



# LEARNING FROM BEAU DICK

Rituelen als kunstperformance in de context van  
westerse tentoonstellingen

Eindwerkstuk Kunstgeschiedenis

Cursuscode: KU3V14010

Taal- en Cultuurstudies: Hoofdrichting Kunst,  
Cultuur en Geschiedenis: Moderne en  
Hedendaagse Kunst en Architectuur

Docent: A. M. Novak

Tweede lezer: S. Van der Meulen

Student: Nina Vaessen

Studentennummer: 5687217

Titel: Learning from Beau Dick

Aantal woorden: 8838

Datum: 09-05-2018

Universiteit Utrecht faculteit

Geesteswetenschappen

## **Inhoudsopgave**

Samenvatting .....	2
Inleiding .....	4
Van ritueel naar performance .....	6
Kritiek op de tentoonstelling ‘Magiciens de la Terre’ .....	9
Beau Dick en Documenta 14 .....	13
Beau Dick als <i>magicien</i> in een westerse kunsttentoonstelling?.....	18
Conclusie .....	23
Afbeeldingenlijst.....	28
Literatuurlijst .....	34
Plagiaatverklaring .....	37

## Samenvatting

In dit eindwerkstuk wordt onderzocht in hoeverre het zinvol en ethisch verantwoord is om rituelen opnieuw op te voeren als kunstperformance binnen de context van een westerse tentoonstelling. Er wordt nader ingegaan op de betekenis van de termen 'ritueel' en 'performance'. Uit de theorie van Richard Schechner blijkt dat het onderscheid tussen beide begrippen ligt in het doel van de handeling, de wijze waarop het door beschouwers wordt ervaren en de context waarbinnen de handeling plaatsvindt. Daarnaast is het van belang om te weten dat wanneer rituelen opnieuw worden uitgevoerd binnen een museale context, deze handelingen worden getransformeerd tot een kunstperformance. Deze performances kunnen overigens wel nog terugverwijzen naar het oorspronkelijke ritueel. Binnen de kunstwereld werd veel kritiek geuit op de manier waarop wederopgevoerde rituelen als kunstperformance werden gepresenteerd. Deze kritiek wordt besproken aan de hand van de tentoonstelling 'Magiciens de la Terre' uit 1989 en een aantal kunstperformances dat hier werd getoond. Veelal werd er bij deze kunstperformances geen contextuele uitleg gegeven, waardoor beschouwers de oorspronkelijke betekenis van de handelingen niet goed konden duiden. Tevens werd door de ontbrekende contextuele informatie meer aandacht besteed aan de esthetische waarde van de getoonde objecten of handelingen. Beschouwers werden geacht om oorspronkelijk niet-westerse rituelen te bezien vanuit een westers esthetisch kader. Vervolgens wordt besproken of het werk van Beau Dick (1955-2017), dat op Documenta 14 (2017) werd getoond, beschouwd kan worden als een wederopgevoerd ritueel. De bedoeling van de kunstenaar was om zijn maskers in de traditionele context van zijn gemeenschap, de Kwakwaka'wawk, te tonen door middel van rituele dansen. Op deze manier zouden de rituele dansen en de maskers binnen de context van een westerse tentoonstelling tot kunstperformance worden gemaakt. Echter stierf de kunstenaar vlak voor het begin van de tentoonstelling waardoor de curatoren andere keuzes maakten met betrekking tot de presentatiewijze van zijn werk. De maskers werden als installatie getoond zonder dat de geplande performance werd uitgevoerd. Er kan gesteld worden dat deze installatie verwijst naar de performance die de kunstenaar had bedacht. Deze performance verwijst op haar beurt naar het traditionele ritueel van de *potlatch* van de Kwakwaka'wawk gemeenschap. Tenslotte wordt geanalyseerd of de manier waarop de maskers van Beau Dick bij Documenta 14 werden gepresenteerd, op dezelfde wijze kan worden bekritiseerd als de performances in de tentoonstelling 'Magiciens de la Terre'. Net zoals bij de laatstgenoemde tentoonstelling, was er bij het werk van Beau Dick geen sprake van een contextuele uitleg waardoor bezoekers geneigd waren louter aandacht te besteden aan de formele kenmerken en de esthetiek van de maskers. Er was zodoende geen belangstelling voor de oorspronkelijke

betekenis of het gebruik van de rituele objecten. De kunstenaar kan worden gezien als *magicien* bij Documenta 14 gebaseerd op de kritiek op zowel ‘Magiciens de la Terre’ als Documenta 14. Echter kan Dick niet zonder meer worden vergeleken met de deelnemende kunstenaars van de Franse tentoonstelling. Anders dan deze niet-westerse kunstenaars, koos Beau Dick ervoor om actief deel uit te maken van de westerse kunstwereld. Hij nam deel aan grote tentoonstellingen en werd door meerdere galeries vertegenwoordigd. Daarnaast wilde hij met zijn kunst niet alleen aandacht genereren voor de culturele tradities van zijn gemeenschap, maar wilde hij ook een statement maken om een dialoog te kunnen openen. Beau Dick nam een dubbele positie in, enerzijds werd hij beschouwd als een niet-westerse kunstenaar omdat hij op traditionele wijze kunst maakte en buiten de westerse wereld leefde. Anderzijds sluiten zijn intenties als kunstenaar en zijn deelname aan de internationale kunstwereld aan bij de invulling van het westerse begrip van ‘de kunstenaar’. Tenslotte worden verschillende argumenten benoemd om na te gaan of het ethisch verantwoord en zinvol is om rituelen opnieuw op te voeren als kunstperformance. Het tonen van rituele handelingen in een museale context kan enerzijds worden ervaren als positief, omdat het bij kan dragen aan een interculturele uitwisseling. Daarnaast kan het tonen van rituele handelingen worden gezien als educatief, op deze manier kunnen beschouwers leren over niet-westerse culturen. Anderzijds kan dit worden gezien als onethisch, omdat de wijze waarop rituelen als kunstperformance worden getoond vaak niet gepast is. Dit komt door de ontbrekende contextuele informatie en de nadruk op de exotische en esthetische kenmerken van de handelingen of objecten. Ik ben van mening dat het wel degelijk zinvol is om rituelen opnieuw op te voeren als kunstperformance. Echter vind ik dat de huidige presentatiewijze van rituele objecten en handelingen in westerse kunstmusea en tentoonstellingen niet ethisch verantwoord is. De wederopgevoerde rituelen moeten mijns inziens met contextuele uitleg worden gepresenteerd om de oorspronkelijke betekenis te kunnen ervaren. Dit kan op verschillende manieren worden bewerkstelligd, enerzijds met bijgaande geschreven tekst of het gesproken woord en anderzijds met beeldmateriaal in de vorm van video of foto’s. Hierdoor is het voor beschouwers wellicht mogelijk om de betekenis van de rituelen waar de kunstperformances naar verwijzen, te duiden en kan er op een interculturele dialoog worden geopend tussen oorspronkelijk niet-westerse rituelen en de westerse kunstwereld.

## Inleiding

Afgelopen semester studeerde ik kunstgeschiedenis aan de universiteit van Wenen en volgde ik een cursus die betrekking had op het onderwerp *The Global Museum*. In deze cursus werd ook de tentoonstelling Documenta besproken. Er werd een blik geworpen op de kritiek die er op de veertiende editie (2017) van deze welbekende periodieke tentoonstelling werd geleverd, er was aandacht voor de onderliggende structuur van grote tentoonstellingen en het werk van deelnemende kunstenaars werd behandeld. Een van deze kunstenaars was de Canadees Beau Dick (1955-2017), die naast kunstenaar ook actief was als chief binnen zijn gemeenschap, de Kwakwaka'wawk. Hij werd uitgenodigd om deel te nemen aan Documenta 14, maar overleed vlak voor de aanvang van de tentoonstelling. Dick maakte maskers en deze werden bij Documenta 14 als installatie tentoongesteld.

De discussie over de manier waarop niet-westerse kunstobjecten, culturele handelingen of rituelen in de westerse context van tentoonstellingen of musea worden getoond is zeer actueel. In mijn eindwerkstuk wil ik het werk van Beau Dick en de presentatie ervan bij Documenta 14 als casus gebruiken om deze kwestie nader te onderzoeken. In hoeverre is het zinvol en ethisch verantwoord om culturele handelingen of rituelen, zoals het werk van Beau Dick bij Documenta 14, binnen de context van de westerse tentoonstelling, als kunstperformance, opnieuw uit te voeren?

Het verschil tussen de begrippen 'ritueel' en 'performance' is hierbij van belang. Dit zal ik uitleggen in het eerste hoofdstuk, aan de hand van de definities van Richard Schechner die hij in het boek *Performance Studies: An Introduction* uit 2013 stelt. Verder is het van belang om het discours omtrent het tentoonstellen van niet-westerse culturele handelingen te bespreken. Dit zal ik in het tweede hoofdstuk doen aan de hand van de kritiek die is geleverd op de presentatiewijze van culturele handelingen bij de bekende tentoonstelling 'Magiciens de la Terre' uit het jaar 1989. De kritiek omtrent deze tentoonstelling is gebundeld in het boek *Making Art Global. Part 2: Magiciens de la Terre 1989* uit 2013. Deze informatie zal ik gebruiken om de problematiek rondom het wederopvoeren van rituelen binnen de context van een westerse tentoonstelling verder uit een te zetten. In hoofdstuk drie zal ik mij door middel van de casus Beau Dick, verdiepen in het werk van de kunstenaar en de presentatiewijze ervan bij Documenta 14. Vervolgens zal ik de theorieën en informatie uit secundaire bronnen vergelijken met de casestudie om zo een mening over dit onderwerp te kunnen vormen. Hoewel er voldoende literatuur over de Kwakwaka'wawk gemeenschap en hun rituelen beschikbaar is, zoals het boek *Chiefly Feasts. The Enduring Kwakiutl Potlatch* uit 1991, bestaat er weinig specifieke informatie over Beau Dick en zijn werk. Echter vindt er dit voorjaar in het Audain

Museum in Whistler, Canada, de tentoonstelling ‘Beau Dick: Revolutionary Spirit’ plaats.<sup>1</sup> Dit is een tentoonstelling die terugblijkt op het werk van de kunstenaar, dat van belang was voor de kunst uit British Columbia.<sup>2</sup> Hierbij zal tevens een boek over de kunstenaar en zijn maskers worden uitgebracht dat is geschreven door Darrin J. Martens.<sup>3</sup> Daarnaast is er een documentaire gemaakt over de kunstenaar en zijn werk genaamd *Maker of Monsters*. Deze film is in 2017 in Canada uitgebracht en helaas nog niet in Europa beschikbaar.<sup>4</sup> Dit geeft aan dat er belangstelling is voor het werk van Beau Dick en dat er in de toekomst meer informatie over zijn werk voorhanden zal zijn. In het laatste hoofdstuk zal ik onderzoeken of de kritiek die geleverd werd op de tentoonstelling ‘Magiciens de la Terre’ tevens van toepassing is op de casus van Beau Dick. Zo tracht ik uiteindelijk tot een antwoord te komen op de centrale vraag van dit eindwerkstuk.

De titel van dit werkstuk verwijst naar de titel van Documenta 14, die *Learning from Athens* luidde en betrekking had op de ontmoeting tussen kunst, kunstenaars en het publiek. Het doel was om te kunnen leren van de specifieke context waarin de tentoonstelling plaatsvond.<sup>5</sup> Ik suggereer dat er door de resultaten van dit werkstuk wellicht ook geleerd kan worden van de ontmoeting tussen het werk van Beau Dick en de context van Documenta 14, waarin het getoond werd.

