

Stereotypering binnen het mondiale kunstdiscours

Een onderzoek naar het fenomeen stereotypering binnen de exposities
Magiciens de la Terre en Snap Judgments: New Positions in Contemporary
African Photography.

Masterscriptie Kunstgeschiedenis: Moderne en hedendaagse kunst

Student: Simche Johai

Studentnr.: 5570042

Begeleider: Dr. Patrick Van Rossem

Tweede lezer: Dr. Hestia Bavelaar

Datum: 21-03-2019

Abstract

De aanleiding van het onderzoek binnen deze thesis is de observatie dat er binnen de Nederlandse tentoonstellingspraktijk voor hedendaagse kunst tot op heden nog steeds relatief weinig aandacht besteed wordt aan kunst uit andere delen van de wereld dan het Westen. Curator en kunstcriticus Simon Njami (1962) koppelde het beperkte aantal grote tentoonstellingen in Nederland van hedendaagse niet-westerse kunst -en met name Afrikaanse kunst - aan heersende stereotiepe ideeën in Nederland over niet-westerse kunst. Binnen dit onderzoek is voortgegaan op de theorie van Njami, met als doel om de problematiek rondom stereotypering van niet-westerse kunst en kunstenaars inzichtelijker te maken, zodat westerse kunstinstellingen hier meer kennis over krijgen en deze kennis toe kunnen passen wanneer zij niet-westerse kunst exposeren. Hiervoor is een kwalitatief onderzoek uitgevoerd aan de hand van twee specifieke tentoonstellingen die met elkaar zijn vergeleken, namelijk de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* uit 1989 die in Parijs werd georganiseerd door curator Jean-Hubert Martin (1944) en de expositie *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography* die werd samengesteld door curator Okwui Enwezor (1963-2019) en in 2008 werd getoond bij het Stedelijk Museum in Amsterdam. Deze exposities werden met elkaar vergeleken omdat *Magiciens de la Terre* werd beticht van het stereotyperen van niet-westerse kunst en kunstenaars en er binnen *Snap Judgments* juist nadrukkelijk werd gestreden tegen het stereotiepe beeld van Afrika dat in het Westen heerst. Binnen het onderzoek stond de volgende vraag centraal: Op welke manieren werd er (bewust en/of onbewust) omgegaan met stereotypering van niet-westerse kunst en kunstenaars binnen de tentoonstellingen *Magiciens de la Terre* (1989) en *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography* (2008)?

Om deze vraag te onderzoeken is een literatuurstudie gedaan naar het fenomeen stereotypering vanuit de theorieën van onder andere Homi K. Bhabha (1949), Rasheed Araeen (1935), Edward Said (1935-2003) en Stuart Hall (1932-2014). Daarnaast zijn de twee tentoonstellingen *Magiciens de la Terre* en *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography* onderzocht als casestudies waarbij deze exposities met elkaar vergeleken zijn qua opzet, visie en doelstellingen van de curatoren, de selectieprocedures en de manier waarop beide curatoren om zijn gegaan met het fenomeen stereotypering binnen deze exposities. Ten slotte is een analyse gemaakt van de reacties die de tentoonstellingen ontvingen vanuit de pers en de wetenschappelijke literatuur op het gebied van stereotypering om op die manier de visie en aanpak van beide curatoren te toetsen.

Uit de belangrijkste onderzoeksresultaten is enerzijds naar voren gekomen dat Martin en Enwezor binnen hun exposities op verschillende manieren, bewust en onbewust, omgingen met het fenomeen stereotypering van niet-westerse kunst en kunstenaars. Martin handelde namelijk veelal onbewust vanuit stereotiepe ideeën over niet-westerse kunst en kunstenaars. Enwezor daarentegen ging heel bewust om met stereotiepe noties over kunst en kunstenaars uit het Afrikaanse continent. Daarnaast is uit de onderzoeksresultaten naar voren gekomen dat het voor Enwezor lastig is gebleken om een geheel onvertekend beeld te creëren van hedendaagse Afrikaanse kunst zonder daarbij enigszins te generaliseren.

Inhoudsopgave

Inleiding	5
1. Wat is stereotypering?.....	9
1.1. Stereotypering vanuit de ontwikkelingspsychologie	9
1.2. Stereotypering binnen het kolonialisme.....	10
1.3. Stereotypering, culturele identiteit en representatie.....	13
1.4. Stereotypering en hybridity.....	14
1.5. Stereotypering, discriminatie en racisme	14
2. Magiciens de la Terre.....	16
2.1. Achtergrond van curator	24
2.2. Visie van de curator	25
2.3. Inspiratiebronnen	26
2.4. Aanpak van de curator	27
2.5. Selectieprocedure van de kunstenaars	28
2.6. Bemiddelingsmethodes binnen Magiciens de la Terre	29
2.7. Stereotypering binnen de expositie Magiciens de la Terre.....	32
3. Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Art	33
3.1. Achtergrond van de curator	40
3.2. Visie van het ICP	41
3.3. Visie van de curator	41
3.4. Verantwoording bemiddelingsmethode binnen Snap Judgments	42
3.5. Het Afro-Pessimism.....	43
3.6. Keuze voor het medium fotografie binnen de expositie Snap Judgments	44
3.7. Aanpak Snap Judgments ten opzichte van Magiciens de la Terre.....	47
4. Reacties uit de pers	49
4.1. Magiciens de la Terre.....	49
4.1.1. Art in America	49
4.1.2. Third Text	52
4.2. Snap Judgments	53
4.2.1. African Arts Magazine.....	54
4.2.2. De Witte Raaf	55
Conclusie.....	56
Reflectie op het onderzoek en suggesties voor vervolgonderzoek	59
Bronnenlijst.....	60

Afbeeldingenlijst.....	64
Bijlagen.....	67
Bijlage 1: Deelnemende kunstenaar Magiciens de la Terre.....	68
Bijlage 2: Deelnemende kunstenaars Snap Judgments.....	71

Inleiding

Met de val van de Berlijnse Muur, het einde van de Koude Oorlog, de studentenopstand van Tiananmen en de opkomst van nieuwe wereldmachten en wereldhandel, begon de globalisering vanaf 1989 steeds vastere vormen aan te nemen. Deze hervorming van het wereldbeeld is ook van grote invloed geweest op de hedendaagse kunstwereld, waardoor het centrum van de kunstwereld, dat zich voorheen voornamelijk bevond in het Westen (Europa en Noord-Amerika), zich nu langzaam maar zeker uitspreidde naar andere delen van de wereld. Het Westen kreeg hierdoor steeds meer aandacht voor kunst uit omliggende gebieden. Een belangrijk voorbeeld hiervan is de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* uit 1989. Deze expositie was te zien bij het Centre Georges Pompidou en de Grande Halle de La Villette in Parijs en werd samengesteld door de toenmalige directeur van het Centre Pompidou, Jean-Hubert Martin (1944). Deze tentoonstelling wordt gezien als een keerpunt in de mondiale kunstwereld omdat hierbij voor het eerst een poging werd gedaan om westerse en niet-westerse¹ hedendaagse kunst op een gelijkwaardige manier naast elkaar te presenteren.

