

当代中国艺术

(Hedendaagse Chinese kunst)

Over de rol van het postkoloniale discours bij de 'vertaling' van hedendaagse Chinese kunst in de Europese tentoonstellingspraktijk

Yvette Siemer (3855600)
Masterthesis Kunstgeschiedenis
Universiteit Utrecht
Augustus 2017

Begeleider dr. Ilse van Rijn
Tweede lezer dr. Hestia Bavelaar

当代中国艺术 (hedendaagse Chinese kunst): Over de rol van het postkoloniale discours bij de 'vertaling' van hedendaagse Chinese kunst in de Europese tentoonstellingspraktijk

A. Introductie

- 1. Voorwoord p. 3
- 2. Inleiding p. 4
- 3. Methodologie p. 7

B. Theoretisch kader

- 1. Ontstaansgeschiedenis hedendaags Chinese kunst p. 10
- 2. Postkoloniale debat in de tentoonstellingspraktijk p. 15
 - 1.1. Edward Said p. 17
 - 1.2. Homi Bhabha p. 19

C. Casestudies

- 1. *Magiciens de la Terre* (1989) p. 21
 - 1.1. Beschrijving p. 22
 - 1.2. Analyse p. 26
- 2. *Heart of Darkness* (1995) p. 29
 - 2.1. Beschrijving p. 30
 - 2.2. Analyse p. 34
- 3. *BENTU* (2016) p. 36
 - 3.1. Beschrijving p. 37
 - 3.2. Analyse p. 40

D. Conclusie

- 1. Cross-case analysis p. 42
- 2. Conclusie p. 43

E. Bijlagen

- 1. Literatuurlijst p. 46
- 2. Lijst van afbeeldingen p. 49

1. Voorwoord

Tijdens een stage van zes maanden bij de afdeling Pers- en Culturele Zaken van de Nederlandse Ambassade in Peking, kwam ik voor het eerst in aanraking met de Chinese cultuur.¹ Voor mijn stage ging ik op bezoek bij Chinese galerieën en musea en ik werd in contact gebracht met hun curatoren. Zo bezocht ik onder andere *Digging a hole in China* in de OCT Art Terminal in Shenzhen, een tentoonstelling die bestond uit hedendaagse Chinese installatie kunst.² Dankzij deze bezoeken groeide mijn kennis over de Chinese kunst en cultuur gedurende mijn stage aanzienlijk.

Eenmaal terug in Nederland bezocht ik de tentoonstelling *Cai Guo-Qiang: My Stories of Painting* in het Bonnefantenmuseum in Maastricht.³ Tijdens het bezoek aan de tentoonstelling kreeg ik het gevoel dat de kwaliteit van hedendaagse Chinese kunst in Europa hoger ligt dan de hedendaagse kunst die in China wordt tentoongesteld. Ik ging mij afvragen hoe dit verschil te verklaren was. Terwijl ik mij meer in de hedendaagse Chinese kunst ging verdiepen werd ik mij steeds meer bewust van mijn 'westerse blik'. Mijn perspectief zou een verklaring kunnen zijn voor het verschil dat ik ervoer tussen de Chinese kunst in China en de Chinese kunst die ik in de Nederland tentoongesteld zag. Ik werd me er meer van bewust dat mijn opleiding in de 'Westerse Kunstgeschiedenis' haar stempel heeft achtergelaten op mijn kwaliteitsoordeel over kunst. De hedendaagse Chinese kunst die ik in Nederlandse tentoonstellingen zag voldeed waarschijnlijk aan mijn verwachtingen van hedendaagse Chinese kunst.

Vanuit de nieuwsgierigheid naar Chinese kunst en de bewustwording van mijn Westerse kijk op de kunstgeschiedenis ben ik onderzoek gaan doen naar de opkomst van hedendaagse Chinese kunst in Europa.

¹ Tijdens mijn stage bij de afdeling Pers- en Culturele Zaken deed ik onderzoek naar het gebruik van culturele diplomatie in China. Ik heb onderzocht hoe Nederlandse tentoonstellingen in China bij kunnen dragen aan de verbetering van de betrekkingen tussen Nederland en China.

² *Digging a hole in China*, vond van 20 maart 2016 – 26 juni 2016 plaats in het OCAT in Shenzhen. Website OCAT, <<http://www.ocat.org.cn/index.php/Exhibition/?aid=384&lang=en>> (geraadpleegd op 5 augustus 2017).

³ *Cai Guo-Qiang: My Stories of Painting* vond van 30 september 2016 – 1 mei 2017 plaats in het Bonnefantenmuseum in Maastricht. Website Bonnefanten museum <http://www.bonnefanten.nl/nl/tentoonstellingen/cai_guo_qiang> (geraadpleegd op 12 juli 2017).

2. Inleiding

In oktober 2010 publiceerde het Museum of Modern Art in New York het vijfde boek in de serie 'Primary Documents', *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*.⁴ De publicatie, geleid door Wu Hung, is significant voor het begrip over de hedendaagse Chinese kunst in de Engels sprekende wereld. Alhoewel hedendaagse kunst uit China al door verschillende tentoonstellingen was geïntroduceerd aan een internationaal publiek, was er tot 2010 nog geen overzichtswerk gepubliceerd in een Westerse taal.⁵ Nagenoeg alle relevante primaire teksten over de hedendaagse Chinese kunst waren tot 2010 enkel in het Chinees beschikbaar en waren daarmee niet toegankelijk voor de 'Westerse wereld'.⁶ Dezelfde taalbarrière doet afvragen hoe Westerse curatoren om zijn gegaan met het cultuurverschil bij het tentoonstellen van hedendaagse Chinese kunst.

Als gevolg van de steeds toenemende globalisering is hedendaagse Chinese kunst deel geworden van het internationale kunstdiscours. Het aantal tentoonstellingen met hedendaagse kunst uit China is sinds de eerste tentoonstelling in Europa, *Magiciens de la Terre* (1989), exponentieel toegenomen. Alleen al in Nederland vonden er in 2016 vijf tentoonstellingen plaats over Chinese hedendaagse kunst.⁷ Tevens vond in dat jaar op Europees niveau vond de tentoonstelling *BENTU: Chinese Artists at a time of turbulence and transformation* plaats, in het Fondation Louis Vuitton in Parijs.⁸

De toename van het aantal tentoonstellingen met hedendaagse Chinese kunst past binnen een breder discours van tentoonstellingen met niet-Westerse kunst, dat in de afgelopen dertig jaar tot stand is gekomen. Als gevolg van globalisering en de groeiende technologische vernieuwingen is de kunstwereld transparanter geworden waarbij kunstenaars en kunstwerken zich makkelijker verplaatsen. Dit heeft voor een diversificatie van het hedendaagse kunstdiscours gezorgd en zo ook voor een toename van tentoonstellingen met niet-Westerse kunst.

⁴ H. Wu (red.), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York 2010.

⁵ H. Wu, 'About this volume', *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York 2010, p. xiv.

⁶ H. Wu, 'About this volume', *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York 2010, pp. xiv-xvi.

⁷ *#SafePassage*, FOAM (16 september - 7 december 2016); *Cai Guo-Qiang: My Stories of Painting*, het Bonnefantenmuseum (30 augustus 2016 – 1 mei 2017); *None – Pure Tradition. Hedendaagse kunst uit Dalian*, Rijksmuseum Twenthe (31 mei – 8 juni 2016), *Family Tree, Hedendaagse Chinese kunst uit de collectie Sigg* in Buitenplaats Kasteel Wijlre (10 juli – 30 oktober 2016), *Chinese Outsider Art*, Outsider Art Museum - Hermitage Amsterdam (24 november 2016 – 5 juni 2017)

⁸ Website Fondation Louis Vuitton, 'Exposition Bentu', <<http://www.fondationlouisvuitton.fr/en/expositions/exposition-bentu.html>> (geraadpleegd op 10 april 2017).

Het heeft er tevens voor gezorgd dat kunsthistorici met theorieën zijn gekomen over een wereldkunst en een wereldkunstgeschiedenis, zoals *Global Art* en *World Art Studies*.⁹

Anderzijds is China pas in 1978 deels opengesteld aan buitenlandse invloeden. Deze relatief geïsoleerde positie heeft er voor gezorgd dat de hedendaagse kunst in China zich afzonderlijk van de Westerse kunstgeschiedenis heeft ontwikkeld. De hedendaagse Chinese kunst draagt daardoor een andere historische lading in vergelijking met de Westerse hedendaagse kunst. Met het verschil in historische achtergrond worden Westerse curatoren geconfronteerd bij het tentoonstellen van hedendaagse Chinese kunst in Europa. Vragen die zich voordeden waren bijvoorbeeld: in hoeverre is deze 'andere' historische context belangrijk voor het begrijpen van Chinese kunst? Moet deze geschiedenis duidelijk worden gemaakt aan de bezoeker? En zo ja: hoe?¹⁰

Het tentoonstellen van hedendaagse Chinese kunst lijkt daarbij onlosmakelijk verbonden aan het postkoloniale discours, waarin soortgelijke vragen werden gesteld.¹¹ Zo stelt Paul O'Neill in *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* dat curatoren zich sinds de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* verder zijn bezig gaan houden met *transcuratorial curating* waarbij de curator zich gingen bezighouden met de positie van 'the Other', de andere cultuur.¹² Bovendien werden curatoren zich bewust van de Eurocentrische en kolonialiserende benadering van de andere cultuur in de tentoonstellingspraktijk. Dit komt overeen met de vragen die gesteld werden bij de benadering van hedendaagse Chinese kunst in de tentoonstellingspraktijk. Hoewel China nooit door Europa is gekolonialiseerd, werd China wel behandeld als de door de Westerse wereld gekolonialiseerde landen.

De globalisering enerzijds, met de toename aan tentoonstellingen met hedendaagse Chinese kunst en de vragen die zich voordoen binnen de tentoonstellingspraktijk, en anderzijds de afzonderlijke ontwikkeling van hedendaagse kunst in China, leiden zodoende tot een unieke vraag naar de positie van Chinese kunst in Europa. Om vat te krijgen op deze positie ben ik tot de volgende hoofdvraag gekomen:

Wat is de rol van het postkoloniale discours in het tentoonstellen van hedendaagse Chinese kunst in Europa?

⁹ H. Belting, A. Buddensieg e.a., *The Global Art World*, Ostfildern 2009.

K. Zijlmans, W. Van Damme e.a., *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008.

¹⁰ P. O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge 2012, p. 69.

¹¹ J. Boden, *Contemporary Chinese Art. Post-socialist, Post-traditional, Post-colonial*, Brussel 2014, pp. 240-241.

¹² P. O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge 2012, pp. 55-59.

Het onderzoek bestaat uit twee delen. Het eerste deel bestaat uit mijn theoretisch kader, bestaande uit: 1) de ontstaansgeschiedenis van de hedendaagse Chinese kunst en 2) de invloed van het postkoloniale debat op de tentoonstellingspraktijk van hedendaagse Chinese kunst. Het tweede deel bestaat uit drie casestudies waarin de rol het postkolonialisme in het tentoonstellen van hedendaagse Chinese kunst wordt onderzocht.

In dit onderzoek zal ik inzichtelijk maken hoe postkolonialisme een rol heeft gespeeld in het tentoonstellen van hedendaagse Chinese kunst in Europa aan de hand van casestudies van de volgende drie tentoonstellingen:

- *Magiciens de la Terre* (1989), die plaats vond in Centre Pompidou in Parijs, onder leiding van Jean-Hubert Martin.
- *Heart of Darkness* (1995), die plaats vond in Museum Kröller Muller in Otterloo, onder leiding van Marianne Brouwer.
- *BENTU: Chinese Artists in a Time of Turbulence and Transformation* (2016), die plaats vond in Fondation Louis Vuitton in Parijs, onder leiding van Laurence Bossé en Philip Tinari.

Ik ben mij er van bewust ben dat drie exposities niet het gehele spectrum van tentoonstellingen van hedendaagse Chinese kunst in Europa zal kunnen dekken. Om die reden zullen de casestudies als voorbeeld dienen bij de beantwoording van de hoofdvraag. Tevens heeft in de afgelopen dertig jaar een legio aan tentoonstellingen plaatsgevonden in Europa met hedendaagse Chinese kunst. De tentoonstellingen die ik voor dit onderzoek heb gekozen zijn in het bijzonder interessant voor onderzoek naar de rol van postkolonialisme in de tentoonstellingspraktijk. De keuze voor de drie tentoonstellingen zal ik hieronder toelichten.

Afgezien van het belang van de impact van de tentoonstellingen an sich, heb ik bij de selectie van de tentoonstellingen een aantal criteria gesteld. Allereerst wilde ik het onderzoek inperken en koos er daarom voor mij alleen te richten tot tentoonstellingen in Europa. Ten tweede was het van belang dat de curatoren van de tentoonstellingen niet de Chinese nationaliteit zouden hebben. Dit is essentieel in het onderzoek naar de 'Europese benadering' van hedendaagse Chinese kunst in de tentoonstellingspraktijk. Immers ga ik er vanuit dat de problematiek binnen de hoofdvraag ligt aan het feit dat de curator niet de Chinese nationaliteit heeft en om die reden moeilijkheden ervaart, of op vragen stuit bij het tentoonstellen van hedendaagse Chinese kunst, vragen die gelieerd zijn aan het postkoloniale debat. Ten derde achtte ik het van belang dat de drie tentoonstellingen zich

afspeelde in verschillende tijdvakken, aangezien ik vermoed dat de rol van post-kolonialisme in de tentoonstellingspraktijk met de tijd veranderd is. Door drie exposities uit drie verschillende periodes te selecteren, kan ik onderzoeken of deze mogelijke verandering zichtbaar is in de benadering van hedendaagse Chinese kunst.

Allereerst heb ik gekozen voor de tentoonstelling *Magiciens de la Terre*, welke in 1989 plaats vond in het Centre Pompidou in Parijs, onder leiding van Jean-Hubert Martin. Met *Magiciens de la Terre* werd de hedendaagse Chinese kunst voor het eerst aan het Europese publiek getoond.¹³ Bovendien heeft de tentoonstelling de discussie voor het tentoonstellen van niet-Westerse kunst in Europa geopend. Dit maakt de tentoonstelling zeer interessant als casus in dit onderzoek. *Heart of Darkness* uit 1994-'95 door Marianne Brouwer, kan gezien worden als een reactie op *Magiciens de la Terre*, waarbij hedendaagse Chinese kunst een onderdeel was van een groepstentoonstelling.