---

<sup>1</sup> De tentoonstelling ‘Beau Dick: Revolutionary Spirit’ vindt vanaf 30 maart tot en met 11 juni 2018 plaats in het Audain Museum in Whistler, Canada.

<sup>2</sup> ‘Upcoming exhibitions’. Website Audain Art Museum Whistler, Canada.

<https://web.archive.org/web/20180326104451/https://audainartmuseum.com/upcoming-exhibitions/>

<sup>3</sup> ‘Art + Design/ Forthcoming’. Website Figure 1 Publishing Vancouver, Canada.

<https://web.archive.org/web/20180326104508/http://www.figure1publishing.com/book/beau-dick/>

<sup>4</sup> ‘Meet Beau Dick’. Website Maker of Monsters. <http://www.makerofmonsters.ca/>

<sup>5</sup> ‘About’. Website Documenta 14.

<https://web.archive.org/web/20180326104101/http://www.documenta14.de/en/public-education/1066/about>

## Van ritueel naar performance

In dit hoofdstuk licht ik het theoretisch kader dat ik bij mijn onderzoek zal gebruiken nader toe. Dit kader heeft betrekking op verschillende theorieën binnen de performance studies en de begrippen ‘ritueel’ en ‘performance’ binnen dit wetenschappelijk veld. Performance studies is binnen de wetenschap een zeer open veld. Hoewel er wel degelijk sprake is van theorievorming, staan de grenzen van hetgeen dat als een performance gezien en bestudeerd kan worden niet vast.

Richard Schechner, professor aan de Faculteit voor Performance Studies aan de Universiteit van New York, beschrijft in zijn boek *Performance Studies: An Introduction* beide termen uitvoerig. Hij definieert een performance als *restored behaviors* of *twice-behaved behaviors*, oftewel gedrag dat niet voor het eerst wordt vertoond; het zijn handelingen die zijn ingestudeerd. In deze zienswijze zijn performances uit de kunst, rituelen of het alledaagse leven te typeren als opgevoerde acties die mensen hebben geoefend voordat ze worden uitgevoerd.<sup>6</sup> Voorbeelden van zulk gedrag zijn de regels bij een spel of een diplomatiek protocol.<sup>7</sup> Wanneer een object of handeling als performance wordt beschouwd, wordt niet alleen de actie zelf, maar ook de werking op en de relatie tot andere objecten of handelingen bestudeerd.<sup>8</sup> Performances worden dus gedefinieerd door de acties, de relaties die zij teweegbrengen en de onderlinge werkingen ervan. Schechner maakt in zijn boek onderscheid tussen verschillende soorten performances, zo zijn er volgens hem performances te onderscheiden in de kunst, in spel, in technologie, in rituelen, in sport en in handelingen uit het dagelijks leven.<sup>9</sup> Deze categorieën staan echter niet vast, omdat deze worden bepaald door historische en culturele factoren. Ook kunnen de ‘soorten performance’ met elkaar overlappen, zo kan een sportwedstrijd worden gezien als een performance binnen de sport, maar kan deze ook worden ervaren als een ritueel of als een handeling uit een spel.<sup>10</sup> Het verschil tussen deze soorten performance zit in de functie, de omstandigheden waarin het event plaatsvindt en het gedrag dat van toeschouwers bij de performance wordt verwacht.<sup>11</sup> Schechner stelt dat in principe alles als een performance kan worden bestudeerd, maar dat er grenzen zijn gesteld aan wat ook echt een performance is; dit is niet afhankelijk van de actie zelf, maar van de perceptie en de plaatsing ervan.<sup>12</sup> Performances kunnen tenslotte verschillende, soms met elkaar overlappende, doelen hebben

---

<sup>6</sup> Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, 28-29.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 35.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 33.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 39.

zoals een maatschappelijke functie, het creëren van schoonheid, onderwijzen, helen, omgaan met het bovennatuurlijke, als entertainment en het veranderen of markeren van identiteit.<sup>13</sup>

In dit eindwerkstuk spreek ik tevens van rituelen en hoewel Schechner dit als een van de genres van de performance ziet, is er een onderscheid tussen deze twee begrippen. Schechner definieert een ritueel als collectieve herinneringen die gecodeerd zijn in acties met als doel om mensen naar een andere realiteit te brengen en op deze manier een transformatie teweeg te brengen.<sup>14</sup> De theorie van socioloog Émile Durkheim ondersteunt dit standpunt; volgens hem brengen rituelen religieuze ideeën over, echter zijn rituelen oorspronkelijk niet louter gedachtes of abstracties maar performances die patronen van gedrag en teksten opvoeren.<sup>15</sup> Wat volgens Schechner het onderscheid maakt tussen een performance en een ritueel is het doel van de handeling. Als het doel van een handeling het veranderen of transformeren van iets of iemand inhoudt, dan kan de handeling worden gezien als ritueel. Heeft het doel van de handeling alleen te maken met artistieke daden, het tonen van schoonheid, tijdverdrijf of genot, dan kan de handeling worden beschouwd als een performance.<sup>16</sup>

Naast de notie van transformatie is de context waarbinnen een handeling plaatsvindt of wordt waargenomen van belang bij het maken van een onderscheid tussen deze begrippen. Een handeling kan op deze manier zeer anders worden ervaren wanneer deze wordt uitgevoerd binnen de traditionele context van een gemeenschap, dan wanneer deze handeling opnieuw wordt opgevoerd binnen de context van een kunsttentoonstelling. Er vindt dan een ander soort transformatie plaats: het ritueel wordt als het ware tot een kunstperformance gemaakt omdat het opnieuw wordt opgevoerd binnen de context van een tentoonstelling. Daarnaast worden ook de objecten die wellicht oorspronkelijk werden gebruikt bij een ritueel in een museum tot kunstobjecten gemaakt. Hoewel het ritueel in een kunsttentoonstelling tot een kunstperformance wordt gemaakt, kan deze performance wel nog terugverwijzen naar het oorspronkelijke ritueel, mede door de objecten die erbij getoond of gebruikt worden. Omdat een ritueel binnen een westerse tentoonstelling als kunstperformance wordt getoond, zijn ook beschouwers gedwongen om het ritueel in een ander daglicht te zien. Hierdoor kan de ervaring en wellicht de betekenis van het ritueel anders worden geïnterpreteerd. Hoewel beide begrippen binnen het kader van de performance studies te plaatsen zijn en volgens Schechner beide een

---

<sup>13</sup> Ibid., 46.

<sup>14</sup> Ibid., 52.

<sup>15</sup> Ibid., 57.

<sup>16</sup> Ibid., 80.



vorm van performance zijn, bestaat er in de context van de kunsttentoonstelling een duidelijk onderscheid tussen een ritueel en een kunstperformance.

In dit kader moet ook de theorie van kunsthistoricus Walter Benjamin worden vermeld. In het artikel “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” uit 1936 wordt nagegaan in hoeverre een reproductie van een kunstwerk kan worden beschouwd als authentiek. Volgens Benjamin ontbreekt bij een gereproduceerd werk de aanwezigheid in de originele tijd en ruimte waarin het werk ontstond.<sup>17</sup> Deze zienswijze kan eveneens van toepassing zijn op een ritueel dat binnen een tentoonstelling opnieuw wordt opgevoerd en tot een kunstperformance wordt gemaakt. De objecten die bij de kunstperformance worden getoond of gebruikt bevinden zich namelijk niet meer in de traditionele ruimte waarin het werk is ontstaan en zijn tevens niet meer verbonden aan een specifieke tijd. In deze zienswijze kan worden gesteld dat een opnieuw opgevoerd ritueel in de context van een kunsttentoonstelling niet meer als authentiek kan worden beschouwd en dat er wel degelijk een onderscheid kan worden gemaakt tussen een traditioneel ritueel en een ritueel als kunstperformance.

Verder is de theorie van cultureel antropoloog James Clifford uit zijn artikel “Museums as Contact Zones” uit 1997 van belang voor het theoretisch kader dat ik binnen dit eindwerkstuk gebruik. Clifford heeft de term overgenomen van taalwetenschapper Mary Louise Pratt. Zij definieert een *contact zone* als een plek waar koloniale ontmoetingen kunnen plaatsvinden, een plaats waar mensen, die op geografisch en historisch gebied voorheen van elkaar gescheiden waren, in contact komen en voortdurende relaties opbouwen.<sup>18</sup> Clifford stelt verder dat de organisatiestructuur van een museum en tentoonstellingen op zichzelf, kunnen worden beschouwd als *contact zones* en dus als een continue historische, morele, en politieke relatie, waar tevens sprake is van uitwisseling van culturele waarden.<sup>19</sup> Een voorbeeld hiervan is de ontmoeting tussen leden van de Tlingit gemeenschap, kunstkenner, antropologen en het museum personeel in het Portland Museum of Art, die Clifford in zijn tekst beschrijft. Bij deze ontmoeting werd de collectie Indiaanse kunst besproken. Op deze manier werd er kennis uitgewisseld over de verhalen die oorspronkelijk bij de objecten hoorden. Volgens Clifford en Pratt kan deze ontmoeting in het museum worden getypeerd als een *contact zone* omdat er een uitwisseling van culturele waarden plaatsvond en relaties werden opgebouwd tussen mensen die voorheen op historisch en geografisch gebied van elkaar gescheiden waren.<sup>20</sup> In de volgende

---

<sup>17</sup> Benjamin, “Mechanical Reproduction,” 521.

<sup>18</sup> Clifford, “Museums as Contact Zones,” 192.

<sup>19</sup> Ibid., 192.

<sup>20</sup> Ibid., 192.

hoofdstukken onderzoek ik of de notie van de *contact zone* kan worden toegepast op zowel de tentoonstelling ‘Magiciens de la Terre’ als Documenta 14 waar het werk van Beau Dick werd getoond.

### **Kritiek op de tentoonstelling ‘Magiciens de la Terre’**

In dit hoofdstuk zal ik nader ingaan op de discussie rondom het tonen van niet-westerse kunstobjecten of culturele handelingen in de context van een westerse tentoonstelling. Dit zal ik doen aan de hand van de kritiek op ‘Magiciens de la Terre’. Verder zal ik voorbeelden geven van de wijze waarop rituelen als kunstperformance in het kader van deze tentoonstelling werden getoond.

De tentoonstelling werd in 1989 in zowel het Centre Georges Pompidou als in de Grande Halle de La Vilette in Parijs georganiseerd. Het team van curatoren werd geleid door Jean-Hubert Martin (1944). Martin is een man met veel curatoriale ervaring en zijn idee voor de tentoonstelling in Parijs was om het werk van vijftig westerse en vijftig niet-westerse kunstenaars gezamenlijk te tonen, om op deze manier gelijkheid en dialogen tussen verschillende culturen te creëren. De tentoonstelling werd op de kaart gezet als ‘de eerste wereldwijde tentoonstelling van contemporaine kunst’ (afb. 1). De kunstenaars werden uitgenodigd om ter plekke nieuw werk voor de tentoonstelling te maken, zodat eventuele overeenkomsten in de manier van werken duidelijk zichtbaar werden.<sup>21</sup> De werkwijze werd door Martin namelijk gezien als een spiritueel en universeel fenomeen dat overal ter wereld hetzelfde was.<sup>22</sup> In de tentoonstelling werden veel verschillende werken getoond, die werden uitgekozen aan de hand van de interesses van de curatoren. Omdat de werkwijze van kunstenaars binnen de tentoonstelling expliciet werd getoond, zou gesteld kunnen worden dat ook binnen deze tentoonstelling performances werden gepresenteerd. Een voorbeeld hiervan is het werk *Dance Space of a Voodoo Temple* van Wesner Philidor. Deze Haïtiaanse voodoo priester bouwde een dansruimte van acht bij acht meter, die identiek was aan de ruimtes die men vindt in Vodun tempels. De grond was bedekt met aarde en de kunstenaar bracht met maismeel zogenaamde *vévés* aan, religieuze symbolen die binnen de Vodun cultuur veelvuldig worden gebruikt (afb. 2).<sup>23</sup> Tijdens de opening van de tentoonstelling voerde Philidor een ritueel

---

<sup>21</sup> Lafuente, “Introduction: From the Outside In,” 11.