Toch wordt *Magiciens de la Terre* ook beschouwd als een controversieel evenement. Het lokt namelijk eindeloze debatten uit over de vermeende kloof tussen westerse en niet-westerse kunst. Hoewel het Martins streven was om met deze tentoonstelling de eurocentrische superioriteit op het gebied van artistieke representatie te ondermijnen, heeft de expositie veel kritiek ontvangen, met name op het gebied van stereotypering van niet-westerse kunst. In tegenstelling tot de tentoongestelde hedendaagse westerse werken, bestond een groot deel van de niet-westerse werken namelijk uit objecten voor rituelen en uit traditionele volkskunst. Hierdoor creëerde Martin volgens verschillende critici het beeld dat niet-westerse culturen nog niet gemoderniseerd waren en daarmee werd deze kunst weer ondergeschikt gemaakt aan kunst het Westen.² Ondanks het feit dat *Magiciens de la Terre* dertig jaar geleden werd georganiseerd, is deze expositie nog steeds erg relevant. Want wanneer de tentoonstellingspraktijk voor hedendaagse kunst in Nederland wordt geanalyseerd, dan valt op dat anno 2019 nog steeds relatief weinig aandacht wordt besteed aan kunst uit andere delen van de wereld dan het Westen. Dit gemis binnen de tentoonstellingspraktijk van hedendaagse kunstmusea in Nederland is dan ook de aanleiding voor dit onderzoek.

Tot nu toe zijn er in ons land maar een beperkt aantal tentoonstellingen georganiseerd die specifieke aandacht hebben besteed aan niet-westerse hedendaagse kunst. In 2012 beklagde curator en kunstcriticus Simon Njami (1962) zich in het essay “Africa, The Netherlands and

¹ De term niet-westers is lastig te definiëren omdat er binnen de literatuur verschillende betekenissen aan worden gegeven. Binnen dit onderzoek zal met niet-westerse kunst of niet-westerse kunstenaar bedoeld worden dat deze kunst of kunstenaar afkomstig is uit een land dat buiten Europa of Noord-Amerika valt. De term niet-westers heeft vaak ook een negatieve connotatie, waarbij niet-westers verwijst naar buiten het Westen vallen, niet aansluiten bij de westerse standaard. In deze context worden niet-westerse kunst en de niet-westerse kunstenaar gezien als ‘de ander’ en hiermee buitengesloten. Ondanks dat deze termen problematisch zijn is er toch voor gekozen om deze te hanteren binnen dit onderzoek omdat er geen goed alternatief beschikbaar is.

² Cohen-Solal, ‘Revisiting Magiciens de la Terre’. Website Stedelijk Studies.

Europe” nog over het gemis aan grote tentoonstellingen in Nederland waarin werk werd getoond van hedendaagse Afrikaanse kunstenaars. Volgens hem kwam dat door een gebrek aan kennis of interesse wat betreft hedendaagse Afrikaanse kunst. Njami stelde zelfs dat het stereotiepe beeld over niet-westerse kunst – als kitsch en kwalitatief niet interessant genoeg – nog steeds heerst binnen Nederland. Dit zou een reden kunnen zijn waarom er nog steeds weinig aandacht is voor hedendaagse kunst uit niet-Westerse gebieden.³ De enige uitzondering was volgens Njami de tentoonstelling *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography* van curator Okwui Enwezor (1963-2019) die in 2008 werd getoond bij het Stedelijk Museum in Amsterdam.⁴ Deze tentoonstelling kan gezien worden als een mijlpaal, omdat het de eerste grootschalige expositie in Nederland was die geheel bestond uit werken van hedendaagse kunstenaars uit Afrika, samengesteld door een curator afkomstig uit dit continent. Enwezor probeerde binnen deze tentoonstelling de maatschappelijke en sociale veranderingen in beeld te brengen die het continent de afgelopen decennia heeft doorgemaakt. Hiermee probeerde de curator een ander beeld te tonen van Afrika, dat los stond van het negatieve en stereotiepe beeld dat in het Westen heerst over dit deel van de wereld.⁵

Sinds het artikel van Njami uit 2012 is er in Nederland nog steeds relatief weinig aandacht geweest voor hedendaagse Afrikaanse kunst binnen Nederlandse kunstinstituten.⁶ Hierdoor is er nog steeds sprake van ondervertegenwoordiging van deze groep kunstenaars en dat zou vanuit de visie van Njami te wijten kunnen zijn aan een, nog steeds heersend, stereotiepe beeld van kunst en kunstenaars uit dit deel van de wereld. Het doel van het onderzoek binnen deze thesis is om de problematiek rondom stereotypering van niet-westerse kunst en kunstenaars inzichtelijker te maken, zodat westerse kunstinstituten hier meer kennis over krijgen en deze kennis toe kunnen passen wanneer zij kunst van niet-westerse kunstenaars exposeren. Op deze manier kunnen zij trachten stereotypering tegen te gaan binnen hun exposities. Tot op heden is nog geen specifiek onderzoek gedaan naar stereotypering van niet-westerse kunst en kunstenaars binnen de westerse

³ Kunstobjecten uit deze gebieden werden daarom vaak niet in kunstmusea getoond maar in etnografische musea.

⁴ Njami, Simon, “Africa, The Netherlands and Europe,” p. 148.

⁵ ‘Snap Judgments’. Website Stedelijk Museum Amsterdam.

⁶ In het vooronderzoek van deze thesis is naar voren gekomen dat er in Nederland relatief weinig exposities zijn georganiseerd waarin alleen hedendaagse Afrikaanse kunst werd getoond. Dit werd tot nu toe alleen gedaan binnen enkele tentoonstellingen naast *Snap Judgments*. Binnen de expositie *De Grote Oversteek* die plaatsvond van 20 mei tot en met 2 juli 2006 bij het Stedelijk Museum Zwolle werd werk getoond van zestien Afrikaanse kunstenaars uit Amsterdamse kunstwerkplaatsen: De Ateliers en De Rijksacademie en de gaststudio van de Thami Mnyele Foundation. De expositie *Making Africa. A Continent of Contemporary Art* in de Kunsthall in Rotterdam die van 1 oktober 2016 tot en met 15 januari 2017 te bezoeken was en legde de focus op hedendaags Afrikaans design. Binnen de tentoonstelling *Foam x African Artists' Foundation* die van 19 mei tot en met 16 juli 2017 te zien was bij het Foam in Amsterdam, werd werk getoond van een drietal jonge fotografen uit Nigeria en Kenia. En de solotentoonstelling *Zanele Muholi*, die plaatsvond van 8 juli tot en met 22 oktober 2017 bij het Stedelijk Museum in Amsterdam, bestond uit fotografisch werk.

tentoonstellingspraktijk en dat zorgt voor een leemte in de wetenschappelijke kennis. Het onderzoek binnen deze thesis kan deze leemte gedeeltelijk opvullen.