Om een brug te slaan naar het heden heb ik ten slotte gekozen voor een zeer recente tentoonstelling, *BENTU* uit 2016. Deze tentoonstelling vond plaats in het Fondation Louis Vuitton in Parijs en zal een beeld geven van de wijze waarop hedendaagse Chinese kunst anno 2016 wordt benaderd en tentoongesteld.

3 Methodologie

Voorafgaand aan de casestudies zal het theoretisch kader geschetst worden. Dit kader bestaat uit drie onderdelen: 1) de ontstaansgeschiedenis van de hedendaagse Chinese kunst en 2) de invloed van het postkoloniale debat op de tentoonstellingspraktijk van hedendaagse Chinese kunst.

Om te beginnen is het voor het onderzoek van belang om de geschiedenis van de hedendaagse Chinese kunst uiteen te zetten omdat deze niet overeenkomt met de geschiedenis van de Westerse kunst. China is tot 1978 grotendeels geïsoleerd geweest van de rest van de wereld, zoals zojuist gesteld. Zodoende is de hedendaagse kunst in China deels vanuit een isolement ontstaan en heeft de kunst zich afzijdig aan de Westerse kunstgeschiedenis ontwikkeld. Bij de bespreking van de ontstaansgeschiedenis zal de nadruk op de sociaal politieke context liggen. Daarnaast zal ik geregeld een parallel trekken met de Westerse kunstgeschiedenis. Zodoende zal inzichtelijk worden in hoeverre de Chinese kunstgeschiedenis verschilt van de Europese kunstgeschiedenis.

¹³ B. Erickson, 'The reception in the west of experimental mainland Chinese art of the 1990s' (2002), in: H. Wu (red.), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York 2010, p. 357.

Ten tweede zal de invloed van postkolonialisme op de tentoonstellingspraktijk worden besproken. De theorie van het postkolonialisme is sinds eind jaren '80 van grote invloed geweest op het tentoonstellen van niet-Westerse kunst in het Westen. Verschillende academici en theoretici hebben zich over dit thema gebogen. In het hoofdstuk zullen de theorieën van Edward W. Said (1936-2003) en Homi Bhabha (1949) worden uitgelicht. Edward Said was namelijk een van de grondleggers van de postkolonialisme. Daarnaast wordt de theorie van Homi Bhabha in de literatuur veelal in relatie gebracht met hedendaagse Chinese kunst, dit maakt de theorie interessant voor dit onderzoek. De tentoonstellingen zullen geanalyseerd worden aan de hand van de theorie van Said en Bhabha. Zo kan getoetst worden welke benaderingswijze de curator heeft gebruikt bij het tentoonstellen van de hedendaagse Chinese kunst.

In de casestudies zal ik antwoord geven op de volgende deelvragen:

- Wat is het tentoonstellingsconcept?
- Hoe is de selectie van de kunstenaars tot stand gekomen? Wat bindt de kunstenaars in de tentoonstelling?
- Hoe positioneert de curator zich in het tentoonstellen van hedendaagse Chinese kunst?
- In hoeverre is de benadering van hedendaagse Chinese kunst in de tentoonstelling gebaseerd op het postkoloniaal discours?
- Hoe verhoudt de curator zich tot het concept van polarisering ontleend aan de theorie van Edward Said? Hoe uit dit zich in de tentoonstelling?
- Hoe verhoudt de curator zich tot het gedachtegoed van Homi Bhabha? Hoe uit dit zich in de tentoonstelling?

De deelvragen dienen als leidraad bij het analyseren van de tentoonstellingen. Aan de hand van de casestudy zal uiteindelijk antwoord worden gegeven op de hoofdvraag: *Wat is de rol van het postkoloniale discours in het tentoonstellen van hedendaagse Chinese kunst in Europa?*

De casestudies bestaan uit een tentoonstellingsbeschrijving en een analyse. Voor deze casestudies zal ik gebruik maken van de tentoonstellingscatalogi en uitspraken van de curatoren, maar ook van secundaire bronnen zoals recensies. Allereerst zal de tentoonstellingsbeschrijving inzicht geven van de tentoonstellingsopzet en het doel en de

visie van de curator. In de analyse zal vervolgens ingegaan worden op de invloed van het postkoloniale debat in de tentoonstelling. Hierbij zal een duidelijke verbinding worden gemaakt tussen de postkoloniale theorie en de tentoonstellingspraktijk. De theorie wordt getoetst aan de drie tentoonstellingen *Magiciens de la Terre*, *Heart of Darkness* en *BENTU*. Zodoende zal geconcludeerd kunnen worden op welke wijze de curator de hedendaagse Chinese kunst benadert. Mogelijk komt de postkoloniale theorie in de drie tentoonstellingen op zeer verschillende wijze tot uiting. Ik verwacht dat postkolonialisme een andere rol heeft gespeeld in de tentoonstelling uit 1989 dan in de tentoonstelling uit 2016. Om dit mogelijke verschil in invloed aan te tonen zal het besluit onder andere bestaan uit een cross-case analysis waarin ik de drie casussen met elkaar vergelijk. Hierna zal ik aan de hand van de casestudies antwoord geven op de hoofdvraag: *Wat is de rol van postkoloniale discours in het tentoonstellen van hedendaagse Chinese kunst in Europa?*

1. Ontstaansgeschiedenis hedendaagse Chinese kunst

De hedendaagse kunst in China heeft zich door de isolatie van het land grotendeels afzijdig van de Europese kunstwereld ontwikkeld.¹⁴ Het ontstaan van de hedendaagse kunst in China, eind vorige eeuw, staat in nauw verband met de politieke, economische en maatschappelijke ontwikkelingen van het land. Deze ontwikkelingen hebben veel invloed gehad op zowel op de inhoud van de hedendaagse Chinese kunst, als wel op de vorm.¹⁵ Begrip over het deels geïsoleerde ontstaan van de hedendaagse Chinese kunst cruciaal in het onderzoek naar het tentoonstellen van de Chinese kunst in Europa.

De geboorte van hedendaagse Chinese kunst valt samen met het einde van de Culturele Revolutie in 1977 door het overlijden van Mao Zedong (1893-1976).¹⁶ In de periode dat Mao aan de macht was (1949-1976), stond kunst in dienst van de communistische staat en bestond louter uit schilderkunst in de sociaal realistische stijl. Kunstenaars die modernistische kunst maakten werden uit het educatieve systeem gezet. Met name tijdens de Culturele Revolutie (1966-1976) werd kunst ingezet als propaganda en voor de verheerlijking van staatshoofd Mao.¹⁷ Kunst en cultuur moesten de socialistische ideologie overbrengen en daarmee het Chinese volk opvoeden met dit gedachtegoed. Die socialistische mens, zoals arbeiders, boeren en soldaten, hadden gespierde, sterke lichamen, hielden het hoofd hoog en keken vol verwachting naar de toekomst (**Afb. 1**).¹⁸

¹⁴ C. Yinghua Lu, 'Accidental Conceptualism', *e-flux journal 1* (2008), p. 2.

¹⁵ J. Boden, 'De Culturele Revolutie in China en de wortels van de hedendaagse Chinese kunst', *Vlaanderen 58* (2009), pp. 50-52.

¹⁶ J. Boden, 'De Culturele Revolutie in China en de wortels van de hedendaagse Chinese kunst', *Vlaanderen 58* (2009), p. 50.

¹⁷ F. Dawei, 'The Twenty Years That Served as the Beginning: Chinese Contemporary Art of the Eighties and Nineties' in: *Avant-Garde China: Twenty Years of Chinese Contemporary Art*, tent.cat. Osaka (National Museum of Art) 2008, p. 24.

¹⁸ J. Boden, 'De Culturele Revolutie in China en de wortels van de hedendaagse Chinese kunst', *Vlaanderen 58* (2009), pp. 50-52.



Afb.1 Chen Yanning, *Chairman Mao Inspects the Guangdong Countryside*, 1972.

Na het overlijden van Mao Zedong, werd de president in 1978 opgevolgd door de economisch hervormer, Deng Xiaoping (1904-1997).¹⁹ President Deng sloeg een nieuwe weg in met een economische overgang, van een planeconomie naar een markteconomie 'met Chinees karakter'.²⁰ In 1979 voerde president Deng het 'open deur-beleid' in om economische liberalisering en internationalisering te realiseren.²¹

Hoewel het open deur-beleid hoofdzakelijk vanuit economische beweegredenen werd ingevoerd, plukte ook de beeldende kunst er de vruchten van.²² Kunstenaars werden dankzij het beleid voor het eerst, sinds de Culturele Revolutie, blootgesteld aan buitenlandse invloeden.²³ Het was voor Chinese kunstenaars ineens mogelijk om Westerse (kunst)tijdschriften en boeken te lezen. Zij leerden over Westerse denkers, kunststromingen en kunststijlen.²⁴ De kunstenaars leerden niet zo zeer over de hedendaagse kunst uit het Westen. Zij leerden daarentegen over stijlen en stromingen die aan het eind van de

¹⁹ H. Wu, *Contemporary Chinese Art. A History 1970s-2000s*, London 2014, p. 11.

²⁰ De markteconomie met 'een Chinees karakter' houdt het systeem in dat China hanteerde waarbij de ontwikkeling naar een markteconomie onder strenge controle bleef van de overheid. De overheid bleef alle sectoren zelf controleren, zoals energiebevoorrading, transport, telecommunicatie. J. Boden, 'De Culturele Revolutie in China en de wortels van de hedendaagse Chinese kunst', *Vlaanderen* 58 (2009), p. 50.

²¹ P. Wang, 'Art Critics as Middlemen: Navigating State and Market in Contemporary Chinese Art, 1980s-1990s', *Art Journal* 72 (2013) 1, p. 8.

²² M. Chiu, *Chinese Contemporary Art. 7 Things You Should Know*, New York 2008, p. 19.

²³ J. Boden, 'De Culturele Revolutie in China en de wortels van de hedendaagse Chinese kunst', *Vlaanderen* 58 (2009), p. 52.

²⁴ C. Lauk'ung, 'Ten Years of Chinese Avantgarde', *Flash Art* 1992, p. 110-111.

voorgaande eeuw in Europa werden toegepast en stromingen die 50 jaar eerder werden ontdekt. Zo leerden de Chinese kunstenaars over het impressionisme en DADA.²⁵

Daarnaast vonden er onder het beleid van president Deng voor het eerst Westerse tentoonstellingen plaats in Peking en Shanghai. Zo vond in 1978 een tentoonstelling over Franse impressionistische landschapskunst plaats in het museum van Schone kunst in Peking.²⁶ De jonge Chinese kunstenaars lieten zich inspireren door de Westerse concepten uit het begin van de twintigste eeuw en gingen de stijlen toepassen in hun kunst.²⁷

In dit liberalere klimaat ontstond in 1979 de 'Stars' groep (Xingxing, 星星) en later ook de '85 New Wave beweging. De 'Stars' bestond uit autodidacte kunstenaars die zich lieten inspireren door de Westerse denkbelden en kunststijlen.²⁸ De kunstenaars werkten in zeer verschillende stijlen, variërend van impressionistisch tot expressionistisch, maar met een kritische inhoud.²⁹ Zo verwerkten zij kritieken op de culturele revolutie en op staatshoofd Mao Zedong in hun werk. Het werk *Idol* (afb. 2) verbeeldt een combinatie van Mao en Boeddha. Het werk kan gezien worden als een kritiek op Mao's doel om een halfgod te worden. Terwijl het staatshoofd tijdens de Culturele Revolutie zichzelf verheven voelde en Boeddhistische tempels vernietigde en Confuciaanse denkers en andere geleerden afzette. *Idol* was een van de werken die werd getoond tijdens de illegale tentoonstelling van the Stars in 1979.³⁰ De tentoonstelling vond plaats in het park aangrenzend aan de National Art Gallery, het huidige National Art Museum of China (NAMOC) in Peking. Want hoewel China was geliberaliseerd wat betreft de verstrekking van informatie, werden de tentoonstellingen in staatsmusea nog steeds streng gecontroleerd door de Chinese regering.³¹

²⁵ J. Wang, *High Culture Fever: Politics, Aesthetics and Ideology in Deng's China*, London 1996, p. 9

²⁶ M. Gao, *The Wall. Reshaping contemporary Chinese Art*, tent.cat. New York/Beijing (Albright-Knox Art Gallery, University of Buffalo Art Galleries/Millennium Art Museum) 2005, p. 368.

²⁷ C. Lauk'ung, 'Ten Years of Chinese Avantgarde', *Flash Art* 1992, p. 110.

²⁸ De 'Stars' bestond onder andere uit: Wang Keping, Ma Desheng, Huang Rui Bo Yun, Yang Yiping, Mao Lizi, Qu Leilei.

J. Boden, 'De Culturele Revolutie in China en de wortels van de hedendaagse Chinese kunst', *Vlaanderen* 58 (2009), p. 51.

²⁹ C. Lauk'ung, 'Ten Years of Chinese Avantgarde', *Flash Art* 1992, p. 110-111.

³⁰ M. Chiu, *Chinese Contemporary Art. 7 Things You Should Know*, New York 2008, p. 19.

³¹ J. Boden, 'De Culturele Revolutie in China en de wortels van de hedendaagse Chinese kunst', *Vlaanderen* 58 (2009), p. 53.



Afb. 2 Wang Keping, *Idol*, 1979.

Het werk van de 'Stars' voldeed niet aan de eis van de regering "that all art should take the view of the masses and serve the strategic aims of the party". Daarnaast gaf het werk van de Stars onmiskenbaar kritiek op de Culturele Revolutie.³² Dientengevolge werd de tentoonstelling door de politie beëindigd, waarna de kunstenaars de straat op gingen om te protesteren voor artistieke vrijheid en het recht om hun werk in het openbaar te exposeren.³³

Tien jaar later, in 1989, leek de geschiedenis zich te herhalen toen opnieuw een tentoonstelling door de regering werd gesloten.³⁴ Dit keer ging het om een legale tentoonstelling binnen de muren van het (NAMOC) in Peking. De tentoonstelling *China/Avant-Garde*, gecureerd door Gao Minglu en Li Xianting, werd gesloten na een experimentele performance waarbij een werk werd beschoten. De tentoonstelling stelde het werk van de koplopers van de avantgardistische '85 *New Wave* tentoon.³⁵ Deze naam werd

³² P. Gladston, *Deconstructing Contemporary Chinese Art*, Berlin 2016, p. 150.