<sup>22</sup> ‘Magiciens de la Terre’. Website Contemporary And Magazine.

<https://web.archive.org/web/20180326105034/http://www.contemporaryand.com/magazines/magiciens-de-la-terre/>

<sup>23</sup> Steeds, *Making Art Global*, 135.

uit voor de leden van het team van curatoren, Franse politici, mensen uit de kunstwereld en de media.<sup>24</sup> Er kan worden gesteld dat de kunstenaar een ritueel uit zijn cultuur opnieuw opvoerde als kunstperformance in de context van een westerse tentoonstelling. De handeling werd in deze context tot een kunstperformance gemaakt waarbij wel nog werd verwezen naar het oorspronkelijke ritueel door middel van de gebouwde dansruimte en de op de grond getekende symbolen. Echter waren de context waarin de performance plaatsvond en de betekenis ervan veranderd.

Een ander voorbeeld van een culturele handeling die op dezelfde wijze tot een kunstperformance werd gemaakt, is het werk *Yam Dreaming* (afb. 3), dat werd gemaakt door zeven kunstenaars uit Yuendumu, een Aboriginal gemeenschap uit centraal Australië. Hierbij werd een ritueel uitgevoerd, waarbij een zandschilderij werd gecreëerd dat symbool stond voor het dromen over regen. Op de schildering zijn de wolken en de vallende regen terug te zien (afb. 4).<sup>25</sup> Enerzijds kan worden gesteld dat ook hier sprake is van een performance zoals Schechner deze definieert, namelijk als *twice-behaved-behavior*, omdat het een handeling betreft die waarschijnlijk voorheen binnen de eigen gemeenschap al werd uitgevoerd. Tevens zou het zandschilderij en de wijze waarop het is gemaakt (afb. 5), volgens Schechner kunnen worden geïnterpreteerd als een ritueel, omdat er oorspronkelijk door middel van bepaalde handelingen wordt getracht om een verandering teweeg te brengen, namelijk de wens om het te laten regenen. Anderzijds kunnen de zandschildering en de maakwijze worden beschouwd als een kunstperformance, omdat het ritueel in een andere, kunst gerelateerde context opnieuw wordt opgevoerd, waarbij eveneens wordt terugverwezen naar het oorspronkelijke ritueel door middel van de schildering en de bijbehorende symboliek.

Hoewel de intentie van Jean-Hubert Martin goedbedoeld was, werd er veel kritiek op de tentoonstelling 'Magiciens de la Terre' geleverd. Net zoals bij de tentoonstelling 'Primitivism in 20th Century Art', die in 1984 in het MoMA werd georganiseerd en waar 'Magiciens de la Terre' zich juist tegen probeerde af te zetten, was er kritiek op het feit dat er sprake was van decontextualisering. Bij de laatstgenoemde tentoonstelling werden objecten, zoals Afrikaanse maskers, zonder contextuele uitleg naast moderne kunstobjecten gepresenteerd en bij 'Magiciens de la Terre' waren het de kunstenaars of makers van de kunstobjecten die zonder context deel uitmaakten van de tentoonstelling.<sup>26</sup> Omdat er over de eerder genoemde kunstenaars vrijwel niets aan informatie te vinden is, kan worden gesteld dat

---

<sup>24</sup> Lafuente, "Introduction: From the Outside In," 9.

<sup>25</sup> Madžoski, *The Magicians of Globalization*, 5.

<sup>26</sup> Lafuente, "Introduction: From the Outside In," 18.

niet alleen de opnieuw opgevoerde rituelen maar ook hun makers, zijn ontdaan van hun oorspronkelijke context. Een ander belangrijk punt van discussie was de manier waarop Jean-Hubert Martin de kunstenaars en objecten die aan de tentoonstelling mochten deelnemen selecteerde. In een interview uit 1989 van kunsthistoricus Benjamin Buchloh met de curator stelt Martin dat hij de objecten heeft uitgekozen aan de hand van zijn eigen artistieke intuïtie, waarbij hij puur uitgaat van een visuele en sensuele ervaring.<sup>27</sup> Op deze manier wordt er vanuit een westers perspectief naar niet-westerse kunstobjecten of culturele handelingen gekeken. Buchloh ziet deze benadering als etnocentrisch en nekoloniaal, omdat er bij deze tentoonstelling louter gekeken wordt naar de culturele relaties tussen het westerse centrum en landen die nog in ontwikkeling zijn. Door alleen naar de esthetische waarde van kunstobjecten te kijken en de politieke en economische aspecten geheel buiten beschouwing te laten, kon Martin volgens Buchloh een tentoonstelling creëren waarin de illusie werd gewekt dat alle getoonde kunstobjecten en culturele handelingen gelijkwaardig waren.<sup>28</sup> Bovendien was Buchloh van mening dat de beschouwer door de afwezigheid van de ontstaanscontext, ertoe geneigd was om westerse esthetische kaders toe te passen op de getoonde culturele objecten die buiten het kader van de tentoonstelling wellicht ook andere betekenissen hadden.<sup>29</sup> Dit punt van kritiek sluit aan bij de wijze waarop rituelen die in de tentoonstelling als kunstperformance opnieuw werden opgevoerd.

Rasheed Araeen was een van de kunstenaars die deelnam aan de tentoonstelling ‘Magiciens de la Terre’. Hij stelt in het artikel “Our Bauhaus Other’s Mudhouse” uit 1989 dat door de decontextualisering van de gepresenteerde kunstobjecten, sprake is van een tentoonstelling als een groot spektakel met veel fascinatie voor het exotische.<sup>30</sup> Tenslotte bespreekt Araeen het feit dat de tentoonstelling volgens hem is gefaald omdat Martin de niet-westerse wereld nog altijd beschouwt als ‘de ander’ die nog niet zover ontwikkeld is als het moderne Westen. Hij stelt dat niet-westerse landen nog altijd worden beschouwd als zijnde buiten de geschiedenis, als plaatsen waar geen moderne, maar alleen traditionele kunst kan worden geproduceerd.<sup>31</sup> Door de koloniale relaties tussen het Westen en de rest van de wereld als het ware te negeren, kon de tentoonstelling worden gebaseerd op visuele overeenkomsten, was er een focus op de exotische kenmerken van de objecten en was er geen conceptueel of theoretisch kader waarin de conflicten en contradicties tussen westerse en niet-westerse kunst

---

<sup>27</sup> Buchloh, “Interview,” 19.

<sup>28</sup> Buchloh, “Interview,” 19, 25, 27.

<sup>29</sup> Swaving, “Collecting geographies – Magiciens de la Terre,” Journal Stedelijk Museum Amsterdam.

<sup>30</sup> Araeen, “Our Bauhaus Other’s Mudhouse,” 157.

<sup>31</sup> Ibid., 159.

en hun makers konden worden besproken.<sup>32</sup> Zodoende werd het doel, het openen van een dialoog en het creëren van gelijkheid tussen het Westen en ‘de rest van de wereld’, volgens Rasheed Araeen niet behaald.

Tenslotte wordt de kritiek omtrent de tentoonstelling ook in het Nederlandse *Museumjournaal* uit 1989 besproken. In het artikel “De musea moeten zich op een nieuw gebruik van de collecties gaan bezinnen” gaan kunsthistorici Paul Groot en Marianne Brouwer in gesprek met curatoren Jean-Hubert Martin en Mark Francis over de bedoelingen van de tentoonstelling. Het belangrijkste kritiekpunt dat wordt aangehaald heeft betrekking op de vermeende intentie van de tentoonstelling om aan primitieve kunst nieuwe impulsen voor het westerse kunstbedrijf te ontleneren.<sup>33</sup> Dit kan worden beschouwd als modernistisch en neokoloniaal, omdat de curatoren zich in deze zienswijze bezig zouden houden met het ‘ontdekken’ van ‘nieuwe’ niet-westerse kunst. Daarnaast wordt bevraagd in hoeverre er binnen de tentoonstelling rekening wordt gehouden met de overgang van een kunstwerk dat onderdeel was van een autonoom ritueel naar de artistieke en kapitalistische kunstwereld en of de lokale context van de kunstobjecten wordt getoond of eerder wordt genegeerd.<sup>34</sup>

De kritiek die werd geuit op de tentoonstelling ‘Magiciens de la Terre’ geeft aan binnen welk kader mijn eindwerkstuk te plaatsen is. Deze discussie richt zich op de manier waarop culturele handelingen binnen de context van een westerse tentoonstelling worden getoond. Binnen deze discussie is de casestudie die ik voor dit eindwerkstuk onderzoek eveneens te plaatsen. De maskers van Beau Dick zijn te beschouwen als niet-westers en het oorspronkelijke idee om deze bij Documenta 14 aan een publiek te tonen, was door middel van het opnieuw opvoeren van een ritueel als een kunstperformance.

---

<sup>32</sup> Ibid., 162.

<sup>33</sup> Brouwer en Groot, “Nieuw gebruik van collecties,” 3.

<sup>34</sup> Ibid., 6.

## Beau Dick en Documenta 14

In dit hoofdstuk zal ik de kunstenaar Beau Dick en zijn werk dat tijdens Documenta 14 in Athene en Kassel werd getoond, bespreken. Ik zal nader ingaan op de intenties die Dick met dit werk voor ogen had en de mogelijke betekenis ervan. Verder zal ik aandacht schenken aan het feit dat ook hier sprake is van een ritueel dat opnieuw wordt opgevoerd als een kunstperformance binnen de context van een westerse tentoonstelling. Hierbij zal worden gekeken naar welk ritueel binnen de Kwakwaka'wawk gemeenschap deze kunstperformance verwijst en worden de keuzes die zijn gemaakt omtrent de wijze van tentoonstellen besproken.

Beau Dick werd in Alert Bay, in British Columbia, geboren en was naast kunstenaar ook chief van de Kwakwaka'wawk gemeenschap. Als leider kreeg hij de naam *Walis Gwy Um*, die in de taal van de Kwakwaka'wawk 'grote, belangrijke walvis' betekent.<sup>35</sup> Beau Dick begon al op jonge leeftijd met het maken van maskers. Zo ging hij bij zijn vader Benjamin Dick, zijn grootvader James Dick en bekende kunstenaars uit de gemeenschap zoals Henry Hunt en Doug Cranmer in de leer.<sup>36</sup> Omdat het dorp waar Beau Dick opgroeide niet meer werd beïnvloed door het kolonialisme en omdat hij veel tijd doorbracht met mensen die bekend waren met de geschiedenis en tradities van de Kwakwaka'wawk, heeft hij veel kennis meegekregen over belangrijke rituelen, verhalen en het maken van maskers.<sup>37</sup> Naast kunstenaar en chief stond Beau Dick ook bekend als activist die opkwam voor de rechten van zijn gemeenschap. Zo heeft hij in 2013 een ritueel uitgevoerd bij het parlement in Ottawa, waarbij op traditionele wijze koperen schilden werden gebroken om schande te spreken over omgang van de Canadese regering met de inheemse bewoners van British Columbia (afb. 6).<sup>38</sup> Voordat de maskers bij Documenta 14 werden getoond, werd het werk van Beau Dick al op verschillende tentoonstellingen en in galleries, in Canada en Noord-Amerika gepresenteerd, en nam de kunstenaar deel aan de zeventiende internationale biënnale van Sydney. Tenslotte was hij een kunstenaar met een residentie bij de UBC Department of Art History, Visual Art and Theory met een studio in het Audain Art Centre. Hij gaf hier les aan studenten over de normen en waarden van de Kwakwaka'wawk en gaf zijn kennis over het maken en het gebruik van maskers door.<sup>39</sup> De mate waarin het werk van de kunstenaar in de laatste jaren werd tentoongesteld,

---

<sup>35</sup> Hopkins, "In Memoriam: Beau Dick,". Website Documenta 14.