Omdat het onmogelijk is om binnen de omvang van deze thesis onderzoek te doen naar alle exposities in westerse landen die hedendaagse niet-westerse kunst hebben geëxposeerd, is er daarom voor gekozen om de aandacht te richten op de exposities *Magiciens de la Terre* en *Snap Judgments*. Het is interessant om specifiek deze tentoonstellingen te onderzoeken en met elkaar te vergelijken, omdat *Magiciens de la Terre* werd beticht van het stereotyperen van niet-westerse kunst en kunstenaars en er binnen *Snap Judgments* juist nadrukkelijk werd gestreden tegen het stereotiepe beeld van Afrika dat in het Westen heerst. Bovengenoemde exposities zullen geanalyseerd worden vanuit de volgende onderzoeksvraag: Op welke manieren werd er (bewust en/of onbewust) omgegaan met stereotypering van niet-westerse kunst en kunstenaars binnen de tentoonstellingen *Magiciens de la Terre* (1989) en *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography* (2008)?

Om bovenstaande vraag te onderzoeken is er eerst een literatuurstudie gedaan naar het fenomeen stereotypering. Hierbij is een analyse gemaakt van de definitie, het ontstaan, de functie en de instandhouding van het stereotype. Het fenomeen stereotypering is geanalyseerd vanuit de ontwikkelingspsychologie en vanuit postkoloniale theorieën⁷. De nadruk ligt daarbij op postkoloniale theorieën, omdat het kolonialisme veel invloed heeft gehad op de gekoloniseerde bevolkingen en hun culturele identiteit en daarnaast ook op de manier waarop de westerse bevolking kijkt naar en denkt over de bevolking van voormalige koloniën. Dit komt met name tot uiting in de vorm van stereotypering. In het eerste hoofdstuk van deze thesis zal dit nader toegelicht worden aan de hand van verschillende toonaangevende teksten van onder andere Homi K. Bhabha (1949), Rasheed Araeen (1935), Edward Said (1935-2003) en Stuart Hall (1932-2014). De auteurs die worden besproken in dit gedeelte van het onderzoek zijn voornamelijk van niet-westerse komaf. Naast dat zij degenen zijn die hier het meest over hebben geschreven, kan er vanuit hun theorieën ook een meer gedegen beeld geschetst worden van dit fenomeen, omdat er veel vanuit ervaring wordt geschreven.

Het tweede gedeelte van dit hoofdstuk bestaat uit casestudies van de exposities *Magiciens de la Terre* en *Snap Judgments*. Daarbij is onderzoek gedaan naar de opzet van de exposities, waarbij een voorstelling wordt geschetst van de tentoonstellingen, de curatoren voorgesteld worden en daarnaast ook de visie, doelstellingen en selectieprocedures van de exposities besproken worden. Tevens is er een analyse gemaakt van de manier waarop de curatoren

⁷ Met postkoloniaal wordt in zijn algemeenheid verwezen naar de tijd ná het kolonialisme. Oftewel de tijd vanaf het moment dat een land loskomt van de koloniale macht en een onafhankelijke staat wordt. Wat lastig is aan deze definitie van postkoloniaal is dat het enkel verwijst naar de politieke onafhankelijkheid waarmee een land na het postkolonialisme, los komt te staan van zijn voormalige koloniale machthebber. Hierbij lijkt de term te suggereren dat koloniale invloeden direct stoppen na de onafhankelijkheid, maar de invloed op de culturele, politieke, sociale en economische omstandigheden door het kolonialisme blijven voortbestaan. In andere woorden, het gekolonialiseerde land kan na zijn onafhankelijk nooit meer terug gaan naar de tijd van voor het kolonialisme.

binnen de exposities om zijn gegaan met het fenomeen stereotypering en met niet-westerse werken en vanuit welke gedachte dit werd gedaan.

De uitkomsten van de casestudies zijn terug te vinden in het tweede en derde hoofdstuk. De bronnen die geraadpleegd zijn voor de casestudie van *Magiciens de la Terre* zijn voornamelijk afkomstig uit de tentoonstellingscatalogus, het document 'The Death of art – Long Live Art' (1986) van Jean-Hubert Martin waarin hij de selectieprocedure van de expositie verantwoordt. Ten slotte is ook veel gebruik gemaakt van het boek *Making Art Global (Part 2): 'Magiciens de la Terre' 1989* van Lucy Steeds, Pablo Lafuente; Jean-Marc Poinot; Rasheed Araeen e.a., dat in 2013 werd uitgebracht en waarin uitvoerig onderzoek wordt gedaan naar de expositie *Magiciens de la Terre*. De geraadpleegde bronnen voor de casestudie van *Snap Judgments* zijn voornamelijk afkomstig uit de tentoonstellingscatalogus, de websites van het Stedelijk Museum Amsterdam en International Center of Photography (ICP) en archiefmateriaal van de expositie uit de bibliotheek van het Stedelijk Museum.

In het derde hoofdstuk zijn de reacties onderzocht die de tentoonstellingen ontvingen vanuit de pers en de wetenschappelijke literatuur op het gebied van stereotypering. Daarbij is een analyse gemaakt van de manieren waarop critici de expositie *Magiciens de la Terre* beschuldigden van het stereotyperen van niet-westerse kunst en kunstenaars. Daarnaast is Enwezors aanpak om stereotypering tegen te gaan binnen *Snap Judgments* getoetst aan de hand van de reacties die de tentoonstelling hierover ontving vanuit de pers en de wetenschappelijke literatuur. Ook binnen dit gedeelte van het onderzoek is gebruik gemaakt van primaire bronnen afkomstig uit NRC Next en de Volkskrant, maar ook uit internationale tijdschriften over kunst zoals *Art in America*, *Third Text* en het *African Arts Magazine*.

Tot slot wordt dit onderzoek afgesloten met een conclusie die antwoord zal geven op de onderzoeksvraag. Daarnaast zal er gereflecteerd worden op de onderzoeks aanpak en zullen er suggesties worden gedaan voor verder onderzoek.

1. Wat is stereotypering?

In dit hoofdstuk zal een definitie van het woord stereotypering gegeven worden. Daarnaast zal de functie van het stereotype geanalyseerd worden vanuit de ontwikkelingspsychologie en vanuit het postkolonialisme. Hierbij zal het concept van stereotypering worden gekoppeld aan de termen culturele identiteit, representatie en hybridity. Tot slot zal de functie en invloed van stereotypering in het heden geanalyseerd worden en daarbij in verband gebracht worden met racisme en discriminatie.

In de Oxford Dictionaries wordt de term stereotypering als volgt gedefinieerd:

“a person or thing that conforms to a widely held but oversimplified image of the class or type to which they belong.”⁸ Stereotypen kunnen gebaseerd zijn op ras, etniciteit, geslacht, seksuele geaardheid, nationaliteit, geloof, beroep, leeftijd of sociale klasse. Van deze groepen mensen kan door middel van een stereotype een generaliserend, eenzijdig en vaak overdreven beeld worden gevormd dat niet gebaseerd is op de werkelijkheid. Bovenstaande definitie zal binnen dit onderzoek gehanteerd worden.