³³ Tegen het begin van de jaren '80 had het overgrote deel van de Stars China verlaten.

P. Gladston, *Deconstructing Contemporary Chinese Art*, Berlin 2016, p. 150.

³⁴ M. Chiu, *Chinese Contemporary Art. 7 Things You Should Know*, New York 2008, pp. 19-24.

³⁵ K. Zijlmans, 'The Discourse on Contemporary Art and the Globalization of the Art System', in: K. Zijlmans, W. Van Damme, *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008, p. 145.

³⁵ F. Del Lago, 'The "Global" Contemporary Art Canon and the case of China', *ARTMargins* 3 (2014) 3, p. 77.

in 1985 gegeven aan gelijkgestemde kunstenaars die de grenzen van de hedendaagse kunst opzochten. Er ontstonden in deze periode door het hele land kunstenaarscollectieven, -bewegingen en -groepen. De kunstenaars experimenteerden met verschillende kunstvormen en stijlen: van Post-Impressionistische schilderkunst tot performance kunst geïnspireerd door Dada.³⁶

Kunstenaars en aanhangers van de *China/Avant-garde* tentoonstelling werden uitgesloten van verdere kunstzinnige activiteiten, de curatoren werden ontslagen en het tijdschrift *Fine Art in China* werd door de regering opgedoekt.³⁷ Na het sluiten van de tentoonstelling besloten de kunstenaars van de tentoonstelling in opstand te komen tegen het regime. Hierop volgden aanhoudende demonstraties waarbij werd gepleit voor democratie. Op 4 juni 1989 werden deze demonstranten van het Tiananmen plein (het plein van de Hemelse Vrede) in Peking door de regering verjaagd door middel van militaire tanks en troepen.³⁸ Een groot deel van deze demonstranten bestond uit kunstenaars en kunststudenten. Na het incident op Tiananmen plein, blokkeerde de regering de toegang tot Westerse publicaties en informatie. Daarnaast werden scholen en musea door de regering onderdrukt om te voorkomen dat kunstenaars hun werk zouden tentoonstellen.³⁹

Evengoed verdween de Chinese hedendaagse kunst niet geheel. Begin jaren '90 bleven kunstenaars experimentele hedendaagse kunst produceren. De kunstenaars moesten echter inventiever en voorzichtiger zijn bij het tentoonstellen van hun kunst. Veel van hen lieten het museale systeem los en stelden hun werk alleen nog tentoon op onofficiële evenementen, private ruimtes, in hun studio's en vanuit huis. Zo ontstond de term 'apartment art', deze tentoonstellingen waren op kleine schaal en bestonden vaak uit performances en installaties.

³⁶ Hieronder waren ook de 'Nieuwe Figuratieven' in Kunming (1985-87); Xiamen Dada in Xiamen (1985); the Hangzhou Youth Creativity Society in Hangzhou (1985) en the New Analysts Group in Peking (1988-95). Benoemswaardige kunstenaars in deze groepen waren Wang Youshen, Wang Du, Lin Yilin, Huang Yong Ping, and Wu Shanzhuan.

M. Chiu, *Chinese Contemporary Art. 7 Things You Should Know*, New York 2008, p. 19.

³⁷ K. Zijlmans, 'The Discourse on Contemporary Art and the Globalization of the Art System', in: K. Zijlmans, W. Van Damme, *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008, p. 145.

³⁸ P. Wang. 'New Audiences, New Energy: Producing and Exhibiting Contemporary Chinese Art in 1993' (2015), *Post MoMA* <http://post.at.moma.org/content_items/612-new-audiences-new-energy-producing-and-exhibiting-contemporary-chinese-art-in-1993> (geraadpleegd op 8 april 2017).

³⁹ M. Chiu, *Chinese Contemporary Art. 7 Things You Should Know*, New York 2008, p. 24

Tussen 1980 en de jaren '90 zijn verschillende jonge Chinese kunstenaars en kunsthistorici en -critici naar het buitenland geëmigreerd. Hieronder was een aantal avant-garde kunstenaars uit de hedendaags Chinese kunstbeweging. Zij vestigden zich in het buitenland en werden al snel opgenomen in verschillende tentoonstellingen in hun nieuwe omgeving. Hieruit ontstonden de eerste internationale tentoonstellingen van Chinese hedendaagse kunst in Hongkong en Berlijn. Voornamelijk tijdens de jaren '90 groeide de profilering van Chinese kunst in het buitenland. Het aantal tentoonstellingen en publicaties over Chinese kunst nam vanaf dat moment ieder jaar toe.⁴⁰ Deze tentoonstellingen gaven de Chinese kunstenaarsgemeenschap een morele steun.

Er bestonden echter twee grote verschillen tussen deze groep kunstenaars en de kunstenaars die in China bleven. Allereerst bestonden de beroemde Chinese kunstenaars in het buitenland uit avant-garde kunstenaars van de jaren '80. Daartegenover bestonden de geroemde Chinese kunstenaars in China uit een jongere generatie. Zodoende waren deze twee groepen kunstenaars niet alleen geografisch van elkaar verwijderd maar ook in tijd. Daarnaast namen de geëmigreerde Chinese kunstenaars kenmerken van de kunst uit hun nieuwe omgeving over. De kunstenaars namen deel aan internationale kunstkringen en ontwikkelden projecten in overeenstemming met hun internationale collega's.⁴¹

2. Postkoloniale discours in de tentoonstellingspraktijk

Uit de ontstaansgeschiedenis van de hedendaagse Chinese kunst blijkt dat deze zich grotendeels afzijdig van de Westerse kunstgeschiedenis heeft voortbewogen. Binnen Europese tentoonstellingspraktijk heeft dit gezorgd voor curatoriale vraagstukken over het tentoonstellen van hedendaagse Chinese kunst. Deze vragen vallen binnen een breder discours van het tentoonstellen van niet-Westerse kunst in Europa. In dit discours neemt het postkoloniale debat een belangrijke plaats in. Binnen dit debat zijn de theorie van Edward Said en de theorie van Homi Bhabha met name interessant. Said was namelijk een van de grondleggers van de postkoloniale theorie. Daarnaast wordt de theorie van Homi Bhabha in de literatuur veelal in relatie gebracht met hedendaagse Chinese kunst, dit maakt de theorie interessant voor dit onderzoek.

⁴⁰ B. Erickson, 'The reception in the west of experimental mainland Chinese art of the 1990s' (2002), in: H. Wu (red.), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York 2010, p. 357.

⁴¹ H. Wu (red.), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York 2010, pp. 248-249.

De kunsthistorische discipline heeft zich in de afgelopen dertig jaar in een sneltreinvaart gediversifieerd als gevolg van de steeds verdere globalisering. Daarnaast hebben technologische ontwikkelingen en de groei van de (sociale) media er voor gezorgd dat de afstanden in tijd en ruimte kleiner zijn geworden. Globalisering heeft de wereld 'kleiner' gemaakt.⁴² Zo stellen Nederlandse kranten de lezer bijvoorbeeld op de hoogte van tentoonstellingen die plaatsvinden in New York, Parijs en Shanghai. Daarbij kunnen kunstenaars en kunstwerken gemakkelijk van de ene naar de andere plek reizen. De afname van tijd in plaats en ruimte heeft er voor gezorgd dat de hedendaagse kunstwereld *transnationaal* is geworden. De kunstwereld is niet meer verbonden aan nationale grenzen en verhoudt zich in steeds wisselende vormen tot lokale, nationale en internationale contexten.⁴³

Mede als gevolg van globalisering heeft het kunsthistorisch discours zich vanaf begin jaren '80 ontwikkeld tot een interdisciplinair en kritisch onderzoeksveld, *New Art History*.⁴⁴ Doormiddel van onderzoeksmethoden uit verschillende disciplines, zoals antropologie, politicologie en psychologie, werd opnieuw naar de kunstgeschiedenis gekeken om kunstuitingen uit verschillende culturen te analyseren. Het doel hierbij was om onderliggende structuren binnen de maatschappelijke context en de opbouw van culturele en sociale identiteiten (als rassen, klassen, gender en etniciteit) te doorgronden. Sociale contexten, machtsstructuren en ideologieën kwamen zo bloot te liggen.⁴⁵ Daarnaast groeide vanaf begin jaren '80 het bewustzijn onder kunsthistorici dat kennis een construct is. Dit had als gevolg dat er een bewustwording ontstond dat de kunstgeschiedenis een Westers construct is waarbij het discours wordt bepaald, gevalideerd en geïnterpreteerd door kunsthistorici in het westen.⁴⁶

⁴² N. Carrol, 'Art and Globalization: Then and Now,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65 (2007) 1, p. 140.

⁴³ M. Knol, 'Het onderscheid tussen westerse en niet-westerse kunst is achterhaald', < <https://framerframed.nl/dossier/het-onderscheid-tussen-westerse-en-niet-westerse-kunst-is-achterhaald/>> (geraadpleegd

⁴⁴ K. Zijlmans, 'The Discourse on Contemporary Art and the Globalization of the Art System', in: K. Zijlmans, W. Van Damme, *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008, p. 136.

⁴⁵ K. Zijlmans, 'The Discourse on Contemporary Art and the Globalization of the Art System', in: K. Zijlmans, W. Van Damme, *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008, pp. 135-136.

⁴⁶ F. Del Lago, 'The "Global" Contemporary Art Canon and the case of China', *ARTMargins* 3 (2014) 3, p. 77.

Als gevolg van deze bewustwording gingen kunsthistorici kritischer kijken naar de kunsthistorische canon. Deze canon, zoals geschreven door G.H. Gombrich werd tot dan toe gedomineerd door 'European white men' en niet-Westerse kunst werd volledig uitgesloten.⁴⁷ De Eurocentrische benadering waarbij andere culturen buiten het westen werden gezien als oriëntalistisch, was vanaf dat moment aan kritiek onderhevig. Vanuit dit gedachtegoed ontstond ook de *postkoloniale theorie*.

De ontdekking van hedendaagse Chinese kunst door het Westen, is diep geworteld in de postkoloniale context.⁴⁸ Hoewel China nooit door Europa is gekolonialiseerd, werd China wel behandeld als de door de Westerse wereld gekolonialiseerde landen. Het werd aangeduid als 'niet-Westers' en 'the Other'. Catherine King stelt in *Views of Difference: Different Views of Art*: "Even though large areas of the globe did not fall under western imperial domination, colonial observers during the nineteenth and early twentieth century treated all non-European cultures in similar ways. To explore this imperialist 'shadow' effect, we may consider the treatment of art in China."⁴⁹

De postkoloniale theorie beperkt zich dus niet alleen tot de koloniën, maar richt zich voornamelijk tot de ongelijkwaardigheid van de centrum-periferie verhouding. Binnen het postkolonialisme hebben verschillende theoretici zich afgezet tegen het Eurocentrisme en de binaire verhoudingen als centrum/periferie, noord/zuid, oost/west, verlicht/onwetend, geciviliseerd/primitief, kunst/artefacten, en de algemene generalisering van niet-Westerse gebieden.⁵⁰ Hierbij zijn de theorie van Edward Said en de theorie van Homi Bhabha met name interessant en zullen hierna verder worden uitgelicht. Deze twee theorieën zullen gebruikt worden bij de analyse in de drie casestudies.

2.1. Edward Said

Een van de grondleggers van de postkoloniale theorie, Edward Said, maakt de lezer in zijn boek *Orientalism* uit 1978, bewust van de Eurocentrische benaderingswijze van het (Midden) Oosten in de Westerse literatuur.⁵¹ Said begint zijn boek door uit te leggen dat Oriëntalisme allereerst een academische specialisatie is: een onderwerp dat wordt

⁴⁷ J. Elkins, *Stories of Art*, New York 2002 p. 20.

⁴⁸ J. Boden, *Contemporary Chinese Art. Post-socialist, Post-traditional, Post-colonial*, Brussel 2014, pp. 240-241.

⁴⁹ C. King, 'Introduction', *Views of difference: Different views of Art*, London 1999, p. 10.

⁵⁰ J. Boden, *Contemporary Chinese Art. Post-socialist, Post-traditional, Post-colonial*, Brussel 2014, p. 34.

⁵¹ Edward Said was professor Engels en literatuur aan Columbia University in New York. E. Said, *Orientalism*, 1978, pp.

bestudeerd door historici en archeologen in het Westen die zich interesseren in de cultuur van het (Midden) Oosten. Daarnaast is Oriëntalisme volgens Said een geografische verdeling, een verdeling tussen Oost en West. Maar wat lijkt als enkel een rationele geografische verdeling is volgens Said bovenal een idee. Het is een Westers construct waarbij het Westen zichzelf en haar grenzen kan definiëren aan de hand van de tweedeling van Oost en West.

Ten derde houdt Oriëntalisme volgens Said verband met de dominerend van het Oosten. Deze dominerend komt voort uit het koloniale tijdperk waarin Europese landen, landen in het Oosten koloniseerden. Hierbij werden objecten uit de andere cultuur toegeëigend door de kolonist, bij wijze van cultureel imperialisme. Hierin domineerde de kolonist de gekoloniseerde cultuur. Behalve de fysieke kolonisering van land, vond hierbij ook een intellectuele dominerend plaats volgens Said. Zo wordt 'the Other' als minderwaardig gezien aan de kolonist. Said noemt als voorbeeld dat het Oosten in de literatuur wordt beschreven aan de hand van vrouwelijk kenmerken, als exotisch, zwak en irrationeel tegenover het sterke, mannelijke Westen.⁵² De vreemde cultuur wordt zo neergezet als inferieur aan de Westerse cultuur.

De geografische verdeling tussen Oost en West en de intellectuele dominerend van het Oosten hebben volgens Said gezorgd voor een ongelijkwaardige verhouding tussen Oost en West. Volgens Said zeggen de beschrijvingen van het Oosten daardoor niet zozeer iets over 'the Other', maar zegt het vooral veel over het Westen. Said bekritiseert deze manier van intellectuele dominerend en de onevenwichtige relatie tussen Oost en West.