<sup>36</sup> 'Beau Dick'. Website Fazakas Gallery Vancouver, Canada. <http://fazakasgallery.com/artists/beau-dick/#1474558360939-147d58dd-c818>

<sup>37</sup> Hopkins, "In Memoriam: Beau Dick,". Website Documenta 14.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> 'Beau Dick'. Website Fazakas Gallery Vancouver, Canada. <http://fazakasgallery.com/artists/beau-dick/#1474558360939-147d58dd-c818>

heeft naar alle waarschijnlijkheid internationale interesse voor zijn maskers gewekt, wat leidde tot een uitnodiging om deel te nemen aan Documenta 14.

Beau Dick was aanvankelijk niet enthousiast om deel te nemen aan een grote tentoonstelling als Documenta, omdat hij het naar eigen zeggen druk had met de voorbereidingen voor een *potlatch*, een ritueel dat rond dezelfde periode in zijn gemeenschap plaats zou vinden. Toch besloot hij uiteindelijk op het aanbod in te gaan, omdat hij wel iets zag in het tonen van zijn maskers bij een tentoonstelling. Zijn intentie was om de rituelen uit de Kwakwaka'wawk gemeenschap te kunnen tonen en in verband te brengen met maatschappelijke problemen in Europa, zoals de vluchtelingencrisis, de stagnerende economie en klimaatveranderingen.<sup>40</sup> Na overleg met de curatoren was het idee om twintig mensen uit de gemeenschap van de kunstenaar naar de tentoonstelling te laten komen om twee belangrijke rituelen van de Kwakwaka'wawk uit te voeren, namelijk de dans van de *Undersea Kingdom* en de dans *Atlakim*.<sup>41</sup> In een interview zegt Beau Dick over de beslissing om toch deel te nemen aan de tentoonstelling het volgende:

“Now, we can show the masks in their true context. And to be able to give First Nations people a voice in what's happening in Europe, that's important to me. Now you've got me hooked.”<sup>42</sup>

De kunstenaar stierf echter op 27 maart 2017, net voordat de tentoonstelling in Athene en Kassel zou plaatsvinden. In beide steden werden verschillende maskers van Beau Dick tentoongesteld. In Athene werden onder andere twintig maskers uit de serie *Undersea Kingdom* (2016-2017) en tweeëntwintig maskers uit de serie *Atlakim* (1990-2012) getoond (afb. 7). Verder werden er nog andere maskers, die niet tot een bepaalde serie hoorden, gepresenteerd, zoals drie ravenmaskers, koperen objecten en een beschilderd stoffen scherm (afb. 8). In Kassel werden later tevens maskers uit de series *Atlakim* en *Undersea Kingdom* getoond en daarnaast ook de andere objecten en maskers die eerder dat jaar al in Athene werden gepresenteerd (afb. 9 en 10).<sup>43</sup>

Omdat Beau Dick vlak voor de aanvang van Documenta 14 was gestorven, werden er andere keuzes gemaakt in de presentatiewijze van zijn werk. Zo werden er geen rituelen en dansen opgevoerd door mensen uit de Kwakwaka'wawk gemeenschap en werden de maskers van Beau Dick gewoonweg naast elkaar in een witte ruimte getoond, zoals dat bij westerse

---

<sup>40</sup> Lanthier, “Sacred Ritual or Performance Art?”. *White hot Magazine of Contemporary Art*.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> ‘Beau Dick’. Website Documenta 14. <http://www.documenta14.de/en/artists/13689/beau-dick>

kunsttentoonstellingen gebruikelijk is. Het is duidelijk dat de maskers van Beau Dick uiteindelijk niet zo werden getoond zoals de kunstenaar dat zelf had gewild. Over de redenen waarom er door de conservatoren werd gekozen om de maskers op deze manier ten toon te stellen, is echter geen informatie voorhanden. Zelf kan ik wel een mogelijk argument bedenken waarom de conservatoren ervoor gekozen hebben om de maskers op deze manier te presenteren. In het artikel “Outlawed Social Life” uit 2017, bespreekt Candice Hopkins de *potlatch* en andere rituelen uit de Kwakwaka’wawk gemeenschap. Ze legt uit dat er in Alert Bay een cultureel centrum voor de gemeenschap is opgericht, genaamd U’mistá Cultural Centre. In dit centrum worden maskers en andere rituele objecten op een bepaalde manier gepresenteerd. De maskers worden rond een open plaats opgesteld in de volgorde die ze in de *potlatch* ook zouden hebben (afb. 11).<sup>44</sup> Als je kijkt naar de manier waarop de maskers bij Documenta 14 werden gepresenteerd, valt op dat dit overeenkomt met de wijze waarop de maskers in het U’mistá Cultural Centre worden getoond. Bij Documenta 14 werden de maskers namelijk ook rond een open ruimte, zonder vitrines opgesteld. Wellicht hebben de conservatoren bij Documenta 14 op deze manier naar een passend alternatief gezocht om de maskers te kunnen tonen. Desondanks denk ik dat het gevolg van deze keuze was, dat bezoekers van Documenta 14 veelal niet begrepen wat de maskers representeerden. Omdat ik de tentoonstelling en de presentatiewijze van de maskers zelf niet heb gezien is het moeilijk om hier een uitspraak over te doen. Wel heb ik een aantal bezoekers gesproken waarbij ik de indruk kreeg dat zij de maskers alleen ‘mooi’ of ‘indrukwekkend’ vonden, maar verder niet stilstonden bij de eventuele betekenis of het oorspronkelijke gebruik van de objecten.<sup>45</sup> Na het artikel van Nancy Lanthier “Sacred Ritual or Performance Art? A First Nation's Chief Takes Documenta” uit 2016 gelezen te hebben, denk ik dat het jammer is dat beschouwers de betekenis van de maskers waarschijnlijk niet hebben begrepen. In de tekst van Lanthier komt de intentie van de kunstenaar duidelijk naar voren. De betekenis die Beau Dick aan zijn maskers had willen geven had betrekking op de problematiek in Europa, maar daarnaast was de leidende boodschap vooral: ‘Take care of each other and take care of the planet.’<sup>46</sup>

Naast de betekenis die in het artikel van Lanthier aan het werk van Beau Dick gegeven wordt, is het mogelijk om de betekenis van de maskers te relateren aan de betekenis van het ritueel waar ze naar verwijzen. In de tentoonstelling werden verschillende maskers uit de series

---

<sup>44</sup> Hopkins, “Outlawed Social Life.”. Website Documenta 14.

<sup>45</sup> Een aantal persoonlijke bekenden hebben de tentoonstelling in Kassel bezocht en dit waren hun bevindingen over de maskers van Beau Dick.

<sup>46</sup> Lanthier, “Sacred Ritual or Performance Art?”. Whitehot Magazine of Contemporary Art.



*Undersea Kingdom* en *Atlakim* getoond. Deze maskers horen oorspronkelijk bij een aantal dansen die worden uitgevoerd bij het *potlatch* ritueel. De dansen hebben betrekking op legendes van voorouders die in contact kwamen met verschillende geesten uit de bovennatuurlijke wereld. Zo verwijst de *Atlakim* dans oorspronkelijk naar het verhaal van een held die contact had met de geesten uit het woud en heeft de dans van de *Undersea Kingdom* te maken met de legende van de voorouder Siwidi, die wijze lessen leerde in het rijk van het water.<sup>47</sup>

De *potlatch* is een ritueel van de Kwakwaka'wawk dat oorspronkelijk werd uitgevoerd tijdens de wintermaanden.<sup>48</sup> Ronald en Evelyn Rohner beschrijven in hun boek *The Kwakiutl. Indians of British Columbia* uit 1970 de redenen waarom een *potlatch* in vroegere tijden werd georganiseerd. Hierbij wordt onder andere vermeld dat de gemeenschap dit ritueel uitvoerde bij belangrijke gebeurtenissen in het leven, zoals geboortes, adoptie, de pubertijd, het huwelijk en de dood. Daarnaast werd het ritueel uitgevoerd als een soort vernedering of straf voor mensen die zich bij voorgaande rituelen slecht gedragen hadden en wanneer twee rivaliserende stammen of mensen de strijd aangingen voor meer macht of een bepaalde positie binnen de gemeenschap. Bij het ritueel ging het om het tonen van macht en welvaart aan omstanders door het weggeven en soms vernietigen van spullen.<sup>49</sup> Hoewel het tegenwoordig nog steeds gaat om de daad van het weggeven, wordt het ritueel nu alleen uitgevoerd wanneer er rechten en privileges binnen de gemeenschap worden overgedragen en bij belangrijke overgangen in het leven.<sup>50</sup>

Het tonen van maskers die verwijzen naar het ritueel van de *potlatch* kan op verschillende manieren worden geïnterpreteerd. Wellicht is het zo dat Beau Dick de maskers alleen wilde relateren aan de problematiek in Europa door middel van traditionele rituelen. Echter kan het plaatsen van de maskers in de context van Documenta 14 misschien ook worden beschouwd als een ontmoeting tussen twee rivaliserende gemeenschappen, de Kwakwaka'wawk en de westerse kunstwereld, waarbij er wordt gestreden om macht en een betere positie voor de Kwakwaka'wawk en hun rituele objecten.

Vervolgens is het de vraag wat er met de maskers is gebeurd nadat deze bij Documenta 14 zijn getoond. De maskers zijn oorspronkelijk rituele objecten die worden gebruikt bij het reeds vermelde ritueel van de Kwakwaka'wawk gemeenschap, de *potlatch*. Normaliter worden de gebruikte maskers bij deze traditie na afloop van het ritueel weggeven of verbrand zodat er

---

<sup>47</sup> *Chiefly Feasts*, 272.

<sup>48</sup> Rohner, *The Kwakiutl*, 106.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 95.

<sup>50</sup> *Chiefly Feasts*, 229.

weer nieuwe maskers kunnen worden gemaakt.<sup>51</sup> Of dit tevens de wens van de kunstenaar was, is niet duidelijk. Daarnaast staat op de website van Documenta beschreven dat enkele maskers, zoals die uit de serie *Undersea Kingdom* behoren tot een bepaalde particuliere of museale collectie.<sup>52</sup> Het is moeilijk te achterhalen wat er met deze maskers is gebeurd nadat ze zijn tentoongesteld, wellicht zijn de maskers weer in het bezit van verzamelaars of musea gekomen of werden ze teruggebracht naar de Kwakwaka'wawk gemeenschap.