1.1. Stereotypering vanuit de ontwikkelingspsychologie

In het boek *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness* (1985) van de Amerikaanse cultuur- en literatuurhistoricus Sander L. Gilman (1944), stelt de auteur dat iedereen stereotypes creëert. Het creëren van stereotypen is volgens hem een aanvulling op het proces waarin mensen individuen worden en het begin ervan ligt al in de vroegste stadia van onze ontwikkeling.⁹ De mens als jonge baby vanaf de geboorte tot ongeveer vijf maanden oud, verkeert namelijk eerst in een staat waarin hij de wereld om zich heen interpreteert als verlengde van zichzelf, schrijft Gilman. Want de baby eist voedsel, warmte en troost en doordat hem dat gegeven wordt heeft hij het idee dat de wereld een verlengstuk is van zichzelf. De baby krijgt daardoor namelijk het idee dat hij het zelf is die voedsel, warmte en troost biedt, stelt Gilman, maar dit idee verandert wanneer niet meer aan al zijn eisen wordt voldaan. Dit is volgens de auteur het moment waarop het kind meer en meer onderscheid leert maken tussen de wereld en zichzelf en hierdoor ontstaat volgens hem een angst die voortkomt uit het verlies van controle over de wereld om zich heen. Deze angst probeert het kind volgens Gilman onder andere te bestrijden door een mentaal beeld te creëren van mensen in de wereld, om zo de controle over de wereld weer terug te krijgen. Dit doet hij door mensen op te delen in gradaties van ‘goed’ en ‘slecht’. In dit stadium liggen volgens de Gilman de wortels van stereotiepe percepties. Want door deze splitsing te maken kan het kind ‘slechte’ mensen op afstand houden en zichzelf op die manier beschermen. Hierdoor ontstaat volgens de auteur een illusionair beeld van de wereld dat verdeeld wordt in twee kampen, namelijk ‘wij’ en ‘zij’ en ‘zij’ kunnen ‘goed’ of ‘slecht’ zijn. Gilman noemt dit een zeer primitieve manier van naar de wereld kijken en bij de meeste individuen wordt dit

⁸ ‘Definitie stereotypering’. Website Oxford Dictionaries.

⁹ Gilman, *Difference and Pathology*, p. 16.

beeld genuanceerder naarmate zij ouder worden. Want de gecreëerde stereotypen, die Gilman een grof geheel van mentale representaties van de wereld noemt, kunnen volgens hem bijgestuurd worden. Het gevoel van verschil tussen zichzelf en ‘de ander’ dat deze stereotypen creëren zijn niet gebaseerd op de werkelijkheid maar op een denkbeeldige lijn tussen zichzelf en de ander. Deze lijn is volgens Gilman dynamisch, want door paradigmaverschuivingen in onze mentale vertegenwoordigingen van de wereld kunnen wij volgens hem ‘goede’ en ‘slechte’ mensen heroverwegen en op die manier bijvoorbeeld angst voor ‘de ander’ omzetten in verheerlijking van ‘de ander’.¹⁰

Gilman’s theorie is gericht op individueel niveau en specifiek op de ontwikkelingspsychologie. In het essay ‘The other question. Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism’ uit 1994 van literatuur- en cultuurcriticus Homi K. Bhabha wordt het fenomeen stereotypering vanuit een breder perspectief geanalyseerd, namelijk vanuit postkoloniale studies. Hierbij legt Bhabha vooral de nadruk op India en Afrika, omdat onder andere in deze delen van de wereld westerse koloniën zijn gesticht en deze plekken na hun onafhankelijkheid postkoloniaal worden genoemd.¹¹ Maar wat Bhabha analyseert is ook toepasbaar op hedendaagse samenlevingen; Bhabha stelt dat ondanks de toenemende individualisering nog steeds wordt geprobeerd de orde te handhaven door bepaalde groepen als ‘de ander’ te definiëren, net als ten tijde van het kolonialisme.¹²

1.2. Stereotypering binnen het kolonialisme

In het essay “The other question. Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism” stelt Bhabha dat het fenomeen stereotypering een belangrijke functie heeft gehad in de machtsverovering van de kolonialisten. Volgens hem waren deze machtsveroveringen namelijk helemaal niet vanzelfsprekend, maar konden deze met name gerealiseerd worden door de combinatie van militaire overmacht en stereotypering. Stereotypering werd volgens Bhabha ingezet door kolonisten ter verantwoording van hun overheersing.¹³ Door middel van stereotypering werd een beeld van de gekoloniseerde geconstrueerd als ‘de ander, op zo’n manier dat zij ondergeschikt werden gemaakt aan de kolonisten.¹⁴ Dit werd gedaan door middel van racistische grappen, clichématige personages in films en andere vormen van representatie, waarmee kolonisten stereotypes lieten circuleren over bijvoorbeeld luiheid en domheid van de gekoloniseerde bevolking. Via deze beeldvorming creëerden de onderdrukkers volgens Bhabha een ‘fantasiewereld’, waarin de onderdrukten op een bepaalde

¹⁰ Ibid., pp. 17-18.

¹¹ Bhabha richt zich binnen zijn werk ook vaak op India omdat hij geboren is in Bombay. In zijn twintiger jaren vertrok hij van India naar Engeland.

¹² Bhabha, *The Location of Culture*, p. 94.

¹³ De tekst ‘The other question. Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism’ van Homi K. Bhabha komt voort uit zijn meest invloedrijke boek getiteld *The Location of Culture* uit 1994. Dit boek is een verzameling van essays waarin Bhabha onderzoek doet naar kwesties rondom identiteit, cultuur, nationaliteit en stereotypering.

¹⁴ De term ‘de ander’ staat voor de niet-westerling. De term werd geïntroduceerd door Edward Said in het boek *Orientalism* uit 1978.

manier werden gepositioneerd en kolonisten hierdoor de macht konden behouden over hen. De identiteit van de gestereotypeerde werd hierdoor ontkend, omdat er uit werd gegaan van één gefixeerd negatief beeld dat niet op de realiteit was gebaseerd. En juist daarom kan het stereotype alleen blijven bestaan door herhaling, om zo mensen ervan te overtuigen dat het stereotype een basis van kennis vormt. Dit was volgens Bhabha ook het geval ten tijde van het kolonialisme, waarbij elk aspect van de identiteit van de gekoloniseerden die niet paste binnen het stereotiepe beeld, een bedreiging van dit beeld vormde. Dit creëerde volgens de auteur 'angst' bij kolonisten, omdat zij hierdoor hun macht over 'de ander' konden verliezen.¹⁵

Bhabha voegt aan bovenstaande theorie een psychoanalytische dimensie toe door het concept stereotypering te koppelen aan de metafoor over 'fetisjisme' van neuroloog Sigmund Freud (1856-1939). Freud stelt hierbij dat een jongen zich op vroege leeftijd bewust zal worden van het feit dat zijn moeder geen penis heeft en daardoor denkt dat zijn eigen penis in gevaar is. Om die angst te beheersen, negeert de jongen het feit dat zijn moeder geen penis heeft en verwerpt daarmee het seksuele verschil tussen hen beide. Volgens Freud is deze ontkenning tegenstrijdig omdat de jongen enerzijds het geloof behoudt dat zijn moeder een penis heeft, maar tegelijkertijd accepteert dat het niet zo is. Als compromis creëert de jongen volgens Freud een fetisj-object dat is gebaseerd op fantasie en de plaats van de penis van de moeder inneemt.¹⁶ Bhabha koppelt deze metafoor van Freud aan het concept van het stereotype door te stellen dat de persoon of groep (bijvoorbeeld de gekoloniseerde) die het doelwit is van stereotypering en degene die gebruik maakt van het stereotype (bijvoorbeeld de kolonist) in essentie hetzelfde zijn, maar dat dit door stereotypering wordt ontkend. Volgens Bhabha wordt net als bij het 'fetisj-object' een duidelijk zichtbaar deel van 'de ander', zoals de huid, gebruikt om een fetisj-object te worden. Deze fetisj maakt het volgens hem mogelijk om te accepteren dat er verschillen zijn tussen bijvoorbeeld de 'donkere bevolking' en de 'blanke bevolking', terwijl men tegelijkertijd ook gelooft dat er overeenkomsten bestaan tussen alle individuen.¹⁷