Hoewel Saida's boek de basis vormt voor het postkolonialisme, was de theorie niet specifiek gericht op beeldende kunst. Linda Nochlin (1931), vertaalde de theorie van Said naar de kunstpraktijk met haar artikel *The Imaginary Orient* (1983).⁵³ Nochlin initieert een postkoloniale analyse door de theorie van Said toe te passen op Oriëntalistische schilderkunst, een populair genre in de negentiende eeuw, met name in Frankrijk. De werken zijn een voorbeeld van de Westerse fantasie over het Oosten waarin ze dit kunnen laten gelden als 'waarheid'. Bovendien stelt Nochlin dat deze werken een politiek doel nastreven. Ze proberen de dominantie in het Oosten te rechtvaardigen.

⁵² Edward Said, *Orientalism*, New York 1985 [1978], p. 57.

⁵³ M. Hatt, C. Klonk, 'Postcolonialism', *Art History. A Critical Introduction to its Methods*, Manchester 2006, pp. 225-230.

2.2 Homi Bhabha

In *The Location of Culture* (1994) introduceert Homi Bhabha zijn theorie over culturele hybriditeit, een belangrijk concept binnen het postkoloniale debat.⁵⁴ Bhabha geeft in het boek kritiek op de homogene, multiculturele benadering van cultuur. De auteur gelooft daarentegen dat culturen steeds opnieuw met elkaar verweven raken. De culturen ontmoeten elkaar en vormen zo een nieuwe cultuur. Culturen zijn continu in beweging: “All forms of culture are continually in a process of hybridity.”⁵⁵

Tijdens processen van hybridisering zijn de culturen telkens met elkaar in onderhandeling. De culturen doen afstand van eigen tradities en nemen tradities van de andere cultuur over. Vanuit deze onderhandeling ontstaat een nieuwe cultuur. Bhabha stelt dat het snijvlak van de vertaling en de onderhandeling van cultuur, de betekenis van cultuur draagt. Er ontstaan voortdurend nieuwe hybride culturen die anders en onherkenbaar zijn en ‘de’ cultuur een nieuwe betekenis geven.

De onderhandeling van de twee culturen gebeurt buiten de eigen cultuur om, in een ‘third space’. De third space is een plek die zich ‘tussen’ beide culturen bevindt. Volgens Bhabha is het, bij het streven naar een internationale cultuur van belang om open te staan voor de third space. Zo kan een internationale cultuur bewerkstelligd worden, welke niet gebaseerd is op exotisme, multiculturaliteit of verscheidenheid tussen culturen, maar op culturele hybriditeit. Polariteit tussen culturen kan zo uit de weg worden gegaan.

In tegenstelling tot Edward Said gelooft Homi Bhabha dus niet zo zeer in verschillende culturen die naast elkaar bewegen, maar in culturen die in elkaar overvloeien, in een ‘third space’. De Chinese curator en kunstcriticus Hou Hanru bracht de theorieën in verband met de hedendaagse Chinese kunst: “Homi Bhabha uses the term ‘third space’ to turn what Edward Said considered as the opposition between the East and the West into a kind of interactive ‘in-betweenness’.”⁵⁶

⁵⁴ H. Bhabha, *The Location of Culture*, New York 1994.

⁵⁵ H. Bhabha, *The Location of Culture*, New York 1994, pp. 38-39.

⁵⁶ H. Hou, *On the Mid-Ground*, Hong Kong 2002, p. 64.

In deze casestudies zullen drie tentoonstellingen, *Magiciens de la Terre*, *Heart of Darkness*, *BENTU*, worden onderzocht tegen de achtergrond van het postkoloniale discours. Zo zal worden onderzocht op welke wijze de curator hedendaagse Chinese kunst heeft benaderd in zijn of haar tentoonstelling. Dit houdt in dat onderzocht zal worden in hoeverre de theorie van Edward Said dan wel van Homi Bhabha terug komt in de tentoonstelling.

Allereerst zal ik per tentoonstelling een beschrijving geven van het tentoonstellingsconcept en de uitwerking ervan. Hierbij zal de nadruk liggen op de benadering van hedendaagse Chinese kunst in de tentoonstelling. Bovendien zal de tentoonstellingsbeschrijving bestaan uit een beschrijving van de selectieprocedure en de visie van de curator. Vervolgens zal de tentoonstelling geanalyseerd worden aan de hand van de postkoloniale theorie.

In de casestudies zal ik antwoord geven op de volgende deelvragen:

- Wat is het tentoonstellingsconcept?
- Hoe is de selectie van de kunstenaars tot stand gekomen? Wat bindt de kunstenaars in de tentoonstelling?
- Hoe positioneert de curator zich in het tentoonstellen van hedendaagse Chinese kunst?
- In hoeverre is de benadering van hedendaagse Chinese kunst in de tentoonstelling gebaseerd op het postkoloniaal discours?
- Hoe verhoudt de curator zich tot het concept van polarisering ontleend aan de theorie van Edward Said? Hoe uit dit zich in de tentoonstelling?
- Hoe verhoudt de curator zich tot het gedachtegoed van Homi Bhabha? Hoe uit dit zich in de tentoonstelling?

De deelvragen dienen als leidraad bij het analyseren van de tentoonstellingen. Aan de hand van de casestudies zal uiteindelijk antwoord worden gegeven op de hoofdvraag:

Wat is de rol van het postkoloniale discours in het tentoonstellen van hedendaagse Chinese kunst in Europa?



Afb. 3 Tentoonstellingsaffiche *Magiciens de la Terre*, 1989.

1. *Magiciens de la Terre*

1.1. Beschrijving *Magiciens de la Terre*

Magiciens de la Terre vond van 18 mei – 14 augustus 1989 plaats in Centre Georges Pompidou en de Grand Halle de La Villette in Parijs.⁵⁷ De curator van de tentoonstelling, Jean-Hubert Martin, trachtte met de tentoonstelling de ‘first worldwide exhibition of contemporary art’ neer te zetten.⁵⁸ De tentoonstelling kwam tot stand als een reactie op ‘*Primitivism*’ in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* in het Museum of Modern Art (MoMA) in New York in 1984-1985.⁵⁹ De tentoonstelling wilde de ‘ontdekking’ van de niet-Westerse kunst tonen door de ogen van de modernisten uit Parijs. In de tentoonstelling van het MoMA werden maskers, totempalen en andere culturele objecten uit Afrika, Zuid Amerika en Polynesië tentoongesteld tegenover moderne en hedendaagse werken uit Europa en de Verenigde Staten.⁶⁰ De tentoonstelling ontving veel kritiek op de decontextualisering van de ceremoniële of functionele objecten uit niet-Westerse landen, omdat ze enkel op formele overeenkomsten werden vergeleken met de Westerse canonieke werken uit het begin van de twintigste eeuw.⁶¹

In tegenstelling tot de tentoonstelling ‘*Primitivism*’ trachtte Martin om de Westerse en niet-Westerse kunstenaars op gelijke voet te zetten.⁶² Dit doel wilde de curator bereiken door alle werken door elkaar tentoon te stellen. Hierin maakte Martin geen historisch of discoursief onderscheid en presenteerde hij alle werken als gelijkwaardige artistieke objecten, zoals te zien op de plattegronden (afb. 4 en afb 5).⁶³ Zo werd het werk van de Chinese kunstenaar Gu Dexin tentoongesteld naast het werk van het Westerse kunstenaarsduo Claes Oldenburg en Coosje van Bruggen. Om aan te tonen dat de werken geheel willekeurig waren tentoongesteld werden ze enkel voorzien van informatie over de nationaliteit van de kunstenaar, het land van herkomst en het land van verblijf.⁶⁴

⁵⁷ J.H. Martin (red.), *Magiciens de la Terre*, tent.cat. Paris (Centre Georges-Pompidou) 1989, pp. 8-11.

⁵⁸ J.H. Martin (red.), *Magiciens de la Terre*, tent.cat. Paris (Centre Georges-Pompidou) 1989, pp. 8-11.

⁵⁹ De tentoonstelling vond van 27 september 1984 - 15 januari 1985 plaats en werd gecureerd door William Rubin en Kirk Varnedue.

P. Lafuente, ‘Introduction: From the Outside In – “Magiciens de la Terre” and Two Histories of Exhibitions’, in: L. Seeds (red.), *Making Art Global (Part 2). ‘Magiciens de la Terre’ 1989*, London 2013, p. 10.

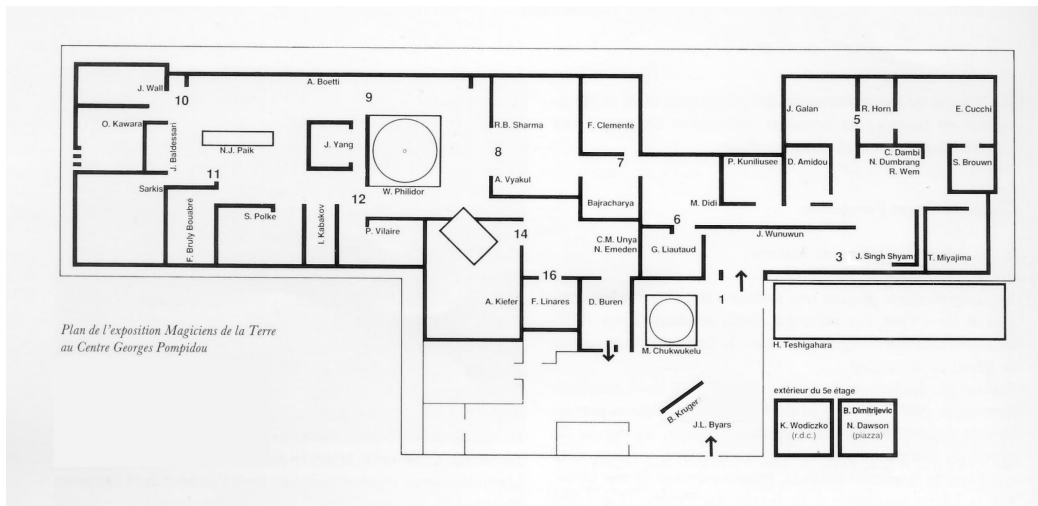
⁶⁰ P. Lafuente, ‘Introduction: From the Outside In – “Magiciens de la Terre” and Two Histories of Exhibitions’, in: L. Seeds (red.), *Making Art Global (Part 2). ‘Magiciens de la Terre’ 1989*, London 2013, p. 18.

⁶¹ L. Steeds, “Magiciens de la Terre” and the Development of Transnational Project-Based Curating’, in: L. Seeds (red.), *Making Art Global (Part 2). ‘Magiciens de la Terre’ 1989*, London 2013, p. 28.

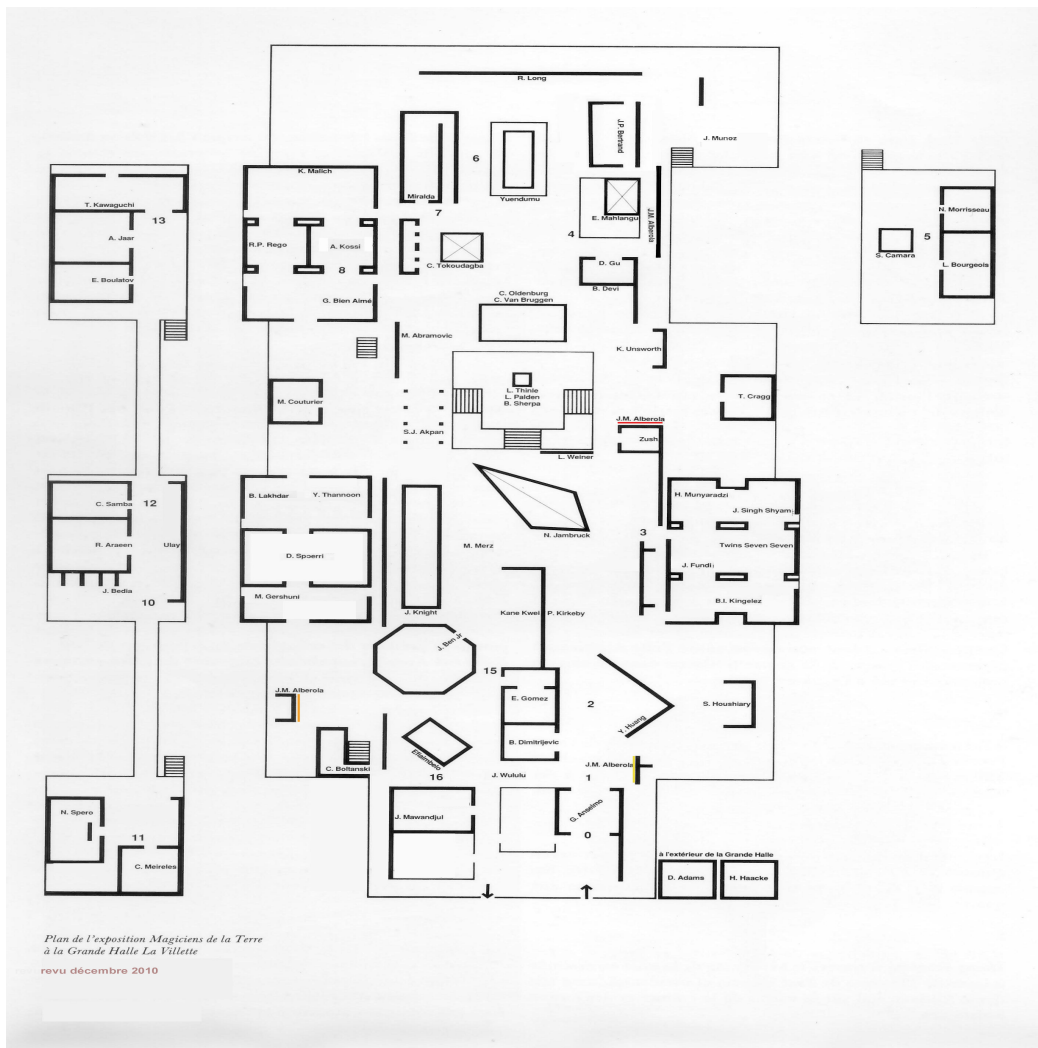
⁶² J. Boden, *Contemporary Chinese Art. Post-socialist, Post-traditional, Post-colonial*, Brussel 2014, p. 39.

⁶³ P. Wang. ‘New Audiences, New Energy: Producing and Exhibiting Contemporary Chinese Art in 1993’ (2015), *Post MoMA* <http://post.at.moma.org/content_items/612-new-audiences-new-energy-producing-and-exhibiting-contemporary-chinese-art-in-1993> (geraadpleegd op 8 april 2017).

