Bijlagen

I. Interviewvragen Jelle Bouwhuis

SMBA / Stedelijk

1. Ik heb begrepen dat u nauw betrokken bent geweest bij *Project 1975* van SMBA. Er zijn toen ook een aantal samenwerkingen ontstaan tussen Afrikaanse kunstenaars en instituten uit onder andere Accra en Dakar. Hoe stonden zij daarin, wat waren hun hoofdmotieven om mee te doen aan een dergelijke samenwerking? *Kansen zijn beperkt in steden als Accra en Dakar, vooral voor een kunstenaar. Er heerst veel armoede en kunstinitiatieven als musea zijn hierdoor beperkt aanwezig. Het hoofdmotief voor veel kunstenaars was zodoende simpelweg een carrière. Als je een kunstenaar of kunstenaarsinitiatief benadert heb je de volgende dag tien gemiste oproepen – zo groot is de drang naar een internationale mogelijkheid.*
2. Een recenter maar misschien vergelijkbaar project is *Global Collaborations*. Op internet vond ik een interview van u met Yale University Radio. Daarin vertelde u dat een aantal Afrikaanse kunstenaars ook naar Nederland is gekomen. Wat vonden zij van de tentoonstellingspraktijk in het Stedelijk? *Het Stedelijk toont bijna uitsluitend Westerse kunst; dat was opvallend. Maar vooral het Rijks vonden zij weerzinwekkend: het gebouw doet al denken aan een soort koloniale hoofdvestiging. Op de schilderijen waren alleen rijke blanken te zijn; de enkele Afrikaan die werd afgebeeld was een slaaf.*
3. Dezelfde tentoonstelling is in Afrika en Nederland getoond. Gebeurde dat op precies dezelfde manier, met dezelfde vorm en beeldtaal, of zijn dingen aangepast? *Nee, dat gebeurde op exact dezelfde manier, en was ook alleen mogelijk doordat de kunstenaars zo nauw met elkaar hadden samengewerkt.*
4. Wat waren reacties van de Westerse / Nederlandse kunstenaars toen zij Afrika bezochten? Was het de Afrikaanse kunstperceptie die zij verwacht hadden? *Kunst is kunst en mag best een beetje anders of vervreemdend zijn, ook binnen onze stroeve Westerse visie. De waarde die aan kunst gehecht wordt is wel heel anders. Tekeningen worden in de openlucht aan een boom gespijkerd omdat er nauwelijks tentoonstellingsruimten zijn. Dat was voor Nederlandse kunstenaars wel even wennen.*
5. Zijn dingen bewust anders aangepakt bij *Global Collaborations* dan bij *Project 1975*? *Niet dat ik zo bedenken kan.*
6. Zowel *Project 1975* als *Global Collaborations* wordt beschreven als een gelijkwaardig uitwisselingsproject, maar het is een Westers initiatief... Is dat niet problematisch? Zijn er ook Afrikaanse initiatieven bekend? Waarom wel / niet? Zou de Westerse kunstwereld daar (op termijn) voor open staan? *Er zijn weinig internationale Afrikaanse initiatieven. Dat heeft twee redenen: er is simpelweg geen tot weinig geld voor. De tweede reden is dat het idee dat*

“kunst van over de hele wereld” vertegenwoordiging verdient een Westers sentiment is. In Afrika heerst dat idee totaal niet.

7. Vorig jaar hield het Stedelijk Museum de tentoonstelling *How far how near*, als onderdeel van *Global Collaborations*. Het viel me op dat het museum een open en zelfkritische houding aannam tegenover het beeld wat de vaste collectie schetst over “the rest of the world Now, following in the footsteps of other major museums such as Tate Modern and Centre Pompidou, things are changing”. Wat verandert er? Waar komt dat door? *Het museum nam geen open houding aan; deze tekst is afkomstig van mij. Het was een directeurloze periode voor het Stedelijk en daarom was er ruimte voor meer experiment. Nu is dat geheel teruggedraaid. Internationaal gezien verandert er denk ik wel iets: er komt meer interesse en ruimte voor een globalere notie van kunst.*
8. SMBA is ontstaan als een initiatief voor lokale kunstenaars, maar het heeft zich ontwikkeld als projectbureau voor internationale samenwerkingen. Waarom heeft het museum daar een aparte organisatie voor gecreëerd? *In de jaren negentig ontstond er veel wrok onder Amsterdamse kunstenaars; zij wilde vertegenwoordiging in hun “eigen” museum.*