Bhabha's essay "The other question. Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism" borduurt voort op het boek *Orientalism* uit 1978 van literatuurcriticus en theoreticus Edward Said (1935-2003). Kort gezegd is Suids stelling hierin dat de Europese koloniale overheersing van wat hij noemt 'de oriënt', integraal verbonden is met de manier waarop de oriënt geconceptualiseerd, onderzocht en besproken werd. Het woord 'oriëntaal' en 'oriëntalisme' heeft Said afgeleid van termen die verwijzen naar het Midden-Oosten, Azië en Noord-Afrika vanuit westers perspectief.

Al duizenden jaren wordt er volgens Said gesproken over de oosterse en de westerse wereld, waarbij het Westen bestaat uit Europa en later ook Noord-Amerika en het Oosten alle andere landen beslaat. Met het gebruik van oost en west als binair paar, ook wel occident en oriënt

¹⁵ Bhabha, *The Location of Culture*, pp. 95-97.

¹⁶ Ibid., pp. 105-106.

¹⁷ Ibid., pp. 115-116.

genoemd, zijn er volgens hem twee contrasterende conceptuele categorieën ontstaan die ook in alledaagse gesprekken worden gebruikt. De termen oost en west of oriënt en occident worden hierbij ingezet als een steno, om niet alleen geografische plaatsen aan te duiden maar ook bepaalde culturele waarden, zoals voedsel, gewoontes, rituelen en zelfs moreel gedrag. Volgens Said bieden de begrippen oost en het west een soort matrix om de wereld te conceptualiseren door die te verdelen in twee brede categorieën, waarbij alles wat het westen vertegenwoordigt precies het tegenovergestelde is van wat het oosten vertegenwoordigt. Volgens Said is deze manier van denken een essentieel aspect van het begrip oriëntalisme en het discours over de oriënt.¹⁸ Maar het is maar één aspect, want Said zet namelijk ook nog twee andere aspecten uiteen met betrekking tot stereotypering ten tijden van het kolonialisme, die hieronder kort besproken zullen worden.

Ten eerste, zoals hierboven al kort genoemd werd, ziet Said het oriëntalisme als een bepaalde manier van denken. Ten tweede omschrijft hij het oriëntalisme als een academische discipline die zich ontwikkelde vanaf het einde van de achttiende eeuw, rond hetzelfde moment toen het kolonialisme opkwam. Het kolonialisme gaf volgens Said toegang tot informatie over het Oosten, die voorheen niet beschikbaar was en daardoor kon de Oriënt voor het eerst uitgebreid onderzocht worden. Verschillende landen werden nu systematisch onderzocht door wetenschappers en deze informatie werd gebundeld in encyclopedieën die in het Westen verkrijgbaar waren. Deze informatie werd volgens Said vergaard en geïnterpreteerd vanuit de binaire manier van denken over 'wij' en de 'ander' waardoor de onderzoeksresultaten subjectief waren. Toch werd deze informatie over de Oriënt als waar aangenomen.¹⁹ Ten derde omschrijft Said het oriëntalisme als zakelijke instelling. Hiermee verwijst hij naar de instellingen die de koloniale macht verbonden met koloniale kennis in de vorm scholen en universiteiten. Deze werden gevestigd in gekoloniseerde gebieden om westerse kennis te verspreiden. Zulke instellingen representeerden volgens Said de autoriteit van de kolonisator, maar bekrachtigden ook de vooringenomen meningen dat de gekoloniseerde bevolking deze kennis nodig had. En dit onderstreepte volgens hem de visie van het Westen, dat zichzelf zag als de zetel van de beschaving en het Oosten als het hol van barbaarse gewoonten en rituelen. Hierdoor werd het volgens Said logisch dat de Europese machthebbers de controle mochten hebben over het Oosten, niet alleen omdat het economisch voordelig voor hen was, maar ook omdat het moreel het juiste was om te doen.²⁰

¹⁸ Het oriëntalisme als een bepaalde binaire manier van denken, is volgens Said al terug te leiden zijn naar de oude Grieken. Waar de oriënt in hun tragedies niet alleen werd uitgebeeld als iemand afkomstig uit een land uit Azië, maar als 'de ander' van de Europese 'zelf'. Oftewel alles waar Europa voor stond, daarbij stond de oriënt voor precies het tegenovergestelde. Dus als de occident zichzelf zag als het hoogtepunt van de beschaving, wat ook het geval was, dan zagen zij de oriënt als barbaars en morele en culturele verdorvenheid. Volgens Said is de binaire manier van denken al meer dan een millennium heersend geweest in Europa. Maar tijdens de hoogtijdagen van het Europese kolonialisme kwam deze manier van denken nog sterker naar voren. Said, *Orientalism*, p. 73.

¹⁹ Ibid., pp. 2-3.

²⁰ Ibid., p. 3.

1.3. Stereotypering, culturele identiteit en representatie

Het denken vanuit ‘wij’ (westerlingen) en ‘de ander’ (niet-westerlingen) die precies het tegenovergestelde vertegenwoordigen komt ook sterk terug in het essay “Cultural Identity and Diaspora” van cultuurtheoreticus en socioloog Stuart Hall (1932-2014). Dit is een belangrijke theorie binnen het oeuvre van Hall waarbij hij zich richt op de discussie over culturele identiteit en representatie. Hij zet hierbij twee verschillende definities van culturele identiteit uiteen. De term culturele identiteit is sterk verbonden met het concept stereotypering, dit zal hieronder aan de hand van het essay van Hall nader toegelicht worden.

De eerste manier waarop Hall culturele identiteit definieert, is in termen van één gedeelde cultuur, een soort collectieve één ware zelf. Binnen deze omschrijving van Hall wordt culturele identiteit gezien als de weerspiegeling van gemeenschappelijke historische ervaringen en gedeelde codes die ons als één persoon vormen en voorzien van stabiele en onveranderlijke referentiekaders en betekenissen. Deze ‘zogenaamde eenheid’ zoals Hall het omschrijft, ligt volgens hem ten grondslag aan oppervlakkige ideeën zoals bijvoorbeeld het idee van ‘Caribbeaness’, de ‘black experience’ of ‘Africaness’. Deze manier van denken brengt onbegrip en oppervlakkigheid met zich mee omdat er geen onderscheid wordt gemaakt tussen verschillende individuen, maar een algemeen beeld van hen wordt geschetst. Dit komt sterk overeen met het concept van stereotypering dat Bhabha uiteenzet. Hall past deze definitie van culturele identiteit toe op de Caraïben, enerzijds omdat zijn wortels in Jamaica liggen en anderzijds omdat door de opkomst van de slavernij, transport en de plantage-economie van de westerse wereld, dit een plek was waar mensen uit verschillende delen van de wereld werden samengebracht. Deze volkeren erkennen volgens Hall de onderlinge verschillen, maar voelen zich tegelijkertijd ook verbonden met elkaar door de gedeelde geschiedenis van slavernij en kolonisatie. Toch vormt dit geen gemeenschappelijke oorsprong, stelt Hall, maar vanuit westers perspectief worden deze verschillende volkeren volgen hem wel voornamelijk gezien als hetzelfde, omdat zij allemaal behoren tot de marginale groep van de samenleving, oftewel ‘de ander’. De onderlinge verschillen worden volgens de auteur daarmee genegeerd.²¹