⁶⁴ J.H. Martin (red.), *Magiciens de la Terre*, tent.cat. Paris (Centre Georges-Pompidou) 1989, p. 18.



Afb. 4 Plattegrond *Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou.



Afb. 5 Plattegrond *Magiciens de la Terre*, Grande Halle de La Villette.

In het Centre Georges Pompidou en de Grand Halle de La Villette werd het werk van honderd 'goochelaars' tentoongesteld. Martin trachtte in zijn tentoonstellingsconcept geen onderscheid te maken in culturen zodoende vond de curator het ongepast om het woord 'kunstenaars' te gebruiken, omdat dit concept niet in elke cultuur wordt gebruikt. Bovendien refereerde Martin, door het gebruik van het woord 'goochelaars', naar de spirituele functie van hedendaagse kunst.⁶⁵

Martin selecteerde voor *Magiciens de la Terre* vijftig kunstenaars uit de 'periferie', en vijftig kunstenaars uit het 'centrum', uit Noord-Amerika en Europa.⁶⁶ De honderd kunstenaars selecteerde Martin aan de hand van een aantal criteria. Zo diende het werk van de kunstenaars uit de 'periferie', waaronder de Chinese kunstenaars, verwijzingen te hebben naar de 'cultural roots' van de kunstenaars. Daartegenover stond dat de westerse kunstenaars zich bezig zouden houden met 'cultures other than their own'.⁶⁷

Voor de selectie van niet-Westerse kunst deed Martin een beroep op academici uit verschillende werkvelden, waaronder antropologen, sociologen, psychologen.⁶⁸ Tijdens dit onderzoek kwam Martin onder andere in contact met de Chinese curator en kunstcriticus Fei Dawei, die hem introduceerde binnen het Chinese avant-garde milieu.⁶⁹ Zodoende werd Martin in november 1987 geïntroduceerd bij de kunstenaars Yang Jiechang (Foshan, 1956), Huang Yong Ping (Xiamen, 1954) en Gu Dexin (Peking, 1961), die hij selecteerden voor de tentoonstelling.⁷⁰ Met de deelname van de drie Chinese kunstenaars aan *Magiciens de la Terre*, werd dit het eerste moment dat hedendaagse Chinese kunst tentoongesteld in Europa.⁷¹

⁶⁵ L. Swaving, 'Collecting Geographies – Magiciens de la Terre', *Website Stedelijk Museum Amsterdam* <<https://journal.stedelijk.nl/collecting-geographies-magiciens-de-la-terre/>> (geraadpleegd op 28 mei 2017).

⁶⁶ L. Swaving, 'Collecting Geographies – Magiciens de la Terre', *Website Stedelijk Museum Amsterdam* <<https://journal.stedelijk.nl/collecting-geographies-magiciens-de-la-terre/>> (geraadpleegd op 28 mei 2017).

⁶⁷ L. Swaving, 'Collecting Geographies – Magiciens de la Terre', *Website Stedelijk Museum Amsterdam* <<https://journal.stedelijk.nl/collecting-geographies-magiciens-de-la-terre/>> (geraadpleegd op 5 augustus 2017).

⁶⁸ L. Steeds, 'Magiciens de la Terre' and the Development of Transnational Project-Based Curating', in: L. Steeds (red.), *Making Art Global (Part 2). 'Magiciens de la Terre' 1989*, London 2013, pp. 51-52.

⁶⁹ B. Erickson, 'The reception in the west of experimental mainland Chinese art of the 1990s' (2002), in: H. Wu (red.), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York 2010, pp. 357-359.

⁷⁰ L. Steeds, 'Magiciens de la Terre' and the Development of Transnational Project-Based Curating', in: L. Steeds (red.), *Making Art Global (Part 2). 'Magiciens de la Terre' 1989*, London 2013, pp. 51-52.

⁷¹ B. Erickson, 'The reception in the west of experimental mainland Chinese art of the 1990s' (2002), in: H. Wu (red.), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York 2010, p. 357.

Om restricties van de Chinese overheid te omzeilen stelde Martin aan de Chinese kunstenaars voor om hun werk in situ te maken.⁷² Bovendien verwachtte de curator dat de kunstenaars in hun werk zouden refereren naar hun 'cultural roots', zoals gezegd. Zo werkte Huang Yong Ping ter plekke aan zijn werk *Reptiles* (afb 6).⁷³ Hiervoor stopte Huang Yong Ping Franse en Chinese communistische kranten voor twee minuten in de wasmachine en gebruikte het resulterende papier maché om schildpadachtige vormen te construeren. "The notion of 'culture' should be to constantly be washing and drying."⁷⁴ Bovendien refereerde het reptiel aan de levensduur van de Chinese cultuur.⁷⁵



Afb. 6 Huang Yong Ping, *Reptiles*, 1989.

⁷² J. Boden, *Contemporary Chinese Art. Post-socialist, Post-traditional, Post-colonial*, Brussel 2014, p. 39.

⁷³ L. Swaving, 'Collecting Geographies – Magiciens de la Terre', *Website Stedelijk Museum Amsterdam* <<https://journal.stedelijk.nl/collecting-geographies-magiciens-de-la-terre/>> (geraadpleegd op 28 mei 2017).

⁷⁴ L. Steeds, 'Magiciens de la Terre' and the Development of Transnational Project-Based Curating', in: L. Steeds (red.), *Making Art Global (Part 2). 'Magiciens de la Terre' 1989*, London 2013, p. 69.

⁷⁵ L. Steeds, 'Magiciens de la Terre' and the Development of Transnational Project-Based Curating', in: L. Steeds (red.), *Making Art Global (Part 2). 'Magiciens de la Terre' 1989*, London 2013, pp. 158-159.

1.2. Analyse *Magiciens de la Terre*

Als curator van *Magiciens de la Terre*, had Jean-Hubert Martin de intentie om de eerste 'worldwide exhibition of contemporary art' neer te zetten waarbij een gelijkwaardige benadering van de kunstenaars en hun werk voorop stond. In het voorwoord van de tentoonstellingscatalogus stelt de curator: "The common statement that artistic production can only exist in the Western world can be blamed on the arrogance of our culture."⁷⁶ Uit dit citaat blijkt dat Martin de Eurocentrische benaderingswijze van niet-Westerse kunst niet goedkeurt.

Dit blijkt eveneens uit de tentoonstellingsmethode die Martin voor ogen had. De curator tracht met de tentoonstelling bovenstaand statement te ontcrachten door duidelijk te maken dat kunst een universeel fenomeen is en dat artistieke productie juist over de hele wereld plaatsvindt. Bovendien blijkt uit Martins tentoonstellingsconcept dat de curator naar een gelijkwaardige benadering van Westerse en niet-Westerse kunstenaars streeft. Zo heeft de curator in de opstelling van de tentoonstelling geen onderscheid gemaakt in afkomst. De werken van de kunstenaars staan 'willekeurig' opgesteld. Uit de tentoonstellingscatalogus blijkt tevens de afkeer van Martin tegen de centrum/periferie-verhouding bij de bespreking van de kunstenaars. Bij elke kunstenaar is door middel van een speld op een kleine wereldkaart aangegeven waar de kunstenaar vandaan komt. Deze wereldkaart is telkens zo weergegeven dat de speld het middelpunt van de wereld vormt.

Uit de intenties en de visie van Martin, waarin hij streeft naar een gelijkwaardige positie van niet-Westerse kunst in het hedendaags kunstdiscours, blijkt duidelijk de invloed van het postkolonialisme. De visie van Martin vertoont veel overeenkomsten met de theorie van Edward Said: Martin zet zich in voor een gelijkwaardige kunstgeschiedenis, waarin het verschil tussen centrum en periferie opzij wordt gezet. Maar hoewel de intenties van Martin als postkoloniaal beschouwd zouden kunnen worden, zou de uitwerking eerder onder neokoloniaal geschaard kunnen worden.⁷⁷

Allereerst maakt Martin in de selectieprocedure al onderscheid tussen 'centrum' en 'periferie', waarbij de Westerse kunstenaars zich moesten interesseren in 'cultures other than their own' en de kunstenaars uit de periferie hun eigen cultuur moesten representeren en in hun werk verwijzingen moesten maken naar die cultuur. Zodoende creëerde Martin een kloof. In aanvulling hierop stelde criticus Hou Hanru: "An artist cannot represent a

⁷⁶ J.H. Martin (red.), *Magiciens de la Terre*, tent.cat. Paris (Centre Georges-Pompidou) 1989, p. 9.

⁷⁷ L. Steeds, "Magiciens de la Terre' and the Development of Transnational Project-Based Curating", in: L. Steeds (red.), *Making Art Global (Part 2). 'Magiciens de la Terre' 1989*, London 2013, pp. 158-159.

culture without falling into exoticism, which becomes really dangerous. In order to avoid this dilemma, one must consider the artist as a free individual who travels the world and who commits himself in a specific space, in a specific context, each time anew.”⁷⁸

Bovendien tracht Martin gelijkwaardigheid onder de kunstenaars te creëren door de kunstenaars door elkaar tentoon te stellen, zonder enig chronologisch of discoursief parcours. Zodoende wilde de curator de context overstijgen en waardering genereren voor de kunstwerken als artistiek objecten.⁷⁹ In tegenstelling tot de bedoeling van het concept hebben deze decontextualisering en decentralisering van de tentoonstelling, juist voor ongelijkwaardigheid gezorgd. Martin creëerde volgens kunstenaar en criticus Rasheed Araeen een ‘illusie’ van gelijkwaardigheid. Voornamelijk omdat een groot deel van de niet-westerse kunst uit rituele kunst bestond.⁸⁰ Door de decontextualisering van de kunstwerken werd vanuit verschillende kanten gesteld dat dit zorgde voor de exotische benadering van de kunstwerken.

Daarnaast leidde het ontbreken van geopolitieke en historische context ertoe dat het centrum-periferie paradigma kon ontstaan, dat door de curator juist goedge maakt wilde worden. Hoewel Jean-Martin Hubert voorbij wilde gaan aan dit paradigma en wilde tonen hoezeer overal ter wereld hedendaagse kunst gemaakt wordt, stuitte hij, met andere woorden, op de problematiek van het exotisme.⁸¹ *Magiciens de la Terre* is dan ook heftig bekritiseerd voor het presenteren van niet-Westerse kunst als exotisch en als ‘the Other’, concepten die al eerder door Edward Said werden bekritiseerd.

Met de tentoonstellingscatalogus lijkt Martin daarnaast een statement te maken door een essay van Homi Bhabha, een uitbreiding op ‘Hybridity, Heterogeneity and Contemporary Culture’, bij te voegen. Lucy Steeds stelt in haar stuk ‘Magiciens de la Terre’ and the Development of Transnational Project-Based Curating’ echter dat de tekst van Bhabha van toegevoegde waarde had kunnen zijn voor het tentoonstellingsconcept, maar dat het waarschijnlijker is dat Martin de tekst als ballast heeft gebruikt aan het eind van het

⁷⁸ A. Cohan-Solal, ‘Revisiting Magiciens de la terre’, *Stedelijk Studies Journal* 1 (2014), <<http://www.stedelijkstudies.com/journal/revisiting-magiciens-de-la-terre/>> (geraadpleegd op 10 juni 2017).

⁷⁹ L. Swaving, ‘Collecting Geographies – Magiciens de la Terre’, *Website Stedelijk Museum Amsterdam* <<https://journal.stedelijk.nl/collecting-geographies-magiciens-de-la-terre/>> (geraadpleegd op 5 augustus 2017).

⁸⁰ J.H. Martin (red.), *Magiciens de la Terre*, tent.cat. Paris (Centre Georges-Pompidou) 1989, pp. 30-38.

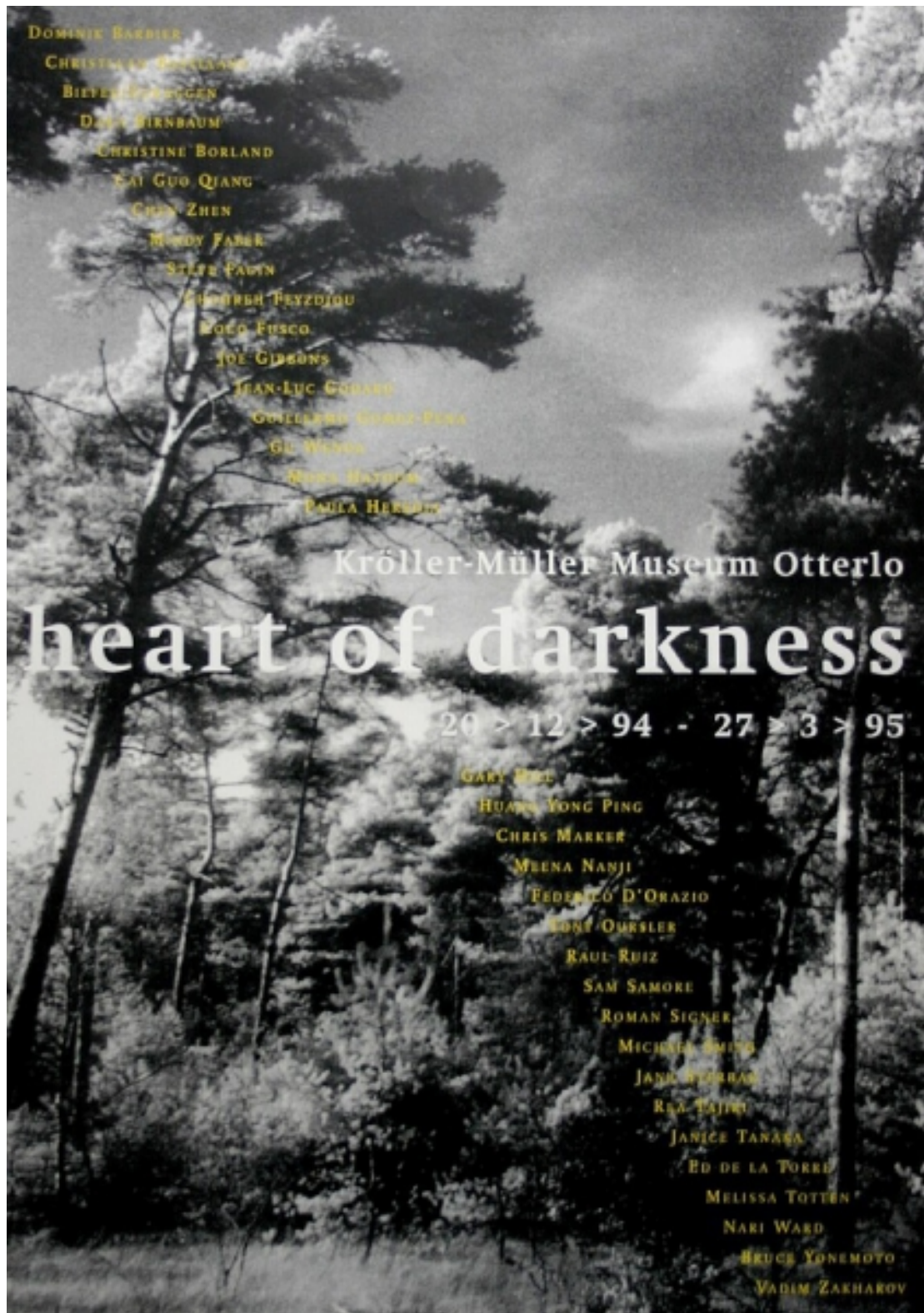
⁸¹ P. Wang. ‘New Audiences, New Energy: Producing and Exhibiting Contemporary Chinese Art in 1993’ (2015), *Post MoMA* <http://post.at.moma.org/content_items/612-new-audiences-new-energy-producing-and-exhibiting-contemporary-chinese-art-in-1993> (geraadpleegd op 8 april 2017).

project dan als 'fuel' voor het tentoonstellingsconcept, gezien het curatoriale proces en de keuzes die Martin hierin heeft gemaakt.⁸²

Desondanks is de tentoonstelling een mijlpaal in de geschiedenis van het tentoonstellen en wordt de tentoonstelling gezien als de eerste groepstentoonstelling van niet-Westerse kunst op grote schaal.⁸³ Tijdens *Magiciens de la Terre* werd hedendaagse Chinese kunst voor het eerst tentoongesteld in Europa. Dit maakt de tentoonstelling het startpunt in het ontstaan van de beeldvorming van hedendaagse Chinese kunst in Europa.