Nu meer duidelijk is over de maskers die bij Documenta 14 werden getoond, zal ik nagaan of het werk van Beau Dick binnen de context van Documenta van een ritueel tot een kunstperformance verworpen is. Het werk van de kunstenaar kan aan de hand van de theorieën van Schechner binnen de performance studies als performance en als ritueel worden gedefinieerd. Enerzijds kunnen de handelingen en de daarbij gebruikte maskers volgens de ideeën van Schechner worden gezien als een performance omdat deze handelingen voorheen al meermaals werden uitgevoerd. Daarnaast kan gesteld worden dat het doel van de maskers, in de uiteindelijke opstelling binnen de tentoonstelling, voornamelijk te maken heeft met het tonen van de schoonheid van de objecten. In deze zienswijze kunnen de maskers, als attributen bij rituele handelingen die verwijzen naar oorspronkelijke rituelen, worden beschouwd als *twice-behaved-behavior*. Niet alleen behelst het handelingen die al eerder werden beoefend, maar ook het doel van de handeling past bij de invulling die Schechner aan het begrip 'performance' heeft gegeven. Anderzijds zouden deze maskers kunnen worden gezien als onderdeel van een ritueel omdat de oorspronkelijk geplande handelingen bij de maskers als doel hadden een andere realiteit te creëren, namelijk het bewustzijn van de problematiek in Europa. Ik ben het ermee eens dat het werk van Beau Dick, dat bij Documenta 14 als installatie werd getoond, zou kunnen worden bestudeerd als een performance. Echter ben ik van mening dat deze installatie volgens de definitie van Schechner niet kan worden gezien als een ritueel. De maskers verwijzen in deze opstelling namelijk alleen naar de oorspronkelijk door de kunstenaar uitgedachte performance. Deze performance verwijst op haar beurt terug naar het traditionele ritueel van de *potlatch* binnen de Kwakwaka'wawk gemeenschap en zou kunnen worden geïnterpreteerd als een ritueel dat is verbonden aan de Europese problematiek van nu. Zoals eerder vermeld, is hetgeen dat hierbij verandert niet alleen de handeling zelf, maar vooral ook de context waarbinnen het ritueel opnieuw wordt uitgevoerd en de beschouwers die deze handelingen ervaren.

Tenslotte kan het standpunt dat de installatie van Dick kan worden beschouwd als een kunstperformance wellicht worden ondersteund door de titel van het artikel van Nancy

---

<sup>51</sup> Hopkins, "Outlawed Social Life," Website Documenta 14.

<sup>52</sup> 'Beau Dick'. Website Documenta 14. <http://www.documenta14.de/en/artists/13689/beau-dick>

Lanthier. Zij refereert in de titel van haar tekst “Sacred Ritual or Performance Art” naar de maskers van Beau Dick die bij Documenta 14 werden gepresenteerd.<sup>53</sup> Lanthier wekt hiermee de indruk dat het werk van Beau Dick zou kunnen worden gezien als een heilig ritueel of als performance kunst binnen de context van een westerse kunsttentoonstelling zoals Documenta.

### **Beau Dick als *magiciens* in een westerse kunsttentoonstelling?**

In het laatste hoofdstuk van dit eindwerkstuk zal worden nagegaan of het werk van Beau Dick bij Documenta 14, op dezelfde manier kan worden bekritiseerd als de rituelen die opnieuw werden opgevoerd binnen de context van de tentoonstelling ‘Magiciens de la Terre’. Om deze vergelijking te kunnen maken is het van belang om de geuite kritiek te bespreken. Daarnaast zullen ook de intenties van de curatoren en de rol van de kunstenaars bij beide tentoonstellingen aan bod komen. Op deze manier kan ik uiteindelijk een antwoord geven op de vraag of het zinvol en ethisch verantwoord is om rituelen als kunstperformance opnieuw op te voeren binnen de context van een tentoonstelling.

Jean-Hubert Martin beoogde met de tentoonstelling ‘Magiciens de la Terre’ een interculturele dialoog op gang te brengen om de relaties tussen verschillende culturen te bevragen.<sup>54</sup> Daarnaast was de curator vooral geïnteresseerd in de visuele schokken die het naast elkaar tonen van westerse en niet-westerse kunst bij bezoekers teweeg zou kunnen brengen en de reflecties op de rituele objecten die de performances zouden kunnen oproepen.<sup>55</sup> Martin was van mening dat beschouwers zouden kunnen leren van de verschillen en overeenkomsten tussen de culturele objecten en handelingen die bij de tentoonstelling werden getoond.<sup>56</sup> De intentie van Adam Szymczyk (1970), de curator van de tentoonstelling Documenta 14, kwam hier vrijwel mee overeen. Szymczyk wilde in de tentoonstellingen in Athene en Kassel aandacht schenken aan de ongehoorde stemmen in de westerse kunstwereld.<sup>57</sup> Zodoende werden er voornamelijk kunstobjecten of culturele handelingen uit niet-westerse landen getoond, zoals het werk van Beau Dick. De heersende structuren in de kunstwereld werden bevraagd door het tonen van verschillende contexten, waarbij het doel was om deze hiërarchie te destabiliseren.<sup>58</sup>

Ondanks dat de intenties van beide curatoren zeer positief en educatief van aard waren, werd er ook kritiek geleverd op de tentoonstellingen. De kritiek die op de tentoonstelling ‘Magiciens de la Terre’ werd geleverd had zoals eerder vermeld, voornamelijk te maken met

---

<sup>53</sup> Lanthier, “Sacred Ritual or Performance Art?”. Whitehot Magazine of Contemporary Art.

<sup>54</sup> Buchloh, “Interview,” 22.

<sup>55</sup> Ibid., 27.

<sup>56</sup> Ibid., 21.

<sup>57</sup> Davis, “Straining for Wisdom, documenta 14,”. artnet News.

<sup>58</sup> Hoorcollege Universität Wien, ‘The Global Museum’, 17 januari 2018.

de manier waarop de rituelen als kunstperformances werden getoond. Niet alleen de objecten werden zonder context gepresenteerd, maar ook hun makers of kunstenaars waren zonder enige achtergrond onderdeel van deze tentoonstelling. Volgens Benjamin Buchloh waren beschouwers, door de afwezigheid van contextuele informatie, ertoe geneigd om de getoonde objecten binnen een westers esthetisch kader te zien, waarbij er voornamelijk wordt gelet op de formele kenmerken van objecten. Verder stelt hij dat de tentoonstelling was ingebed in het modernistische gedachtegoed. De kunst uit niet-westerse landen werd als het ware door het westen ‘ontdekt’ en vervolgens in de context van de westerse kunstwereld getoond. Hij bestempelt de tentoonstelling daarom als nekoloniaal en vraagt zich af hoe rituele objecten uit andere culturen in een westerse context kunnen worden getoond, zonder dat de objecten door beschouwers verkeerd worden begrepen en de oorspronkelijke ervaring wordt verstoord.<sup>59</sup>

Vervolgens stelt schrijver en curator Pablo Lafuente in het artikel “Introduction: From the Outside In – Magiciens de la Terre and two histories of exhibitions” uit 2013, dat er bijna altijd sprake is van decontextualisering in westerse kunstmusea. Enerzijds kan dit worden gezien als positief omdat het zo voor bezoekers mogelijk wordt om interactie te kunnen ervaren met de getoonde objecten. Anderzijds is het ontbreken van de oorspronkelijke context volgens hem problematisch, omdat er op deze manier een door de curator gemaakte contextuele presentatie ontstaat, die in conflict kan zijn met de perspectieven van de kunstenaar.<sup>60</sup> Daarnaast vindt Lafuente de relaties tussen bezoekers, de opstelling van kunstobjecten en de structuren binnen tentoonstellingen belangrijk. Volgens hem zouden kunstenaars in tentoonstellingen actief moeten worden gepresenteerd in plaats van dat zij door hun werk worden gerepresenteerd.<sup>61</sup> Dit kritiekpunt is van toepassing op de tentoonstelling ‘Magiciens de la Terre’ omdat de door Martin gecreëerde context botste met de intenties van sommige kunstenaars. Daarnaast kan worden gesteld dat de kunstenaar door deze ‘gemaakte context’ en de nadruk op esthetische waarden, eerder door hun werk werden gerepresenteerd, dan dat zij actief onderdeel uit maakten van de tentoonstelling.

De kritiek die werd geleverd op Documenta 14 had eveneens betrekking op de intentie van de curator en de wijze waarop de kunstwerken werden getoond. Kunstcriticus Hili Perlson stelt in het artikel “At documenta 14, Everything’s a Strategy—Even Bad Hanging” uit 2017, dat de beeldende kunst bij Documenta in Athene vaak niet voldoende ruimte kreeg in de

---

<sup>59</sup> Buchloh, “Interview,” 20, 25.

<sup>60</sup> Lafuente, “Introduction: From the Outside In,” 17.

<sup>61</sup> Ibid., 13.

opstelling, waardoor sommige werken niet goed tot hun recht kwamen.<sup>62</sup> Verder bespreekt kunstcriticus Ben Davis in het artikel “Straining for Wisdom, documenta 14 Implodes Under the Weight of European Guilt” uit 2017 de Documenta in Kassel. Hij stelt dat de intentie van curator Adam Szymczyk geprezen moet worden, maar dat de uitwerking ervan anders heeft uitgepakt. In het artikel haalt hij de filosoof Paul Preciado aan. Preciado stelt dat veel van de bij Documenta 14 getoonde kunst voorheen in vitrines ten toon zou worden gesteld. Omdat dit bij Documenta niet gebeurt, is hij van mening dat de tentoonstelling kan worden beschouwd als postkoloniaal.<sup>63</sup> Davis stelt echter dat de getoonde kunst, door decontextualisering en de wijze van opstelling, door de bezoeker juist wordt ervaren alsof deze in vitrines wordt gepresenteerd.<sup>64</sup> Hoewel het doel van Szymczyk was om deze tendens te doorbreken, kan de tentoonstelling om deze reden toch worden beschouwd als ingebed in het modernistische gedachtegoed en daarom als neokoloniaal.

Hoewel de intenties en de geuite kritiek bij beide tentoonstellingen in grote lijnen overeenkomen, is de rol die kunstenaars bij de tentoonstellingen speelden anders van aard. Naar mijn mening kan Beau Dick niet worden vergeleken met de niet-westerse kunstenaars die deelnamen aan de tentoonstelling in Parijs. Beau Dick was net zoals de kunstenaars bij ‘Magiciens de la Terre’ van niet-westerse afkomst, maar zag zichzelf wel degelijk als kunstenaar in het westerse begrip van deze term. Dit is af te leiden uit het feit dat hij als kunstenaar vertegenwoordigd wordt door meerdere galleries, bijvoorbeeld de Fazakas Gallery in Vancouver, waar zijn maskers werden gepresenteerd. Daarnaast is het kenmerkend voor westerse kunstenaars dat zij deelnemen aan grote tentoonstellingen zoals Documenta en ook dit deed Beau Dick. Hieruit blijkt dat Dick de westerse kunstwereld actief opzoekt, ofwel ervoor kiest om er onderdeel van uit te maken. Hoewel niet bekend is hoe de niet-westerse kunstenaars uit de tentoonstelling ‘Magiciens de la Terre’ zich verhielden tot de westerse kunstwereld, vermoed ik dat dit in sommige gevallen anders was dan de relatie tussen Beau Dick en de hedendaagse kunstwereld.

De vraag is echter in hoeverre deze relatie anders was. Ondanks het feit dat Beau Dick onderdeel uitmaakte van de Kwakwaka’wawk gemeenschap, die kan worden beschouwd als niet-westers, opereerde de kunstenaar op internationaal niveau. Dit betekent dat de kunstenaar een dubbele positie innam. Dit standpunt kan worden ondersteund door het feit dat Beau Dick als kunstenaar en activist trachtte met zijn kunst iets te bereiken. Zo wilde hij door middel van

---

<sup>62</sup> Perlson, “At documenta 14, Everything’s a Strategy,”. artnet News.