²¹ Om dit idee van ‘de ander’ te kunnen begrijpen, betreft Hall de theorie van Jacques Derrida (1930-2004) erbij. Deze Franse filosoof en theoreticus gebruikte de afwijkende letter ‘a’ in zijn manier van schrijven van het woord ‘différance’. Deze ‘a’ zag Derrida als een markeerder die een verstoring veroorzaakt in ons vaste begrip of vertaling van het woord/concept ‘difference’. Hierdoor krijgt het woord nieuwe betekenissen, zonder het spoor van zijn andere betekenissen te wissen. Hiermee zegt Derrida dus eigenlijk dat de betekenis van een woord nooit voltooid is, maar blijft bewegen om andere of aanvullende betekenissen te omvatten. Hall, Stuart, “Cultural Identity and Diaspora,” p. 229.

1.4. Stereotypering en hybridity

In het boek *The Location of Culture* introduceert Bhabha ook de term ‘hybridity’ die ook sterk gelinkt is aan culturele identiteit en stereotypering. Bhabha stelt dat er eigenlijk niet gesproken kan worden over één specifieke cultuur die gelijk staat aan een bepaald land. Cultuur zou volgens hem niet gezien moet worden als iets statisch maar als iets vloeiends, omdat het voortdurend in beweging is. Cultuur is een smeltkroes van verschillende uiteenlopende elementen die regelmatig veranderen, transformeren en worden aangevuld en die telkens onze culturele identiteit hervormen. Volgens Bhabha bestaat er dus niet zoiets als ‘Indiaas zijn’ of ‘Afrikaans zijn’, maar ook geen ‘Brits zijn’. Hij stelt namelijk dat er geen ‘pure’ of ‘onbesmette’ cultuur bestaat omdat alle culturen worden gekenmerkt door vermenging en onderlinge verbinding. Dit noemt hij ‘cultural hybridity’.²² Deze visie bevraagt het concept stereotypering en daarnaast ook de postkoloniale toestand die Said beschreef. Want wanneer we dit idee van Bhabha bekijken vanuit de Britse koloniale onderdrukking in Afrika, dan kan er volgens hem helemaal niet gedacht worden vanuit de superieure Britse kolonist en de inferieure cultuur van de onderdrukte Afrikanen, omdat er dan gesproken wordt over statische onveranderlijke culturele essenties. Volgens Bhabha kan het koloniale discours dit alleen niet toegeven omdat het idee van een superieure westerse cultuur, zoals de Britse cultuur, aan de kern ligt van de rechtvaardiging van het kolonialisme als ‘beschavingsmissie’. Dit komt ook terug in de theorie van Bhabha die eerder besproken werd in dit hoofdstuk. Het moment waarop wordt opgemerkt dat er geen inherente essentie van Britse cultuur bestaat, verdwijnt de illusie van de beschavingsmissie en wordt het kolonialisme volgens Bhabha geopenbaard voor wat het echt is, namelijk de uitbuiting van landen en middelen van andere mensen, door middel van grof geweld.²³

1.5. Stereotypering, discriminatie en racisme

Uit bovenstaande theorieën komt naar voren dat stereotypering bewust is ingezet om de macht te behouden over bepaalde groepen, onder andere ten tijde van het kolonialisme. Hierdoor kan gesteld worden dat stereotypering een vorm van racisme is omdat het veronderstelt dat het ene mensenras superieur is aan het andere.²⁴ Daarnaast is het ook een vorm van discriminatie omdat door middel van stereotypering een ongeoorloofd onderscheid wordt gemaakt tussen bepaalde, met name aangeboren, kenmerken.²⁵ Hierdoor zorgt stereotypering ervoor dat er een waardeverschil tussen mensen ontstaat. Volgens hoogleraren educatie James D. Anderson en Christopher M. Span aan de Universiteit van Illinois is dit waardeverschil voornamelijk tijdens het kolonialisme opgericht en sindsdien nog steeds terug te vinden in onze tijd. Deze visie komt naar voren in het essay “History of education in the News: The Legacy of Slavery, Racism, and Contemporary Black Activism on Campus” (2016), waarin zij stellen dat het leven van een donker persoon ophield te bestaan ten tijde

²² Bhabha, *The Location of Culture*, pp. 360-361.

²³ Ibid.

²⁴ ‘Definitie racisme’. Website Van Dale.

²⁵ ‘Definitie discriminatie’. Website van Dale.

van de slavernij. Vanaf dat moment werden donkere mensen niet meer gezien en behandeld als individu, maar als bezit.²⁶ Deze mensen telden vanaf toen niet meer mee in de maatschappij, waardoor een waardeverschil ontstond tussen blanke en donkere individuen en groepen. Dit waardeverschil is volgens Anderson en Span generatie op generatie doorgegeven, waardoor het in deze tijd nog steeds bestaat.²⁷ Volgens de auteurs kan het verleden niet ongedaan gemaakt worden maar kunnen we er wel van leren. Deze geschiedenis biedt ons een lens waardoor wij opnieuw kunnen kijken naar wie wij waren, wat wij deden en hoe onze gedachtes en acties maken tot wie wij vandaag zijn. Bewustwording is volgens Anderson en Span het sleutelwoord om het waardeverschil tussen individuen en groepen op te heffen.²⁸ Deze visie komt overeen met Gilman die ook stelde dat onze gestereotypeerde visie op ‘de ander’ bijgesteld kan worden wanneer men nieuwe inzichten krijgt.

²⁶ James D. Anderson en Christopher M. Span geven als voorbeeld een document waarin de schipbreuk van een Portugees slavenschip in 1794 aan de kust van Kaapstad wordt beschreven. In het document beschrijft kapitein Manuel Joaoao dat hij in staat was de mannen (blanken) te redden, maar slechts de helft van de lading (de slaven) kon sparen. Hierbij wordt heel duidelijk het onderscheid tussen mensen en vracht onderstreept. Deze houding tegenover de donkere bevolking zorgde er volgens de auteurs voor dat de gewoonte ontstond donkere mensen als inferieur te zien aan blanke mensen, zoals in deze tijd nog steeds het geval is volgens hen. Anderson en Span, “History of Education in the News”, pp. 647-648.

²⁷ Ibid., p. 650.

²⁸ Ibid., p. 656.

2. Magiciens de la Terre

Over de expositie *Magiciens de la Terre* is al veel geschreven, maar omwille van de duidelijkheid zal deze toch besproken worden binnen dit hoofdstuk. Hierbij zal een voorstelling geschetst worden van de tentoonstelling, zal de curator voorgesteld worden en zullen zijn visie en doelstellingen voor de expositie besproken worden. Daarnaast zal een analyse gemaakt worden van de manier waarop de curator binnen *Magiciens de la Terre* is omgegaan met stereotypering van niet-westerse kunst.