⁸² L. Steeds, pp.34-35. Steeds, 'Magiciens de la Terre' and the Development of Transnational Project-Based Curating', in: L. Steeds (red.), *Making Art Global (Part 2). 'Magiciens de la Terre' 1989*, London 2013, pp. 34-35.

⁸³ P. O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge 2012, p. 71.



Afb. 7 Tentoonstellingsaffiche *Heart of Darkness*, 1995.

2. *Heart of Darkness*

"...it is like a running blaze on a plain, like a flash of lightning in the clouds. We live in the flicker - may it last as long as the old earth keeps rolling! But darkness was here yesterday."

Joseph Conrad

2.1 Beschrijving *Heart of Darkness*

Heart of Darkness vond van 20 december 1994 tot en met 27 maart 1995 plaats in het Kröller-Müller Museum in Otterloo. Met de titel van de tentoonstelling verwijst de curator, Marianne Brouwer, naar het gelijknamige boek van Joseph Conrad.⁸⁴ In de roman uit 1902 beschrijft Conrad de eerste ontmoeting van een Westerling met de Afrikaanse cultuur en schrijft hij over de donkere kanten van het kolonialisme in Congo.⁸⁵

Net als in het boek van Joseph Conrad vindt in de tentoonstelling een ontmoeting plaats met andere culturen, culturen anders dan de Westerse cultuur. Voor de tentoonstelling selecteerde Brouwer namelijk vijftien kunstenaars van over de hele wereld. De kunstenaars zijn afkomstig uit China, Jamaica, Iran, Japan, Tsjechië, Slowakije en Rusland.⁸⁶ Hoewel alle kunstenaars een andere herkomst hebben onderzoekt *Heart of Darkness* de iconografie van de hedendaagse kunst.⁸⁷ Volgens Brouwer kent de hedendaagse kunst eenzelfde vocabulaire, een universeel vocabulaire, waarbij herkomst geen issue is. Hedendaagse kunstenaars uiten zich volgens haar door het gebruik van video, performance en installatie als lingua franca.⁸⁸

Wat de vijftien kunstenaars daarnaast bindt is de ballingschap waarin zij hun kunst maken. Dit thema staat centraal in de tentoonstelling. Brouwer stelt dat alle kunst in ballingschap wordt gemaakt. De vijftien uitgenodigde kunstenaars, van over de hele wereld afkomstig, werken allemaal vanuit ballingschap, in hun eigen land of binnen een diaspora in het land waar ze werken en wonen. De kunstenaars zijn uitgenodigd om hun werk in situ te maken, in de veiligheid van de omgeving van het Kröller-Müller museum. Het museum dient in dit geval als een sacrale plek, midden in de natuur, omringd door het oefenterrein van het

⁸⁴ M. Brouwer, *Heart of Darkness*, tent.cat. Otterlo (Kröller-Müller Museum) 1997, p.12.

⁸⁵ M. Brouwer, *Heart of Darkness*, tent.cat. Otterlo (Kröller-Müller Museum) 1997, p. 14.

⁸⁶ Christiaan Bastiaans, Christine Borland, Cai Guo-Qiang, Chen Zhen, Chohreh Feyzjdjou, Gu Wenda, Mona Hatoum, Huang Yong Ping, Federico d'Orazio, Sam Samore, Roman Signer, Michael Smith, Jana Sterbak, Nari Ward, Vadim Zakharov.

⁸⁷ M. Brouwer, *Heart of Darkness*, tent.cat. Otterlo (Kröller-Müller Museum) 1997, p.12.

⁸⁸ M. Brouwer, *Heart of Darkness*, tent.cat. Otterlo (Kröller-Müller Museum) 1997, pp 13-14.

Nederlandse leger. Dit maakt dat de tentoonstelling een “question mark in space” is, zoals Brouwer dit in de opening van de tentoonstellingscatalogus noemt.⁸⁹

De tentoonstelling be vraagt allereerst de plaats waar de kunstenaars vandaan komen, allen afkomstig van over de hele wereld. Daarnaast be vraagt de tentoonstelling de plaats van het museum. Enerzijds de fysieke plaats van het Kröller-Müller museum: het museum ligt midden op de Veluwe en naast het militaire oefenterrein. Dit maakt het museum een harmonieuze plek, een lichtpuntje in de ‘darkness’. Anderzijds be vraagt de tentoonstelling de plaats van de kunstenaars in het museum. Het werk van de vijftien kunstenaars werd door het gehele museum en de beeldentuin tentoongesteld, tussen de vaste collectie van het museum. Dit zorgde ervoor dat de tentoonstelling in dialoog ging met de modernistische werken uit de vaste collectie.

De hedendaagse Chinese kunst was in de tentoonstelling goed gerepresenteerd. Van de vijftien kunstenaars waren er vier kunstenaars van Chinese afkomst: Cai Guo-Qiang (1957), Gu Wenda (1955), Huang Yong Ping (1954) and Chen Zhen (1955-2000). Alle vier de kunstenaars maakten hun werk in situ.⁹⁰ Zo bestrooide Gu Wenda de matrassen van een rij van kinderbedjes met poeder van de placenta, een gewild medicijn in China. Chen Zhen zette een grote metalen bel op de museumvloer, waarop hij megafoons vastzette (afb. 8). De megafoons verwijzen naar de vele boodschappen die in China gedurende de hele dag worden omgeroepen op straat.⁹¹

⁸⁹ “As the title to this exhibition *Heart of Darkness* is a question mark in space, representing a territory in Western thought from which, were we to enter it, we might, like Kurtz at the end of his life, recoil in horror.”

M. Brouwer, *Heart of Darkness*, tent.cat. Otterlo (Kröller-Müller Museum) 1997, p.12.

⁹⁰ Cai Guo-Qiang: *Project for extra-terrestrials no. 23: Myth – Shooting the Suns*, (1994); *Internal and External Universe: Water Wood Metal Firth Earth* (1994); *Internal and External Universe: Poison and Antidote* (1994) *Internal and External Universe: Fire* (1994);

Chen Zhen: *Resonance* (1994) (Fig. 26)

Gu Wenda: *United Nations, Dutch Monument: V.O.C. – W.I.C.* (1994)

Huang Yongping: *Preliminary drawing for The Overturned Tomb* (1994); *The Overturned Tomb* (1994)

M. Brouwer, *Heart of Darkness*, tent.cat. Otterlo (Kröller-Müller Museum) 1997, p.12.

⁹¹ M. Brouwer, *Heart of Darkness*, tent.cat. Otterlo (Kröller-Müller Museum) 1997, p. 38.



Afb. 8 Chen Zhen, *Resonance*, 1994.



Afb. 9 Cai Guo-Qiang, *Project for extraterrestrials no. 23: Myth-Shooting the suns*, 1994.

De Chinese kunstenaar Cai Guo-Qiang opende de tentoonstelling op 18 december 1994 met zijn *Project for extraterrestrials no. 23: Myth-Shooting the suns*. Guo-Qiang (afb. 9) combineerde in dit werk een Chinese mythe over het ontstaan van de aarde met de wetenschappelijke theorie over de oerknal. Hij besloot negen bomen omgekeerd in het Veluwe zand te plaatsen als een symbool voor het stilzetten van de tijd. Vervolgens verbond hij deze bomen met een lont van 3.500 meter en plaatste aan elke boom een lading vuurwerk. Tijdens de opening waren de bezoekers enkele seconden lang getuige van een spektakel gelijkend op de creatie van het universum.⁹²

⁹² M. Brouwer, *Heart of Darkness*, tent.cat. Otterlo (Kröller-Müller Museum) 1997, p. 42.

2.2. Analyse *Heart of Darkness*

Marianne Brouwer maakt met de titel van de tentoonstelling haar eerste verwijzing naar de postkoloniale theorie. Door te verwijzen naar het boek van Joseph Conrad gaat de curator het postkoloniale debat niet uit de weg. Het boek wordt gezien als de eerste roman die zich tegen het kolonialisme verzet.⁹³ De titel van de tentoonstelling zou daarmee verwijzen naar de donkere kanten van het koloniale verleden van Europa. Bovendien zou Brouwer met de titel kunnen verwijzen naar de oorlog in Bosnië, welke op het moment van de tentoonstelling gaande was. Deze oorlog is een zwarte pagina geworden in de geschiedenis van Nederland.

Ten tweede heeft de curator er voor gekozen om een tekst van Edward Said, 'Reflections on Exile', in te sluiten in de tentoonstellingscatalogus.⁹⁴ De tekst van Said was al voor de tentoonstelling, in 1984, gepubliceerd. Zoals de titel doet vermoeden is de tekst volledig gewijd aan het concept 'ballingschap' en kunstenaars die zich in deze positie bevinden. Door de inclusie van de tekst van Said legt Marianne Brouwer nog meer de nadruk op het belang van het thema ballingschap.

Door te stellen dat elke kunst in ballingschap wordt gemaakt, stelt Brouwer dat alle kunst gelijk is. Bovendien ziet de curator gelijkwaardigheid in werkwijze van hedendaagse kunstenaars. Volgens Brouwer kent hedendaagse kunst over de hele wereld eenzelfde iconografie, eenzelfde lingua franca waarin door hedendaagse kunstenaars wordt gecommuniceerd. Hedendaagse kunstenaars gebruiken volgens Brouwer video, performance en installatie als lingua franca.⁹⁵ Hoewel de werken eenzelfde lingua franca hebben, is de uitwerking zeer divers. De tentoonstelling geeft daardoor de boodschap af dat 'andersheid' niet verbonden is aan een bepaalde cultuur of aan de afkomst van een kunstenaar, maar juist verbonden is aan de eigenheid van hedendaagse kunst.⁹⁶ Dit zorgt voor het idee van gelijkwaardigheid, een postkoloniaal principe dat kan worden teruggevonden in de theorie van Edward Said.

⁹³ S. Van der Meulen, 'Heart of Darkness: Other echoes that inhabit the world', *De Witte Raaf* (1995) 54, via: <<https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/728>> (geraadpleegd op 16 juli 2017).

⁹⁴ Edward Said, 'Reflections on Exile' in: M. Brouwer, *Heart of Darkness*, tent.cat. Otterlo (Kröller-Müller Museum) 1997, p.12.

⁹⁵ M. Bruinsma, 'Heart of darkness: De taal van de balling', *Metropolis M* 16 (1995) 1, via: <<http://maxbruinsma.nl/metro/index.html?heart.htm>> (geraadpleegd op 16 juli 2017).

⁹⁶ S. Van der Meulen, 'Heart of Darkness: Other echoes that inhabit the world', *De Witte Raaf* (1995) 54, via: <<https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/728>> (geraadpleegd op 16 juli 2017).

Daarnaast zou het gebruik van een lingua franca gezien kunnen worden als een verwijzing naar de theorie van Homi Bhabha. Een lingua franca wordt namelijk vaak vertaald als een taal waarbij een overbrugging wordt gegenereerd tussen twee culturen. Deze 'brug' zou zich kunnen bevinden in de 'third space'. Maar ook het concept 'ballingschap' zou zich in de third space kunnen bevinden. Brouwer stelt namelijk dat alle kunst in ballingschap wordt gemaakt, een plaats die vrij is van invloeden.⁹⁷ Wanneer we van deze theorie uitgaan, fungeert het Kröller-Müller museum in dit geval als een 'third space', de ballingschap waarin werken uit verschillende culturen in elkaar overvloeien en zodoende een nieuwe, hybride cultuur creëren, als een totaal installatie.

⁹⁷ M. Brouwer, *Heart of Darkness*, tent.cat. Otterlo (Kröller-Müller Museum) 1997, p. 13.

FONDATION LOUIS VUITTON

**DES ARTISTES
CHINOIS
À LA FONDATION
LOUIS VUITTON**

**DU 27.01
AU 29.08.2016**

#FONDATIONLOUISVUITTON
8, AVENUE DU MAHATMA GANDHI
BOIS DE BOULOGNE - PARIS

Afb. 10 Tentoonstellingsaffiche, 2016.

3. BENTU

BENTU : native soil

In Chinese art, this term does not connote nationalism. Rather, it represents a dialectical concept that aims to reconcile the 'local' and the 'global' in a universalist and critical rediscovery of identity.



Afb. 11 Xu Qu, *Currency Wars*, 2015.