<sup>63</sup> Davis, “Straining for Wisdom, documenta 14,”. artnet News.

<sup>64</sup> Ibid.

zijn performances, die terugverwijzen naar traditionele rituelen, aandacht genereren voor de culturele tradities van de Kwakwaka'wawk gemeenschap. Door deze performances in een westerse, kunst gerelateerde context te presenteren, probeerde de kunstenaar tevens om een interculturele dialoog op gang te brengen tussen de traditionele culturele handelingen van zijn gemeenschap en het publiek van kunsttentoonstellingen. Tenslotte wilde Beau Dick met zijn performance en maskers bij Documenta 14 een standpunt innemen ten opzichte van de socio-economische en politieke problemen waar Europa mee worstelt. Het feit dat Dick ernaar streefde om met zijn kunst aandacht voor een onderwerp te genereren om een dialoog te kunnen openen en daarnaast ook een statement wilde maken, ondersteunt het standpunt dat de kunstenaar kan worden gezien als onderdeel van de westerse kunstwereld.

Tenslotte zal ik mijn standpunt met betrekking tot de casus van het werk van Beau Dick bij Documenta 14 nader toelichten. Hoewel de rol van Beau Dick bij Documenta 14 anders was, denk ik dat Beau Dick, mede door de overeenkomsten in de geleverde kritiek, kan worden gezien als *magicien* in een westerse tentoonstelling. Hoewel er volgens Lafuente voortdurend sprake is van decontextualisering in westerse tentoonstellingen, denk ik dat de gemaakte keuzes bij Documenta 14 alsnog problematisch zijn. De maskers werden zoals Lafuente stelt in een door de curator gemaakte contextuele presentatie getoond, die botste met het oorspronkelijke idee van de kunstenaar. Het idee van 'de gemaakte context' kan worden verbonden aan de notie van Benjamin die hij in de tekst "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" schetst. Hierbij wordt de schilder vergeleken met een tovenaars en de cameraman met een chirurg. Dit verschil kan wellicht ook worden toegepast op de kunstenaar en de curator; de kunstenaar houdt zijn werk net zoals de tovenaars op gepaste afstand van de realiteit, terwijl de curator net zoals een chirurg een eigen realiteit creëert waarin het werk van de kunstenaar alleen voor het publiek een rol speelt.<sup>65</sup>

Beau Dick wilde met zijn maskers en een performance aandacht schenken aan zowel traditionele rituelen uit zijn gemeenschap als aan de problematiek in Europa. Door ontbrekende contextuele informatie en de wijze van opstelling, konden bezoekers de betekenis van de maskers niet goed duiden en was er geen interculturele dialoog mogelijk. Verder benadrukken de manier van presenteren en de ontbrekende uitleg een modernistische overtuiging, waarbij niet-westerse kunst in de westerse kunsttentoonstellingen wordt heringedeeld en wordt gewaardeerd naar westerse esthetische waarden. Hierdoor bezien bezoekers de maskers vanuit een westers perspectief en wordt de oorspronkelijke ervaring verstoord.<sup>66</sup> De keuzes die zijn

---

<sup>65</sup> Benjamin, "Mechanical Reproduction," 523.

<sup>66</sup> Buchloh, "Interview," 20, 25.

gemaakt met betrekking tot de opstelling van de maskers van Beau Dick, kunnen wellicht worden vergeleken met de wijze waarop niet-westerse culturele objecten bij de tentoonstelling 'Primitivism in 20th Century Art' in 1984 in het MoMA werden gepresenteerd. Hierbij was er eveneens geen dialoog mogelijk over de verschillen tussen niet-westerse culturele objecten en westerse kunstobjecten.

Ondanks dat de curatoren bij Documenta 14 moesten omgaan met de plotselinge wijzigingen in het plan dat de kunstenaar voor zijn werk had opgesteld, denk ik dat er andere keuzes gemaakt hadden kunnen worden om de maskers van Beau Dick op gepaste wijze tentoon te stellen. Belangrijk bij het werk van Beau Dick is de contextuele uitleg, die duidelijk maakt wat de oorspronkelijke betekenis en het gebruik van de maskers binnen de Kwakwaka'wawk gemeenschap inhield. De curatoren hadden de installatie naar mijn mening moeten voorzien van uitleg omdat de kunstenaar juist wilde dat de traditionele betekenis en het gebruik van de maskers voor een westers publiek duidelijk werd. Door de maskers te voorzien van extra informatie in de vorm van een geschreven tekst over de maakwijze of foto's en videomateriaal van het gebruik ervan bij rituelen als de *potlatch*, zoals dit wordt gedaan in het U'mista Cultural Center in Alert Bay, denk ik dat de maskers voor de bezoeker meer betekenis hadden gekregen dan alleen een esthetische waarde.

Verder denk ik dat de maskers een hele andere betekenis hadden gehad als deze werden getoond met de door Dick geplande performance. Hierdoor zou enerzijds het originele gebruik en de betekenis van de maskers bij de *potlatch* duidelijk worden. Anderzijds had er een ontmoeting kunnen plaatsvinden tussen verschillende culturen en tradities. Op deze wijze zou door bezoekers kunnen worden nagedacht over de intentie achter de plaatsing van deze objecten binnen de context van een westerse tentoonstelling als Documenta. Wellicht functioneerde de performance, die refereerde aan de *potlatch*, het ritueel van sociale organisatie, namelijk als een kritiek binnen de tentoonstelling op de machtsstructuren in de westerse kunstwereld en wilde Beau Dick deze spanning aan de orde stellen.

## Conclusie

Concluderend zal ik in het laatste deel van dit eindwerkstuk antwoord geven op de gestelde hoofdvraag. Deze vraag heeft betrekking op in hoeverre het zinvol en ethisch verantwoord is om rituelen opnieuw op te voeren als kunstperformance binnen de context van een westerse kunsttentoonstelling.

Er zijn verschillende argumenten te noemen die het standpunt ondersteunen dat het wel zinvol en ethisch verantwoord is om traditionele rituelen binnen de context van een tentoonstelling opnieuw op te voeren als kunstperformance. James Clifford stelt in zijn artikel “Museums as Contact Zones” dat museale organisatiestructuren en tentoonstellingen kunnen worden gezien als *contact zones*.<sup>67</sup> Ik suggereer dat de tentoonstelling ‘Magiciens de la Terre’ en het werk van Beau Dick bij Documenta 14 zouden kunnen worden beschouwd als *contact zones*. Het oorspronkelijke idee bij beide tentoonstellingen was namelijk dat er door het tentoonstellen van rituelen als performance, een ontmoeting plaats zou vinden tussen westerse en niet-westerse kunstenaars en hun werk, om op deze manier de dialoog tussen beide werelden te openen. Daarnaast kan de getoonde kunst door de bezoeker wellicht ook beter geïnterpreteerd worden, waardoor er meer waardering voor de kunstperformances en kunstobjecten ontstaat. Kunsthistoricus Griselda Pollock bespreekt in haar tekst “Un-Framing the Modern: Critical Space/Public Possibility” verschillende opinies over het tonen van kunst in moderne musea. In deze context haalt ze literatuurwetenschapper Didier Maleuvre aan. In de tekst komt zijn interpretatie van het boek *Phenomenology of Spirit* uit 1807 van Hegel aan bod. Volgens Maleuvre stelt Hegel dat musea de bezoeker in aanraking brengt met kunst. Hegel vergelijkt kunstobjecten met geplukt fruit, dat zowel verbonden is met de boom waaraan het groeide, als met de persoon aan wie het vervolgens wordt aangeboden. Volgens Maleuvre bemiddelt het museum op dezelfde wijze tussen de ontstaansgeschiedenis van kunstobjecten en de wedergeboorte ervan in het bewustzijn van de beschouwers.<sup>68</sup> Deze zienswijze ondersteunt het argument dat de heropvoering van rituelen in kunstmusea of tentoonstellingen zinvol kan zijn.

Ook zijn er argumenten die ondermijnen dat het zinvol en ethisch verantwoord is om rituelen opnieuw op te voeren als kunstperformance binnen de context van een westerse tentoonstelling. Hierbij kunnen tevens de bovengenoemde tentoonstellingen worden aangehaald. Hoewel de achterliggende ideeën het standpunt ondersteunen dat de tentoonstellingen kunnen worden beschouwd als *contact zone*, was er bij beide

---

<sup>67</sup> Clifford, “Museums as Contact Zones,” 192.

<sup>68</sup> Pollock, “Un-Framing the Modern,” 17.



tentoonstellingen nauwelijks sprake van interculturele uitwisseling. De oorspronkelijke betekenis van de getoonde objecten of handelingen werd door de presentatiewijze en de ontbrekende contextuele uitleg niet duidelijk. De nadruk werd gelegd op esthetische waarden en het exotische aspect van de getoonde kunstobjecten, waardoor de tentoonstellingen eerder een neokoloniale ondertoon kregen. De visie van Robin Boast uit het artikel “Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited” uit 2011 ondersteunt dit argument. Boast stelt dat nieuwe musea de notie van de *contact zone* van James Clifford gebruiken om zich op een neokoloniale manier de positioneren ten opzichte van ‘de ex-koloniale ander’.<sup>69</sup> Volgens hem zijn *contact zones* ruimtes waar nog steeds sprake is van dominantie, het behelst een plaats waar asymmetrische machtsverhoudingen duidelijk worden. *Contact zones* in westerse musea blijven in dit opzicht neokoloniale plaatsen waar ‘niet-westerse’ kunstenaars komen om voor het publiek ‘op te treden’ in plaats van in samenspraak met westerse kunstenaars hun werk te tonen.<sup>70</sup> Verder wordt in de tekst van Pollock de mening van kunstenaar André Malraux besproken. Malraux brengt de kunstwereld in verband met een moderne vorm van secularisatie. Hij stelt dat musea kunst ‘creëren’ door het wegnemen van culturele objecten uit hun oorspronkelijke context. Zo worden in musea objecten getoond die worden gewaardeerd om hun formele kenmerken terwijl de oorspronkelijke betekenis vaak onduidelijk blijft. Als voorbeeld noemt hij hierbij het tonen van kruisbeelden in een museum die uit een kerk zijn weggehaald. Hij is van mening dat musea religieuze, rituele, architecturale en decoratieve objecten op een moderne manier herindelen in de westerse kunstwereld.<sup>71</sup> Uit deze argumenten blijkt dat het heropvoeren van rituelen niet zinvol en bovendien niet ethisch verantwoord is.

Ik ben van mening dat het heropvoeren van rituelen in de context van een westerse tentoonstelling zinvol kan zijn. In veel opzichten is het interessant om rituelen opnieuw op te voeren binnen de context van een westerse tentoonstelling. Het feit dat dit in de hedendaagse kunstwereld vaak wordt gedaan geeft aan dat heropvoeringen van rituelen veelal wordt geaccepteerd. De redenen die musea hiervoor aanvoeren zijn overwegend positief van aard. Net zoals Martin en Szymczyk, willen deze organisaties hun publiek kennis laten maken met andere culturen door het tonen van kunstperformances die terugverwijzen naar traditionele rituelen. Martin stelt in het interview met Benjamin Buchloh dat het tonen van objecten uit andere culturen al eeuwen een geaccepteerde manier van communicatie is.<sup>72</sup> Dit argument ondersteunt

---

<sup>69</sup> Boast, “Neocolonial Collaboration,” 65.