Magiciens de la Terre was een hedendaagse kunsttentoonstelling die te zien was tussen 18 mei tot en met 14 augustus 1989 op twee locaties, namelijk in de Grande halle de la Villette en in het Centre Pompidou, beide in Parijs.²⁹ Bij deze expositie werd werk getoond van ruim honderd hedendaagse kunstenaars, waarvan de ene helft afkomstig was uit westerse landen en de andere helft van de kunstenaars uit niet-westerse delen van de wereld.³⁰ Zo werd er werk getoond van gevestigde westerse kunstenaars zoals Marina Abramovic (1946), John Baldessari (1931), Louise Bourgeois (1911-2010) en Sigmar Polke (1941-2010), in combinatie met het werk van voornamelijk onbekende niet-westerse kunstenaars.

De titel van de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* kan vertaald worden als ‘Magiërs van de Aarde’. De curator van deze expositie, Jean-Hubert Martin (1944), koos voor deze titel omdat hij het woord ‘kunst’ en ‘kunstenaars’ wilde vermijden om zo makers die zich niet identificeerden als kunstenaar, te verenigen met degenen die dat wel deden. Sommige makers uit niet-westerse delen van de wereld noemden zichzelf namelijk geen kunstenaars en de objecten die zij maakten geen kunst. Door het woord ‘magiërs’ te gebruiken in plaats van ‘kunstenaars’ probeerde de curator alle deelnemende werken aan elkaar gelijk te stellen.³¹ Daarnaast verwijst het woord ‘terra’ in de titel naar de aarde of de hele wereld, dit had betrekking op de selectie van kunstenaars die overal ter wereld vandaan kwamen.³² Het samenbrengen van kunstenaars van over de hele de wereld en hun werk gelijkstellen aan elkaar was één van de uitgangspunten van deze expositie.

Binnen de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* werd voornamelijk werk getoond dat speciaal voor de expositie werd gemaakt. De getoonde kunstwerken besloegen verschillende

²⁹ Grande Halle de la Villette is een open maar overdekte evenementenhal gelegen in het Parc de la Villette. Het werd oorspronkelijk gebouwd als slachthuis in de negentiende eeuw en kreeg in 1979 kreeg zijn functie als locatie voor handelsbeurzen, tentoonstellingen, muziekfestivals etc.. Martin koos ervoor om in de grote open ruimte van de Grande Halle voor een deel intieme en gesloten ruimtes te creëren in combinatie met ruimtelijke gedeeltes. Deze intieme en gesloten ruimtes waren plafondloze ‘white cubes’. Op deze manier transformeerde Martin de postindustriële ruimte van de Grande Halle de La Villette in een institutionele ruimte. Het Centre Pompidou was al een institutionele ruimte en Martin veranderde dan ook weinig aan deze expositieplek. Steeds, “Magiciens de la Terre”, p. 66.

³⁰ Making Art Global, p. 24.

Twee vijfde van alle werken die getoond werden bij de expositie *Magiciens de la Terre* was te zien bij het Centre Pompidou en drie vijfde was te zien bij de Grande Halle de la Villette.

³¹ Steeds, “Magiciens de la Terre”, p. 39.

³² Ibid.

media, maar schilder- en beeldhouwkunst werden het sterkst vertegenwoordigd. De eerstgenoemde was niet alleen in de vorm van verf op canvas maar bijvoorbeeld ook in de vorm van beschilderde boomstammen. Daarnaast werden er ook muur- en grondschilderingen getoond en tekeningen, performances en grootschalige installaties geëxposeerd.³³

De tentoonstelling was niet-hiërarchisch van aard, in de zin dat de werken van gevestigde en niet-gevestigde kunstenaars naast elkaar werden gepresenteerd. De werken werden binnen de twee locaties ‘losjes’ onderverdeeld in een aantal thema’s: aan het begin van de tentoonstelling waren werken te zien die zich richtten op ‘Geboorte en Oorsprong’, daarna waren er werken te zien over ‘Levensfasen en Levenskwesities’, om vervolgens te eindigen bij ‘De Dood’. De term ‘losjes’ wordt hiervoor gebruikt omdat halverwege de expositie deze thematische onderverdeling niet meer duidelijk te plaatsen was. Daarnaast was deze verdeling meer gemaakt voor het curatoriale team om een soort volgorde en logica te creëren binnen de expositie. Deze thema’s werden namelijk niet naar het publiek gecommuniceerd.³⁴

Om een algemene impressie te geven van de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* en aanschouwelijk te maken op welke manier de kunstwerken werden gekoppeld aan de drie bovengenoemde thema’s, zullen hieronder een aantal voorbeelden getoond worden. Omdat de thematische verdeling het meest duidelijk was binnen de expositielocatie de Grande Halle de la Villette zal daarom deze locatie als voorbeeld worden genomen.

1: Geboorte en Oorsprong

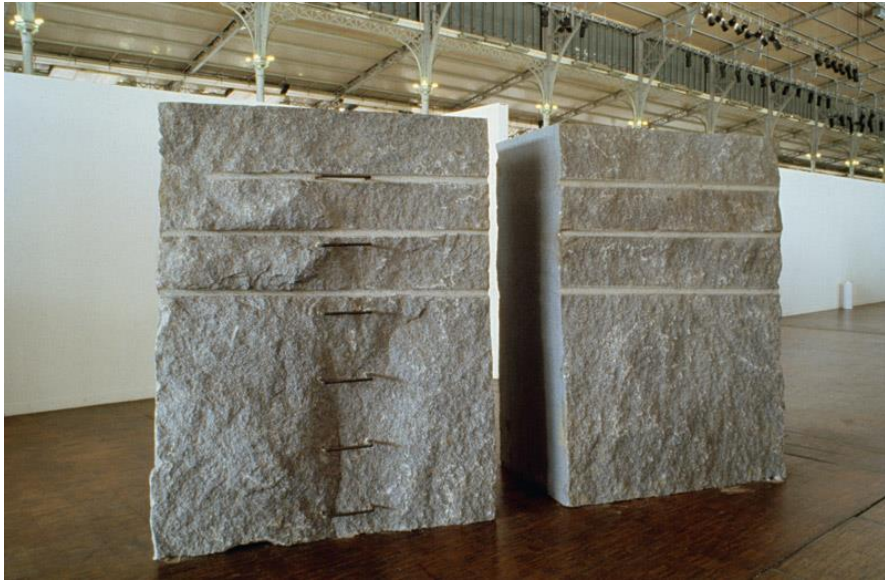
In de entree van de Grand Halle de La Villette was het sculpturale werk te zien van Giovanni Anselmo (Italië, 1934). Zijn werk genaamd *Verso Nord e Attraverso* uit 1989 bestond uit een stuk graniet dat doormidden was gesneden en voorzien van ijzeren treden. Wanneer bezoekers het werk beklommen vonden zij een kompas dat naar het noorden wees (zie afb. 1). Dit werk was op subtiële wijze gelinkt aan de installatie *Reptiles* uit 1989 van kunstenaar Huang Yong Ping (China, 1954). Dit werk bestond namelijk uit twee grote graftombes in de vorm van schildpadden die ook naar het noorden wezen.³⁵ Deze graftombes waren opgebouwd uit verpulverd papier afkomstig uit Chinese en Franse communistische kranten die vervolgens in de wasmachine tot pulp waren gedraaid. De kunstenaar verwees daarmee naar de fusie van culturen. Daarnaast staat de schildpad symbool voor een lang leven in de Chinese cultuur.³⁶ Binnen deze installatie werden de twee graftombes vergezeld door drie wasmachines en drie kleinere hopen papierpulp, die ook een deel van de muur bedekten (afb. 2-3).