3.1. Beschrijving *BENTU*

BENTU. Chinese Artists in a time of turbulence and transformation vond in 2016 plaats in het Fondation Louis Vuitton en ontstond in samenwerking met het UCCA, het Ullens Centre for Contemporary Art in Peking. De curatoren van beide musea, Laurence Bossé en Philip Tinari, hebben twaalf hedendaagse Chinese kunstenaars uitgenodigd om tentoon te stellen op het 'pool-level' van het Fondation Louis Vuitton. In aanvulling op de tentoonstelling *BENTU*

wordt in de rest van het museum hedendaagse Chinese kunst uit de museumcollectie tentoongesteld.⁹⁸

In het voorwoord van de catalogus stelt Suzanne Pagé, artistiek directeur van het museum, dat *BENTU* bewust geen overzichtstentoonstelling is gezien “all the inevitable limitations when you are dealing with a country whose population is now around 1.4 billion.”⁹⁹ In plaats daarvan hebben Bossé en Tinari een selectie gemaakt van twaalf hedendaagse Chinese kunstenaars, allen woonachtig in China.¹⁰⁰ De kunstenaars zijn allemaal afkomstig uit verschillende plaatsen in China en vertegenwoordigen verschillende generaties. Wat de kunstenaars volgens Pagé bindt is hun verscheidenheid van vorm en inhoud waarin zij het huidige China in hun werk verbeelden. In *BENTU* worden de volgende vragen gesteld: Wat is de situatie van hedendaagse Chinese kunst vandaag de dag? Wie zijn de nieuwe grote kunstenaars?¹⁰¹

Bovendien correspondeert de titel van de tentoonstelling, met het tentoonstellingsconcept. *BENTU* (本土) betekent letterlijk vertaald ‘inheemse grond’. In het hedendaagse Chinese kunstdiscours staat dit echter voor een verzoening van het nationale met het internationale door een kritische herontdekking.¹⁰² De tentoonstelling biedt ook een verzoening tussen het nationale en internationale, in die zin dat de hedendaagse Chinese kunst uit eerdere generaties, welke allen woonachtig zijn in het Westen, in de andere tentoonstellingsruimten worden tentoongesteld. Bovendien hebben de twaalf Chinese kunstenaars, die woonachtig zijn in China, allen voor lange of kortere tijd in het buitenland gewoond en zijn hier geïnspireerd door verschillende Westerse technieken en stijlen. Zodoende is hun eigen werk ook al een verzoening van het nationale en het internationale.

Het doel van de tentoonstelling is om een aantal kunstenaars naar voren te brengen die het huidige Chinese kunst milieu weergeven. Een land dat volop in beweging is door economische, politieke en culturele veranderingen en daarmee continu tot de aandacht

⁹⁸ In de andere ruimten van het museum werden werken van de volgende kunstenaars tentoongesteld: Ai Weiwei, Cao Fei, Huang Yong Ping, Isaac Julian, Yan Pei Ming, Yang Fudong, Tao Hui, Xu Zhen, Zhang Huan, Zhang Xiaogang, Zhou Tao.

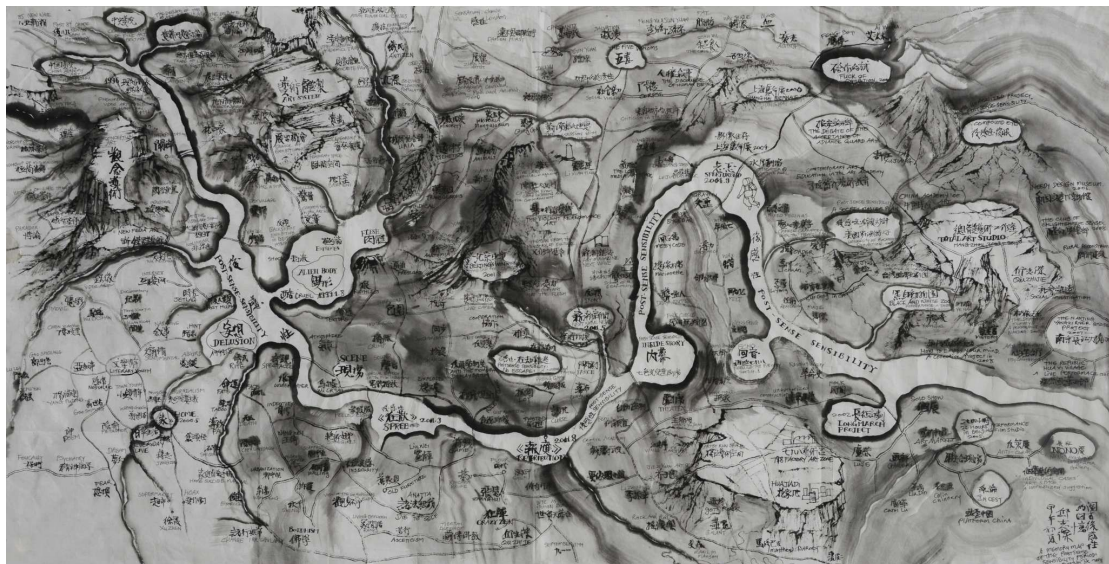
⁹⁹ S. Pagé (red.), *BENTU. Chinese Artists in a Time of Turbulence and Transformation*, tent.cat. Parijs (Fondation Louis Vuitton) 2016, p. 3.

¹⁰⁰ Cao Fei (1978), Hao Ling (1983), Hu Xiangqian (1983), Liu Chuang (1978), Liu Shiyuan (1985), Liu Wei (1972), Liu Xiaodong (1963), Qiu Zhijie (1969), Tao Hui (1987), Xu Qu (1978), Xu Zhen (1977) and Yang Fudong (1971).

¹⁰¹ N. Trembley, ‘Native Global Land Fondation Louis Vuitton/Paris’, *Flash Art*, <<http://www.flashartonline.com/2016/02/native-global-land-fondation-louis-vuitton-paris/>> (geraadpleegd op 1 augustus 2017).

¹⁰² N. Trembley, ‘Native Global Land Fondation Louis Vuitton/Paris’, *Flash Art*, <<http://www.flashartonline.com/2016/02/native-global-land-fondation-louis-vuitton-paris/>> (geraadpleegd op 1 augustus 2017).

wordt gebracht in de media. De gekozen kunstenaars verwerken clichés en verwachtingen in hun werk. Bossé en Tinari laten middels hun selectie de verscheidenheid zien in techniek en onderwerpen zien. Qiu Zhijie werkt bijvoorbeeld in een techniek die gelieerd is aan de Chinese kalligrafie en verwijst zodoende naar de Chinese traditie, waarbij hij in zijn landkaarten de transformaties laat zien die het land doormaakt (afb.12). In contrast met het werk van Qiu, bestaat de installatie van Xu Qu uit ‘abstracte composities’ van uitvergrotingen van internationale valuta op wieltjes. Deze staan voor de financiële flux in de wereld (afb. 11). De individualiteit en eigenheid van de kunstenaars is vastgelegd in de werken. De twaalf Chinese kunstenaars vertegenwoordigen ‘a new intellectual style and .. [are symptomatic] of the attitude driving many of today’s creators in China’ which undergoes rapid development and which affirms itself through outstanding individuals, rather than through specific movements.¹⁰³



Afb. 12 Qiu Zhijie, *Memory about the Post-Sense Sensibility*, 2014.

¹⁰³ N. Trembley, ‘Native Global Land Fondation Louis Vuitton/Paris’, *Flash Art*, <<http://www.flashartonline.com/2016/02/native-global-land-fondation-louis-vuitton-paris/>> (geraadpleegd op 1 augustus 2017).

3.2. Analyse *BENTU*

Bij de analyse van de titel lijken de curatoren al bewust te zijn van het postkoloniale discours. Zo wordt in de introductie van de tentoonstelling niet alleen de letterlijke vertaling van *BENTU* gegeven, wat inheemse grond, betekent. Daarnaast wordt direct de vertaling gemaakt naar de hedendaagse Chinese kunst, waarbij duidelijk gemaakt wordt dat de titel niet refereert naar een nationalistische praktijk maar juist naar de verzoening van het nationale en het internationale.¹⁰⁴ Hiermee wordt niet een verklaring gegeven van de titel een weloverwogen keuze is, daarnaast plaatst de tentoonstelling zich hiermee in het postkoloniale discours. Het benadert de hedendaagse Chinese cultuur, als een cultuur die is beïnvloed door andere culturen en zich telkens opnieuw bevraagt, een notie die centraal staat in het onderzoek van kunstenaars, curatoren en academici in het huidige China.¹⁰⁵

De bevraging van de eigen cultuur en de verzoening van internationale en nationale invloeden zou begrepen kunnen worden aan de hand van de theorie van Homi Bhabha. De kunstenaars in de tentoonstelling worden als individuen benadert waarbij wordt aangegeven dat de kunstenaars allen langere of kortere tijd in het buitenland hebben gewoond. De twaalf Chinese kunstenaars zijn allen beïnvloed door buitenlandse invloeden, welke zijn hebben geïncorporeerd in hun werkwijze. Door de kunstenaars als individuen te benaderen die hun eigen cultuur bevragen en hun werkwijze laten beïnvloeden door technieken en stijlen die zij buiten China hebben geleerd en gezien, zou een link gelegd kunnen worden met culturele hybriditeit. De kunstenaars lijken in de tentoonstelling te worden benaderd als opzichzelfstaande hybride 'culturen', gevormd door nationale en internationale invloeden.

Bovendien worden de kunstenaars in *BENTU* gezien als individuen die een moment vastleggen van China. Een land dat voortdurend in beweging is "turbulence and turmoil". Hierdoor wordt ook China als land en als cultuur benadert als hybride waarbinnen veel verschillende kunstuitingen bestaan. De gekozen werken verbeelden wat 'symptomatic of the current Chinese scene' is.¹⁰⁶

In het tentoonstellingsconcept wordt geen vergelijking gemaakt tussen de hedendaagse Chinese kunst en de hedendaagse kunst uit Europa. Er wordt alleen een

¹⁰⁴ N. Trembley, 'Native Global Land Fondation Louis Vuitton/Paris', *Flash Art*, <<http://www.flashartonline.com/2016/02/native-global-land-fondation-louis-vuitton-paris/>> (geraadpleegd op 1 augustus 2017).

¹⁰⁵ S. Pagé, *BENTU. Chinese Artists in a Time of Turbulence and Transformation*, tent.cat. Parijs (Fondation Louis Vuitton) 2016, p. 11.

¹⁰⁶ S. Pagé, *BENTU. Chinese Artists in a Time of Turbulence and Transformation*, tent.cat. Parijs (Fondation Louis Vuitton) 2016, p. 11.

vergelijking gemaakt tussen de twaalf kunstenaars uit *BENTU* en het werk van de Chinese kunstenaars uit een eerdere generatie. Hoewel de Chinese kunstenaars uit de eerdere generatie (bijna) allemaal in het westen wonen en werken, worden zij nog steeds benaderd als 'Chinese' kunstenaars. Er vanuit gaande dat de oudere generatie ook 'Chinese kunst' maakt, vindt er in het Fondation Louis Vuitton geen vergelijking gemaakt met hedendaagse Chinese kunst uit Europa. In de tentoonstellingscatalogus stelt Suzanne Pagé echter het volgende: "Like artists everywhere, they work in multiple expressive modes, moving between them with remarkable fluency."¹⁰⁷ Door deze uitspraak lijkt Pagé ruimte te geven voor een Eurocentrische benadering. De uitspraak zou enerzijds kunnen refereren naar een bewustzijn van het bestaan van de Eurocentrische benaderingswijze, Anderzijds zou de uitspraak kunnen wijzen op een verbaasde houding van Pagé dat in het verre China dezelfde werkwijze wordt gehanteerd als in het Westen. Waarbij het aandoet alsof zij zichzelf positioneert binnen het Eurocentrisme.

¹⁰⁷ S. Pagé, *BENTU. Chinese Artists in a Time of Turbulence and Transformation*, tent.cat. Parijs (Fondation Louis Vuitton) 2016, p. 3.

D.

CONCLUSIE

In dit onderzoek heb ik de vraag gesteld *Wat is de rol van het postkoloniale discours in het tentoonstellen van hedendaagse Chinese kunst in Europa?* Ik zal deze vraag beantwoorden door allereerst naar de vergelijking van de drie case studies te kijken en vervolgens mijn conclusie te presenteren.

1. Cross-case analyse

Bij een vergelijking van de casestudies blijkt dat de curatoren van de drie tentoonstellingen expliciet en impliciet hebben verwezen naar het postkoloniale debat.

Dit geldt allereerst voor de titels van de tentoonstellingen. Met de titels lijken de curatoren zichzelf en hun tentoonstelling in het postkoloniale discours te plaatsen. Zo tracht Martin in de titel van zijn tentoonstelling het concept 'kunst' uit de weg te gaan omdat hij zich bewust is dat niet iedere cultuur dit concept kent. Dat is de beweegreden dat Martin kiest voor *Magiciens de la Terre*, om zo gelijkwaardigheid onder de kunstenaars en hun culturen te genereren. In *Heart of Darkness* wordt met de titel verwezen naar het gelijknamige boek waarin de kolonisatie in Congo wordt bekritiseerd. Als laatste staat de titel *BENTU* voor de verzoening van de internationale en nationale 'grond' in de hedendaagse Chinese cultuur een principe dat vergelijkbaar is met het concept van culturele hybriditeit van Homi Bhabha.

Daarnaast is uit de casestudies gebleken dat de postkoloniale theorie, en in het specifiek, de postkoloniale concepten van Edward Said en Homi Bhabha terug te vinden zijn in de tentoonstellingsconcepten en -methodes. Zo tracht de curator van *Magiciens de la Terre*, Jean-Hubert Martin, met zijn tentoonstelling Westerse en niet-Westerse op gelijke voet te presenteren. In de tweede tentoonstelling, *Heart of Darkness* van Marianne Brouwer zijn zowel het concept van Edward Said als die van Homi Bhabha terug te vinden. Zo stelt Brouwer het thema 'ballingschap' centraal en stelt dat elke kunst in ballingschap wordt gemaakt. Zodoende creëert Brouwer enerzijds een gelijkwaardigheid tussen kunstenaars, wat te herleiden valt tot de theorie van Said. Anderzijds zijn er overeenkomsten tussen het concept ballingschap en het idee van een 'third space' uit het concept van Bhabha. Tenslotte komt het tentoonstellingsconcept van *BENTU* voornamelijk overeen met de theorie van Bhabha over culturele hybriditeit. De werken van de hedendaagse Chinese kunstenaars vormen, gelijk aan de titel van de tentoonstelling, een verzoening tussen nationale en internationale invloeden.