<sup>70</sup> Ibid., 63.

<sup>71</sup> Pollock, “Un-Framing the Modern,” 15-16.

<sup>72</sup> Buchloh, “Interview,” 21.

mijn standpunt dat het tonen van culturele handelingen of objecten ook nu nog zinvol zijn vanwege de educatieve waarde die de uitwisseling tussen westerse en niet-westerse tradities en culturen kan hebben. Ook Martin Francis stelt in het artikel uit het bovengenoemde *Museumjournaal* dat het een normale menselijke neiging is om je blik te verbreden. Verder is hij van mening dat het contact tussen twee culturen niet altijd iets vernield. Hij ziet het begrip authenticiteit als een westerse constructie; volgens hem verliezen kunstobjecten hun authenticiteit niet wanneer deze uit de oorspronkelijke context worden weggehaald. Francis stelt dat culturen zich juist ontwikkelen door uitwisseling.<sup>73</sup> Deze visie toont aan dat het tonen van rituele objecten en het wederopvoeren van rituelen in de context van een tentoonstelling ook kan worden gezien als positief. Daarnaast kan ik mij voorstellen dat het tonen van niet-westerse kunstobjecten voor organisaties in de kunstwereld kan werken als een publiekstrekker en is het voor museumbezoekers interessant om rituele handelingen of objecten uit andere culturen te zien of te ervaren.

De wijze waarop rituele handelingen en objecten tot op de dag van vandaag in veel musea en tentoonstellingen wordt getoond, is mijns inziens echter niet ethisch verantwoord en daarom problematisch. Uit dit eindwerkstuk is gebleken dat culturele objecten en rituele handelingen in westerse kunstmusea meestal zonder contextuele uitleg worden gepresenteerd. Echter stelt Benjamin dat het unieke karakter van een kunstwerk is ingebed in de traditie waartoe het oorspronkelijk behoort. Door kunstobjecten te ontdoen van de traditionele waarde gaat de authenticiteit en de aura ervan verloren.<sup>74</sup> Deze visie ondersteunt mijn standpunt dat contextuele informatie bij het tonen van traditionele objecten of handelingen uit een niet-westerse cultuur juist van belang is om ruimte te geven voor interpretatie. Verder wordt er door presentatiewijze naar mijn mening te veel nadruk gelegd op de formele kenmerken van de objecten. De esthetiek en vooral de ervaring van deze handelingen of objecten als ‘exotisch’, wordt het belangrijkste wat ten koste gaat van de traditionele betekenis. Ook Benjamin stelt dat de tentoonstellingswaarde meer van belang is dan ooit, waardoor het oorspronkelijk rituele object wordt gemaakt tot een kunstwerk met louter artistieke functies.<sup>75</sup> Uit de presentatiewijze van culturele objecten of rituelen in kunstmusea of tentoonstellingen blijkt een soort fetisjisme. De westerse esthetische waarden worden in musea aan culturele objecten of handelingen opgedrongen en worden veelal benadrukt door de gebruikte belichting en het tonen van objecten in vitrines. Kunsthistorici Michael Hatt en Charlotte Klonk beschrijven in het boek *Art History*.

---

<sup>73</sup> Brouwer en Groot, “Nieuw gebruik van collecties,” 3-6.

<sup>74</sup> Benjamin, “Mechanical Reproduction,” 522.

<sup>75</sup> *Ibid.*, 6.

*A critical introduction into its methods*, de postkoloniale theorie waarbij de wereld vanuit het standpunt van de periferie wordt gezien.<sup>76</sup> De wijze waarop opnieuw opgevoerde rituelen en culturele objecten in de westerse museale context worden getoond kan in deze zienswijze echter worden beschouwd als neokoloniaal. Culturele verschillen worden hier vaak genegeerd en het onderscheid tussen het metropolitaanse centrum waar beslissingen worden gemaakt en de periferie die wordt uitgebuit komt wel degelijk tot uiting.<sup>77</sup> Zoals Boast vermeldt zetten westerse musea de notie van de *contact zone* op een neokoloniale wijze in.<sup>78</sup> Hoewel de intenties het educatieve karakter van veel musea ondersteunen, is de uitvoer hiervan allesbehalve positief. De culturele handelingen en objecten die in westerse musea worden gepresenteerd, worden op deze manier nog steeds neergezet als ‘de ander’. Door deze benadering zal de hiërarchie tussen de westerse kunstwereld en kunst uit ‘de rest van de wereld’ in stand blijven, waardoor bezoekers niet echt kunnen leren van weder opgevoerde rituelen of culturele objecten die in musea worden getoond.

Omdat ik bij dit eindwerkstuk heb gekozen voor een actueel onderwerp was het lastig om adequate literatuur te vinden. Zo was er over Beau Dick weinig informatie voorhanden waardoor het moeilijk was om de intenties van de kunstenaar of de precieze betekenis van zijn maskers te duiden. Verder was er onvoldoende literatuur beschikbaar over Documenta 14 waardoor het niet gemakkelijk was om te achterhalen welke keuzes door de curatoren werden gemaakt met betrekking tot het tonen van de maskers van Beau Dick. Tenslotte is er vrijwel niets geschreven over de wijze waarop rituelen opnieuw worden opgevoerd als kunstperformances binnen de context van westerse tentoonstellingen waardoor mijn onderzoek veelal berustte op eigen veronderstellingen. Toch is de gestelde hoofdvraag in dit eindwerkstuk zeer actueel binnen de kunstwereld. Steeds weer wordt er kritiek geuit op musea die niet-westerse kunstobjecten of handelingen ten toon stellen. In een college aan de universiteit van Wenen vertelde Claudia Augustat, curator bij het Weltmuseum Wien, dat het tonen van niet-westerse kunstobjecten een voortdurend dilemma is dat tot nu toe niet kan worden opgelost.<sup>79</sup> Om deze reden denk ik dat er serieus moet worden nagedacht over de wijze waarop rituele objecten worden gepresenteerd in een westerse en kunst gerelateerde context. Op deze manier wordt het voor bezoekers mogelijk om een interculturele dialoog aan te gaan zonder dat er

---

<sup>76</sup> Hatt en Klonk, *Art History*, 223.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Boast, “Neocolonial Collaboration,” 65.

<sup>79</sup> Hoorcollege Universität Wien, ‘The Global Museum’, 22 november 2017.

wordt verwezen naar het neokoloniale verleden en kunnen zij ook daadwerkelijk leren over en van andere culturen, zoals Beau Dick, Martin en Szymczyk dat voor ogen hadden.

## Afbeeldingenlijst

**MAGICIENS DE LA TERRE**  
Jean-Hubert MARTIN

**THE FIRST WORLDWIDE EXHIBITION OF CONTEMPORARY ART**

The main purpose of the exhibition is to bring together works of art from all over the world, and especially to group together in one place what has never been brought together before.

The idea of a work of art is an invention particular to our culture. Many societies have no such concept, nonetheless they create static visual objects whose function is to act as receptacles of the spirit. This spirituality constitutes the link we intend to establish between sacred objects and our own works of art. It is this magic that "MAGICIENS DE



AGRAGLI ROSSI - Vidua divinity - C&E/G/Cher (Lent, Tepe)

LA TERRE" exhibition will highlight.

We are not denying the differences that exist between the meanings and practices of art in advanced capitalist society and those prevailing in other cultures. Avant-gardism together with the notion of breaking with the past have provided the basis for our concept of artistic creation as an evolutionary process.

However, the artistic scene of today is no longer dominated by the search for the ultimate work of art. On the contrary, the diversity of directions followed by artists today leads us to believe that tradition and repetition of models are also part of our culture. This

**GRANDE HALLE DE LA VILLETTE**  
**DECEMBRE 1988-FEVRIER 1989**

la villette la grande halle

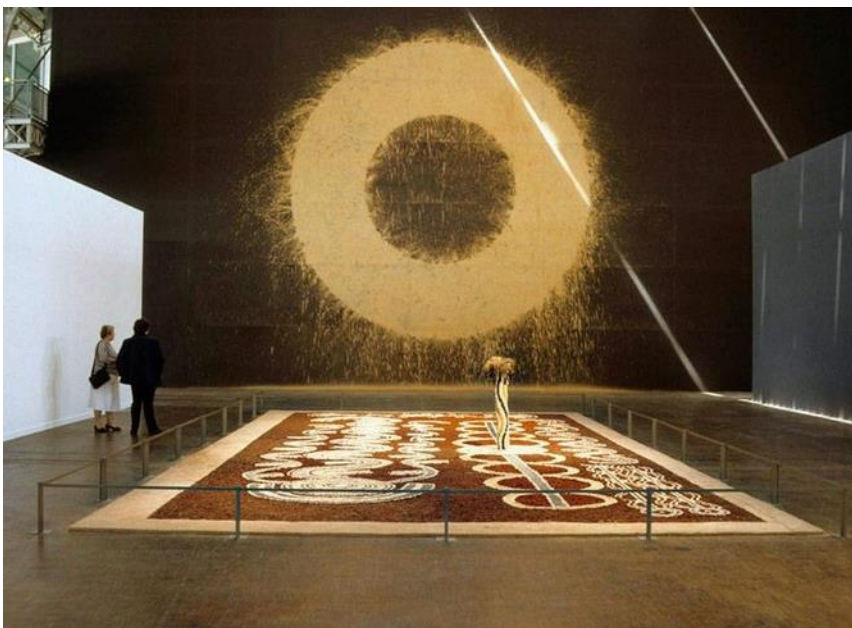
Afb. 1

Jean-Hubert Martin, artikel dat de tentoonstelling 'Magiciens de la Terre' aankondigt, foto ontleend aan <https://aaa.org.hk/en/collection/search/archive/fei-dawei-archive-exhibition-documents-3118/object/magiciens-de-la-terre> (geraadpleegd 28 februari 2018).



Afb. 2

Wesner Philidor, *Dance Space of a Voodoo Temple* (1989), 8 x 8 m, verschillende materialen zoals aarde en maismeel. Foto ontleend aan PowerPoint 'The Global Museum' Universitat Wien.



Afb. 3

Francis Jupurrurla Kelly, Franck Bronson Jakamarra Nelson, Paddy Jupurrurla Nelson, Neville Japangardi Poulson, Paddy Japaljaarri Sims, Paddy Japaljarri Stewart, Towser Jakamarra Walker (Yuendumu), *Yam Dreaming* (1989), verschillende materialen zoals klei en kruiden. Foto ontleend aan PowerPoint 'The Global Museum' Universitat Wien.



Afb. 4

Francis Jupurrurla Kelly, Franck Bronson Jakamarra Nelson, Paddy Jupurrurla Nelson, Neville Japangardi Poulson, Paddy Japaljaarri Sims, Paddy Japaljarri Stewart, Towser Jakamarra Walker (Yuendumu), *Yam Dreaming* (1989), verschillende materialen zoals klei en kruiden. Foto ontleend aan PowerPoint 'The Global Museum' Universitat Wien.



Afb. 5

Francis Jupurrurla Kelly, Franck Bronson Jakamarra Nelson, Paddy Jupurrurla Nelson, Neville Japangardi Poulson, Paddy Japaljaarri Sims, Paddy Japaljarri Stewart, Towser Jakamarra Walker (Yuendumu), *Yam Dreaming* (1989), verschillende materialen zoals klei en kruiden. Foto ontleend aan PowerPoint 'The Global Museum' Universitat Wien.



Afb. 6  
Beau Dick bij de demonstratie in Ottawa, Canada. Foto ontleend aan PowerPoint 'The Global Museum' Universität Wien.