Okwui Enwezor

9. Enwezor beweert dat moderne kunst een westers concept is omdat het verwijst naar modernisme, een periode in de Westerse geschiedenis. Daardoor vindt automatisch uitsluiting van culturen plaats. Geloof u erin dat dit doorbroken kan worden? Hoe dan? *Dit laat jouw eigen Westerse perceptie zien. Nee, het kan niet geheel doorbroken worden. Maar waarom is dat een probleem?*
10. Wie was er eerst, het kip of het ei? Is de tijd rijp voor een herziende visie op niet-Westerse (in dit geval Afrikaanse) kunst, en waren personen als Okwui Enwezor en Olu Oguibe daar op het juiste moment, of hebben dergelijke personen wel degelijk directe invloed op het museumwezen en de kunstwereld? *Veel musea organiseren een tentoonstelling over niet-Westerse kunst, en daarna is het wel weer klaar voor tien jaar. Daarin is nog niet echt verandering gekomen. Kritische denkers kunnen zeker invloedrijk zijn. Zodra het publiek iets anders wenst zal een museum dat aanpassen.*
11. Soms vraag ik me af: past Enwezor wel binnen zijn eigen streven? Hij is geboren in Nigeria, maar woont en werkt inmiddels al jaren in Europe en Amerika, kleedt zich en praat als een “Westerling”. Hoe kijkt u aan tegen deze paradox? *Ik denk dat Enwezor en zijn denken inmiddels al wat verouderd is. We moeten nog een stap verder.*
12. Bij de tentoonstelling *Snap Judgements* (2008) in het Stedelijk Museum was Okwui Enwezor nauw betrokken. Verschilde zijn visie omtrent de tentoonstelling met die van de fotografie-conservator Hripsimé Visser, of het Stedelijk in het algemeen? Zijn dingen aangepast of anders gedaan? *Dat weet ik niet.*

13. Veel “Afrikaanse” kunstenaars die tentoongesteld worden in Nederland wonen en werken hier al jaren, of in ieder geval in een Westerse metropool (Fotograaf Essamba, beeldende kunstenaars Dumas, Shonibare, etc.). Waarom is dat zo? Kan dit een reëel beeld geven van hedendaagse Afrikaanse kunst? *Het kan geen reëel beeld geven natuurlijk. Wel geeft het een beeld over de complexiteit van multi-culturaliteit. Diaspora kunstenaars worden vaak gekozen omdat het makkelijk is, goedkoop en bekend. Plus het museum laat zien open te staan voor andere culturen...*
14. Als ik kijk naar tentoonstellingsarchieven van veel bezochte musea voor moderne kunst in Nederland, dan lijkt het alsof er sinds 2000 meer belangstelling is voor niet-Westerse kunst uit Azië dan bijvoorbeeld uit Afrika. Klopt dat? Is daar een verklaring voor? *De kunstwereld is een plek waar trends enorm belangrijk zijn. “Interesse” voor een bepaald type niet-Westerse kunst kan gerust een trend zijn.*
15. Het lastige aan mijn scriptie is dat ik me door beperkte tijd en middelen focus op tentoonstellingen die expliciet zijn in het feit dat zij moderne Afrikaanse kunst tonen. Het zou juist enorm goed passen binnen het streven van Okwui Enwezor als “reguliere” tentoonstellingen Afrikaanse kunstenaars incorporeren. Zou u hier iets over kunnen zeggen? *Ja: dat is beslist niet zo.*
16. In Nederland worden kunstmusea sinds de jaren '90 steeds vaker bezocht. Een gevolg is de blockbuster-tentoonstelling. Wat betekent dit voor de keuzes die je als curator mag en kan maken? Is het mogelijk dit te combineren met een meer globale notie van kunst? *Ik vind het lastig daar een algemene uitspraak over te doen, maar binnen het Stedelijk is dat zeker niet zo. De collectie is enorm wit en daar blijkt ook veel geld mee verdiend te kunnen worden – kijk naar zo'n tentoonstelling als Matisse.*
17. Veel Afrikaanse kunst die in Nederland tentoongesteld wordt iets heel maatschappelijk geëngageerd, activistisch vaak zelfs. Ik krijg soms het gevoel dat een Afrikaanse kunstenaar moet “bewijzen” ertoe te doen. Is dat zo, of is dit soort activistische kunst inderdaad een weerspiegeling van dat wat speelt in de Afrikaanse kunstwereld? *Ik denk dat het inderdaad een weerspiegeling is. Afrika is enorm cultureel versnipperd, er is nog veel armoede en conflict. Voor veel mensen is het de dagelijkse orde van de dag. Kunst is daar een reflectie van.*
18. Tot slot een grote vraag... Wat ziet u als de taak van een museum als het Stedelijk? *Vernieuwend zijn en tonen wat speelt.*