Opvallend is dat twee van de drie curatoren zelfs in de tentoonstellingscatalogus in meer of mindere mate verwijzen naar de theorie van Edward Said dan wel van Homi Bhabha. Zo wordt in de tentoonstellingscatalogus van *Magiciens de la Terre* een eerder geschreven tekst van Homi Bhabha, 'Hybridity, Heterogeneity and Contemporary Culture' bijgesloten, en werd in de tentoonstellingscatalogus van *Heart of Darkness*, de tekst 'Reflections on Exile' uit 1984 van Edward Said toegevoegd. De toevoeging van de teksten aan de tentoonstellingscatalogus geeft extra lading aan de tentoonstellingen en plaatst de tentoonstellingen in het postkoloniale discours.

2. Conclusie

Zoals uit de casestudies blijkt is het tentoonstellen van de hedendaagse Chinese kunst in Europa onlosmakelijk verbonden aan het postkoloniale discours. Uit de ontstaansgeschiedenis van de hedendaagse Chinese kunst is gebleken dat de Chinese kunstgeschiedenis buitengewoon verschilt van de Westerse kunstgeschiedenis. De hedendaagse Chinese kunst is pas in 1979 tot stand gekomen met de invoering van het open deur-beleid door Deng Xiaoping. Pas vanaf dat moment leerden Chinese kunstenaars over de Westerse kunstgeschiedenis waar zij zich door lieten inspireren.

Tien jaar na het ontstaan van de hedendaagse kunst in China werden drie Chinese kunstenaars uitgenodigd om hun werk tentoon te stellen in Europa tijdens *Magiciens de la Terre* in Parijs. De deelname van hedendaagse Chinese kunst aan het internationale kunstdiscours kan gezien worden als een gevolg van de steeds verdere globalisering. Dit heeft er voor gezorgd dat de kunstwereld *transnationaal* is geworden en waardoor kunstenaars onder andere niet meer gebonden zijn aan nationale grenzen bij het tentoonstellen van hun werk.

Bij het tentoonstellen van hedendaagse Chinese kunst in Europa werden westerse curatoren echter geconfronteerd met het verschil in achtergrond. Zo ontstonden curatoriale vraagstukken. Hoe stel je hedendaagse Chinese kunst tentoon? En in hoeverre is de historische context van belang bij het tentoonstellen van hedendaagse Chinese kunst? De curatoren zouden een vertaalslag moeten maken om de hedendaagse Chinese kunst begrijpelijk te maken voor het Europese publiek.

Deze vraagstukken zijn onlosmakelijk verbonden aan het postkoloniale discours. Hoewel China nooit een Europese kolonie is geweest, is het tentoonstellen van hedendaagse Chinese kunst in Europa is diep geworteld in het postkoloniale discours. Catherine King

noemt dit het schaduw-effect. Want hoewel China nooit gekolonialiseerd is geweest, werd het land wel vanuit die positie benaderd door Europa. China werd daarmee gezien als 'the Other'. Zodoende beperkt de postkoloniale theorie zich niet alleen tot de koloniën maar richt het zich vooral tot de ongelijkwaardigheid in de centrum-periferie verhouding. Binnen de postkoloniale discours zijn twee theoretici uitgelicht: Edward Said dan wel van Homi Bhabha. Het postkoloniale discours veroordeelt niet alleen de Eurocentrische benadering van niet-Westerse kunst in de tentoonstellingspraktijk. Daarnaast geeft het postkoloniale discours antwoorden op de curatoriale vraagstukken omtrent het tentoonstellen van niet-Westerse kunst. Zodoende kan de postkoloniale theorie helpen bij de benadering van de hedendaagse Chinese kunst in de Europese tentoonstellingspraktijk.

In de drie tentoonstellingen is de rol van het postkoloniale discours dat de postkoloniale theorie gebruikt is om meerdere perspectieven toe te passen in de tentoonstellingspraktijk. Bij een vergelijking van de drie tentoonstellingen in het gebruik van de postkoloniale theorie valt op dat de curatoren gebruik hebben gemaakt van de postkoloniale theorie om, in de vertaling van de hedendaagse Chinese kunst voor een Europees publiek, een Eurocentrische benadering uit de weg te gaan. Dit uit zich in de titel van de tentoonstelling, de tentoonstellingsconcepten en in twee gevallen zelfs expliciet in de tentoonstellingscatalogus.

In de inleiding van deze thesis stelde ik dat ik vermoedde dat het postkoloniale debat een andere rol zou spelen in de tentoonstelling uit 1989 dan in *BENTU* uit 2016. Dit vermoeden lijkt, na de analysering van de tentoonstellingen, te kloppen. Hoewel het postkoloniale debat *een andere rol* speelt in *Magiciens de la Terre* dan in *BENTU*, zou op grond van deze casestudie niet geconcludeerd kunnen worden dat het postkoloniale debat *een grotere rol* is gaan spelen binnen het tentoonstellen van hedendaagse Chinese kunst in Europa. Vanuit deze vergelijking lijkt de tentoonstellingspraktijk echter wel transnationaler te zijn geworden.

Tijdens *Magiciens de la Terre*, verbleef het overgrote deel van de niet-Westerse kunstenaars in Europa en emigreerde de drie Chinese kunstenaars naar Europa na de tentoonstelling. In contrast daarmee, werken de Chinese kunstenaars die deelnamen aan *BENTU*, vanuit China en bestaat er een samenwerkingsverband tussen het Fondation Louis Vuitton in Parijs en het UCCA in Peking. Dit suggereert een transnationalere tentoonstellingspraktijk.

Alhoewel ik met deze studie heb belicht wat de rol is van het postkoloniale discours of in het tentoonstellen van hedendaagse Chinese kunst in Europa, kent deze studie ook beperkingen. Op grond van de uitkomst van de casestudies kan echter geen conclusie worden getrokken of het postkoloniale discours, met de tijd, van *grotere* invloed is op de tentoonstellingspraktijk. Dit zou interessant zijn voor volgend onderzoek. Hierbij zouden echter meer tentoonstellingen geanalyseerd moeten worden. Door de toename van het aantal tentoonstellingen van hedendaagse Chinese kunst in Europa zal het mogelijk worden een groter aantal tentoonstellingen te analyseren om deze bevindingen uit dit onderzoek verder te duiden en te verdiepen.

1. Literatuurlijst

H. Belting, A. Buddensieg e.a., *The Global Art World*, Ostfildern 2009

H. Bhabha, *The Location of Culture*, New York 1994

J. Boden, *Contemporary Chinese Art. Post-socialist, Post-traditional, Post-colonial*, Brussel 2014

J. Boden, 'De Culturele Revolutie in China en de wortels van de hedendaagse Chinese kunst', *Vlaanderen* 58 (2009)

M. Brouwer, *Heart of Darkness*, tent.cat. Otterlo (Kröller-Müller Museum) 1997

M. Bruinsma, 'Heart of darkness: De taal van de balling', *Metropolis M* 16 (1995) 1, via: <http://maxbruinsma.nl/metro/index.html?heart.htm>

N. Carrol, 'Art and Globalization: Then and Now,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65 (2007) 1

M. Chiu, *Chinese Contemporary Art. 7 Things You Should Know*, New York 2008

A. Cohan-Solal, 'Revisiting Magiciens de la terre', *Stedelijk Studies Journal* 1 (2014), <http://www.stedelijkstudies.com/journal/revisiting-magiciens-de-la-terre/>

F. Dawei, 'The Twenty Years That Served as the Beginning: Chinese Contemporary Art of the Eighties and Nineties' in: *Avant-Garde China: Twenty Years of Chinese Contemporary Art*, tent.cat. Osaka (National Museum of Art) 2008

F. Del Lago, 'The "Global" Contemporary Art Canon and the case of China', *ARTMargins* 3 (2014) 3

J. Elkins, *Stories of Art*, New York 2002

B. Erickson, 'The reception in the west of experimental mainland Chinese art of the 1990s' (2002), in: H. Wu (red.), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York 2010

M. Hatt, C. Klonk, 'Postcolonialism', *Art History. A Critical Introduction to its Methods*, Manchester 2006

H. Hou, *On the Mid-Ground*, Hong Kong 2002

M. Gao, *The Wall. Reshaping contemporary Chinese Art*, tent.cat. New York/Beijing (Albright-Knox Art Gallery, University of Buffalo Art Galleries/Millennium Art Museum) 2005

P. Gladston, *Deconstructing Contemporary Chinese Art*, Berlin 2016

M. Knol, 'Het onderscheid tussen westerse en niet-westerse kunst is achterhaald', <<https://framerframed.nl/dossier/het-onderscheid-tussen-westerse-en-niet-westerse-kunst-is-achterhaald/>>

P. Lafuente, 'Introduction: From the Outside In – “Magiciens de la Terre” and Two Histories of Exhibitions', in: L. Seeds (red.), *Making Art Global (Part 2). 'Magiciens de la Terre' 1989*, London 2013

C. Lauk'ung, 'Ten Years of Chinese Avantgarde', *Flash Art* 1992

J.H. Martin (red.), *Magiciens de la Terre*, tent.cat. Paris (Centre Georges-Pompidou) 1989

P. O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge 2012

S. Pagé, *BENTU. Chinese Artists in a Time of Turbulence and Transformation*, tent.cat. Parijs (Fondation Louis Vuitton) 2016

E. Said, *Orientalism*, New York 1985 [1978]

E. Said, 'Reflections on Exile' in: M. Brouwer, *Heart of Darkness*, tent.cat. Otterlo (Kröller-Müller Museum) 1997

L. Steeds, "'Magiciens de la Terre" and the Development of Transnational Project-Based Curating', in: L. Seeds (red.), *Making Art Global (Part 2). 'Magiciens de la Terre' 1989*, London 2013

L. Swaving, 'Collecting Geographies – Magiciens de la Terre', *Website Stedelijk Museum Amsterdam* <<https://journal.stedelijk.nl/collecting-geographies-magiciens-de-la-terre/>>

N. Trembley, 'Native Global Land Fondation Louis Vuitton/Paris', *Flash Art*, <<http://www.flashartonline.com/2016/02/native-global-land-fondation-louis-vuitton-paris/>>

S. Van der Meulen, 'Heart of Darkness: Other echoes that inhabit the world', *De Witte Raaf* (1995) 54, via: <<https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/728>>

J. Wang, *High Culture Fever: Politics, Aesthetics and Ideology in Deng's China*, London 1996

P. Wang, 'Art Critics as Middlemen: Navigating State and Market in Contemporary Chinese Art, 1980s-1990s', *Art Journal* 72 (2013) 1

P. Wang. 'New Audiences, New Energy: Producing and Exhibiting Contemporary Chinese Art in 1993' (2015), *Post MoMA* <http://post.at.moma.org/content_items/612-new-audiences-new-energy-producing-and-exhibiting-contemporary-chinese-art-in-1993>

H. Wu (red.), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York 2010

C. Yinghua Lu, 'Accidental Conceptualism', *e-flux journal 1* (2008)

K. Zijlmans, W. Van Damme e.a., *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008

K. Zijlmans, 'The Discourse on Contemporary Art and the Globalization of the Art System', in: K. Zijlmans, W. Van Damme, *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008

2. Lijst met afbeeldingen

Afbeelding 1

Chen Yanning, *Chairman Mao Inspects the Guangdong Countryside*, 1972, olie op doek, 172.5 x 294.5 cm, The Long Museum, Shanghai

Foto: <http://thelongmuseum.org/en/work/overview/9c3ht>

Afbeelding 2

Wang Keping, *Idol*, 1979, Hout, 67 cm hoog, 10 Chancery Lane Gallery, Hong Kong

Foto: http://www.10chancerylanegallery.com/exhibitions/2008/WangKeping_1979_2006/works_en/

Afbeelding 3

Tentoonstellingsaffiche *Magiciens de la Terre*, 1989

Foto: <http://africanah.org/magiciens-de-la-terre/>

Afbeelding 4

Plattegrond *Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou

Foto: http://magiciensdelaterre.fr/articles_coulisses.php

Afbeelding 5

Plattegrond *Magiciens de la Terre*, Grande Halle de La Vilette, foto:

Foto: http://magiciensdelaterre.fr/articles_coulisses.php

Afbeelding 6

Huang Yong Ping, *Reptiles*, 1989, Papier maché, washing machines 700 x 400 x 300 cm
ADAGP Huan Yong Ping, Courtesy the artist and kamel mennour, Paris

Foto: <http://www.kamelmennour.com/media/2077/huang-yong-ping-reptiles.html>

Afbeelding 7

Tentoonstellingsaffiche *Heart of Darkness*, 1994-1995

Foto: <https://krollermuller.nl/gebr-silvestri-affiche-kroller-muller-museum-tentoonstelling-heart-of-darkness>

Afbeelding 8

Chen Zhen, *Resonance*, 1994, staal, beton, verbrande stoelen, megafoons, afmetingen onbekend, Kröller-Müller Museum, Otterlo

Foto: <https://krollermuller.nl/gebr-silvestri-affiche-kroller-muller-museum-tentoonstelling-heart-of-darkness>

Afbeelding 9

Cai Guo-Qiang, *Project for extraterrestrials no. 23: Myth-Shooting the suns*, 1994, afmetingen onbekend, Kröller-Müller Museum, Otterlo

Foto: <https://krollermuller.nl/gebr-silvestri-affiche-kroller-muller-museum-tentoonstelling-heart-of-darkness>

Afbeelding 10

Tentoonstellingsaffiche BENTU, 2016

Foto: <http://www.fondationlouisvuitton.fr/en/expositions/des-artistes-chinois-a-la-fondation-louis-vuitton.html>

Afbeelding 11

Xu Qu, *Currency Wars*, 2015, acryl op doek, afmetingen onbekend,

Foto: <https://www.cobosocial.com/wp-content/uploads/2016/04/Xu-Qu.jpg>

Afbeelding 12

Qiu Zhijie, *Memory about the Post-Sense Sensibility*, 2014, inkt op papier, 70 x 140 cm

Foto: http://www.fondationlouisvuitton.fr/content/flvinternet/en/Galleries/collectionbentu/_jcr_content/content/image_c93.flvcrop.2048.5000.jpeg