Afb. 7  
Beau Dick, tweëntwintig werken van de serie "Atlakim", 1990–2012, verschillende materialen, blik op de installatie, EMST—National Museum of Contemporary Art, Athene. Foto ontleend aan PowerPoint 'The Global Museum' Universität Wien.





Afb. 8

Beau Dick, tweëntwintig werken van de serie "Atlakim", 1990–2012, verschillende materialen, blik op de installatie, EMST—National Museum of Contemporary Art, Athene. Foto ontleend aan PowerPoint 'The Global Museum' Universität Wien.



Afb. 9

Beau Dick, blik op een deel van de installatie in de Documenta Halle in Kassel, verschillende materialen, Documenta 14. Foto ontleend aan PowerPoint 'The Global Museum' Universität Wien.



Afb. 10

Beau Dick, blik op een deel van de installatie in de Documenta Halle in Kassel, verschillende materialen, Documenta 14. Foto ontleend aan PowerPoint 'The Global Museum' Universitat Wien.



Afb. 11

Beeld op de opstelling van Kwakwaka'wawk maskers bij het U'mista Cultural Center in Alert Bay, Canada. Foto ontleend aan [https://powerofgiving.synthescape.com/#explore-the-exhibition\\_pano\\_02](https://powerofgiving.synthescape.com/#explore-the-exhibition_pano_02) (geraadpleegd 20 maart 2018).

## Literatuurlijst

### Boeken en artikelen

- Araeen, Rasheed, "Our Bauhaus Other's Mudhouse", in: Peter Weibel, Andrea Buddensieg, red. *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007, 150-162.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." in: Harrison, Charles en Paul Wood, red. *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. 16. Malden: Blackwell Publishing, 2003, 520-527.
- Boast, Robin. "Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited" *Museum Anthropology* 34 (2011) 1: 56-70.
- Brouwer, Marianne en Paul Groot. "De musea moeten zich op een nieuw gebruik van de collecties gaan bezinnen." *Museumjournaal* 34 (1989) 1: 2-8.
- Buchloh, Benjamin, "Interview. Benjamin H.D. Buchloh – Jean- Hubert Martin." *Third Tekst* 3 (1989) 6: 19-27.
- Clifford, James, "Museums as Contact Zones", in: James Clifford red. *Routes: travel and translation in the late twentieth century*, Cambridge: Harvard University Press, 1997, 188-219.
- *Chiefly feasts: the enduring Kwakiutl Potlatch*, Aldona Jonaitis, red. New York: American Museum of Natural History, 1991. Tentoonstellingscatalogus.
- Davis, Ben. "Straining for Wisdom, documenta 14 Implodes Under the Weight of European Guilt". Website artnet News. <https://news.artnet.com/art-world/documenta-14-implodes-from-the-weight-of-european-guilt-998150> ( geraadpleegd 5 april 2018).
- Hatt, Michael en Charlotte Klonk. *Art History: A critical introduction into its methods*. 8. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- Hopkins, Candice, "Outlawed Social Life." Website Documenta 14. [https://web.archive.org/web/20171216164302/http://www.documenta14.de/en/south/685\\_outlawed\\_social\\_life](https://web.archive.org/web/20171216164302/http://www.documenta14.de/en/south/685_outlawed_social_life) (geraadpleegd 17 februari 2018).
- Hopkins, Candice. "In Memoriam: Beau Dick (1955-2017)." Website Documenta 14. <https://web.archive.org/web/20171109191558/http://www.documenta14.de/en/notes-and-works/17052/in-memoriam-beau-dick-1955-2017-> (geraadpleegd 17 februari 2018).

- Lafuente, Pablo, "Introduction: From the Outside In – 'Magiciens de la Terre' and Two Histories of Exhibitions.", in: Rachel Weiss et al., *Making art Global*. Londen: Afterall Books, 2011-2013, 8-22.
- Lanthier, Nancy. "Sacred Ritual or Performance Art? A First Nation's Chief Takes Documenta.". *Whitehot Magazine of Contemporary Art*. September 2016.  
<https://web.archive.org/web/20180217162917/https://whitehotmagazine.com/articles/nation-s-chief-takes-documenta/3511> (geraadpleegd 17 februari 2018).
- Madžoski, Vesna. *The Magicians of Globalization. Magiciens de la Terre, 25 years later*. Bergen, Noorwegen, 2015 (Bergen Academy of Art and Design).
- Perlson, Hili. "At documenta 14, Everything's a Strategy—Even Bad Hanging.". Website artnet News. <https://news.artnet.com/exhibitions/documenta-14-review-bad-hanging-strategy-919811> (geraadpleegd 5 april 2018).
- Pollock, Griselda. "Un-Framing the Modern: Critical Space/Public Possibility." In: Griselda Pollock en Joyce Zemans, red. *Museums After Modernism: Strategies of Engagement*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007, 1-39.
- Rohener, Ronald P., *The Kwakiutl: indians of British Columbia*. New York: Holt, Rinehart en Winston, 1970.
- Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*. London, New York: Routledge, 2013<sup>3</sup>.
- Steeds, Lucy e.a., *Making art Global*. Deel 2, *Magiciens de la Terre, 1989*. Londen: Afterall Books, 2011-2013.
- Swaving, Liza. "Collecting Geographies – Magiciens de la Terre.". *Stedelijk Journal*. 3 maart 2014.  
<https://web.archive.org/web/20180326105354/https://journal.stedelijk.nl/collecting-geographies-magiciens-de-la-terre/> (geraadpleegd 11 maart 2018).

### Websites

- 'About'. Website Documenta 14.  
<https://web.archive.org/web/20180326104101/http://www.documenta14.de/en/public-education/1066/about> (geraadpleegd 14 maart 2018).
- 'Art + Design/ Forthcoming'. Website Figure 1 Publishing Vancouver, Canada.  
<https://web.archive.org/web/20180326104508/http://www.figure1publishing.com/boo-k/beau-dick/> (geraadpleegd 14 maart 2018).

- 'Beau Dick'. Website Documenta 14.  
<http://www.documenta14.de/en/artists/13689/beau-dick> (geraadpleegd 13 maart 2018).
- 'Beau Dick'. Website Fazakas Gallery Vancouver, Canada.  
<http://fazakasgallery.com/artists/beau-dick/#1474558360939-147d58dd-c818>  
(geraadpleegd 13 maart 2018).
- 'Magiciens de la Terre'. Website Contemporary And Magazine.  
<https://web.archive.org/web/20180326105034/http://www.contemporaryand.com/magazines/magiciens-de-la-terre/> (geraadpleegd 20 maart 2018).
- 'Meet Beau Dick: Maker of Monsters'. Website Maker of Monsters.  
<http://www.makerofmonsters.ca/> (geraadpleegd 17 februari 2018).
- 'Potlatch'. Website U'mista Cultural Center. <https://umistapotlatch.ca/intro-eng.php>  
(geraadpleegd 13 maart 2018).
- 'Upcoming exhibitions'. Website Audain Art Museum.  
<https://web.archive.org/web/20180326104451/https://audainartmuseum.com/upcoming-exhibitions/> (geraadpleegd 14 maart 2018).

#### Overige bronnen

- Gesprek met persoonlijke bekenden over het werk van Beau Dick bij Documenta 14 in Kassel.
- Hoorcolleges aan de Universität Wien 'The Global Museum' door Prof. Noit Banai, PhD, wintersemester 2017, cursuscode: 080058-1,  
<https://ufind.univie.ac.at/en/course.html?lv=080058&semester=2017W>.

# Plagiaatverklaring



Universiteit Utrecht

Faculteit Geesteswetenschappen

Versie september 2014

## VERKLARING KENNISNEMING REGELS M.B.T. PLAGIAAT

### Fraude en plagiaat

Wetenschappelijke integriteit vormt de basis van het academisch bedrijf. De Universiteit Utrecht vat iedere vorm van wetenschappelijke misleiding daarom op als een zeer ernstig vergrijp. De Universiteit Utrecht verwacht dat elke student de normen en waarden inzake wetenschappelijke integriteit kent en in acht neemt.

De belangrijkste vormen van misleiding die deze integriteit aantasten zijn fraude en plagiaat. Plagiaat is het overnemen van andermans werk zonder behoorlijke verwijzing en is een vorm van fraude. Hieronder volgt nadere uitleg wat er onder fraude en plagiaat wordt verstaan en een aantal concrete voorbeelden daarvan. Let wel: dit is geen uitputtende lijst!

Bij constatering van fraude of plagiaat kan de examencommissie van de opleiding sancties opleggen. De sterkste sanctie die de examencommissie kan opleggen is het indienen van een verzoek aan het College van Bestuur om een student van de opleiding te laten verwijderen.

### Plagiaat

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk. Je moet altijd nauwkeurig aangeven aan wie ideeën en inzichten zijn ontleend, en voortdurend bedacht zijn op het verschil tussen citeren, parafaseren en plagiëren. Niet alleen bij het gebruik van gedrukte bronnen, maar zeker ook bij het gebruik van informatie die van het internet wordt gehaald, dien je zorgvuldig te werk te gaan bij het vermelden van de informatiebronnen.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van bovengenoemde teksten zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het parafaseren van bovengenoemde teksten zonder (deugdelijke) verwijzing: parafrazen moeten als zodanig gemarkeerd zijn (door de tekst uitdrukkelijk te verbinden met de oorspronkelijke auteur in tekst of noot), zodat niet de indruk wordt gewekt dat het gaat om eigen gedachtengoed van de student;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het zonder bronvermelding opnieuw inleveren van eerder door de student gemaakt eigen werk en dit laten doorgaan voor in het kader van de cursus vervaardigd oorspronkelijk werk, tenzij dit in de cursus of door de docent uitdrukkelijk is toegestaan;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- ook wanneer in een gezamenlijk werkstuk door een van de auteurs plagiaat wordt gepleegd, zijn de andere auteurs medeplichtig aan plagiaat, indien zij hadden kunnen of moeten weten dat de ander plagiaat pleegde;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internet-site met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.


De plagiaatregels gelden ook voor concepten van papers of (hoofdstukken van) scripties die voor feedback aan een docent worden toegezonden, voorzover de mogelijkheid voor het insturen van concepten en het krijgen van feedback in de cursushandleiding of scriptieregeling is vermeld.



Universiteit Utrecht

In de Onderwijs- en Examenregeling (artikel 5.15) is vastgelegd wat de formele gang van zaken is als er een vermoeden van fraude/plagiat is, en welke sancties er opgelegd kunnen worden.

Onwetendheid is geen excuus. Je bent verantwoordelijk voor je eigen gedrag. De Universiteit Utrecht gaat ervan uit dat je weet wat fraude en plagiaat zijn. Van haar kant zorgt de Universiteit Utrecht ervoor dat je zo vroeg mogelijk in je opleiding de principes van wetenschapsbeoefening bijgebracht krijgt en op de hoogte wordt gebracht van wat de instelling als fraude en plagiaat beschouwt, zodat je weet aan welke normen je je moeten houden.

Hierbij verklaar ik bovenstaande tekst gelezen en begrepen te hebben.
Naam: <i>Nina Naessen</i> Studentnummer: <i>5687217</i>
Datum en handtekening: <i>22-03-2018</i> 

Dit formulier lever je bij je begeleider in als je start met je bacheloreindwerkstuk of je master scriptie.

Het niet indienen of ondertekenen van het formulier betekent overigens niet dat er geen sancties kunnen worden genomen als blijkt dat er sprake is van plagiaat in het werkstuk.