³³ Ibid., p. 62.

³⁴ Ibid., p. 63.

³⁵ Ibid., pp. 62-63.

³⁶ ‘Huang Yong Ping’. Website Musée d’art contemporain (MAC Lyon).



Afb. 1. Giovanni Anselmo, *Verso Nord e Attraverso*, 1989.



Afb. 2. Huang Yong Ping, *Reptiles*, 1989.



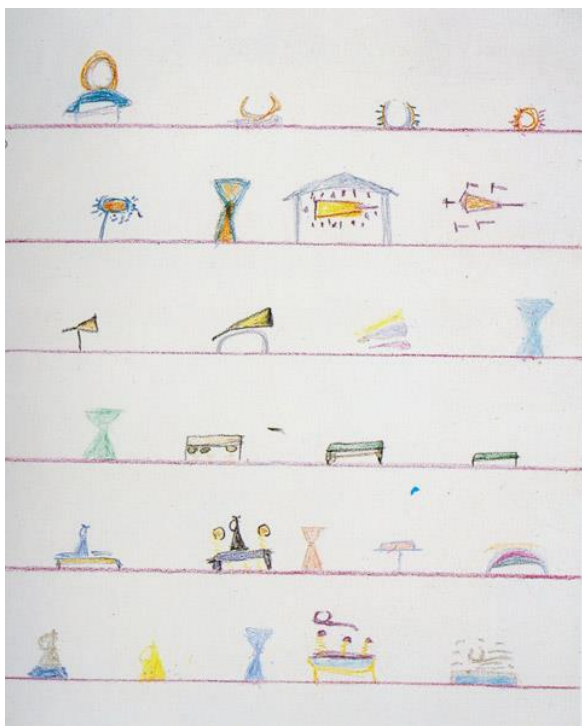
Afb. 3. Huang Yong Ping, *Reptiles* (uitzicht op de twee graftombes), 1989.

2: *Levensfasen en Levenskwesities*

Verderop in de expositie werd een koppeling gemaakt tussen werken die zich qua thematiek bezighielden met gezondheid. Een voorbeeld hiervan zijn de tekeningen van kunstenaar Enrique Gomez (Panama), waarin hij sjamanistische praktijken met betrekking tot geestesziektes weergaf (afb. 4-6).³⁷ Deze tekeningen werden gepresenteerd naast een zandschildering van de traditionele Navajo-kunstenaar Joe Ben Jr. (Amerika). Zijn werk was afgeleid van genezingsrituelen waarbij de patiënt in het midden werd geplaatst (afb. 7-8). Om heiligschennis te voorkomen verzoon Ben Jr. zijn eigen figuren met behoud van de formele kenmerken van de Navajo-stijl. Aan het einde van de tentoonstelling werden volgens de traditie de pigmenten verspreid in de woestijn.³⁸

³⁷ Steeds, “Magiciens de la Terre”, p. 63.

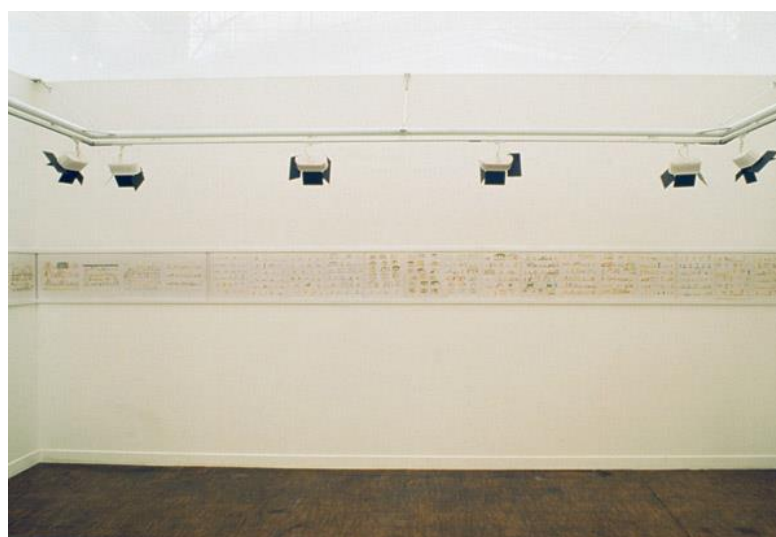
³⁸ ‘Joe Ben Jr.’. Website Magiciens de la Terre.



Afb. 4. Enrique Gomez, *Chant de la folie*, 1989.



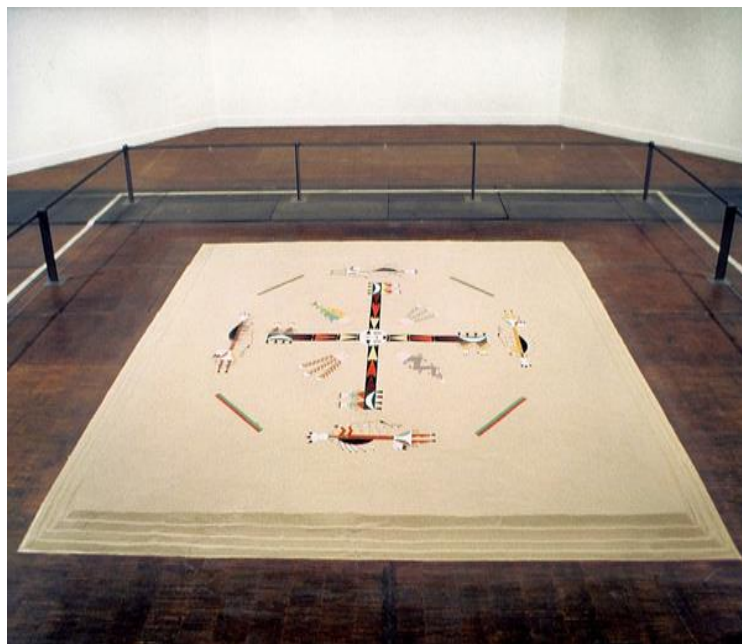
Afb. 5. Enrique Gomez, *Chant de la folie*, 1989.



Afb. 6. Enrique Gomez, *Chant de la folie* (uitzicht op de expositieruimte), 1989.



Afb. 7. Joe Ben Jr., *Sand Painting* (boven aanzicht), 1989.



Afb. 8. Joe Ben Jr., *Sand Painting* (vooraanzicht), 1989.

3: De Dood

Bijna helemaal aan het einde van de expositie werden verschillende werken getoond die zich bezighielden met de menselijke sterfelijkheid of het hiernamaals.³⁹ Een voorbeeld hiervan is het werk van Jean Jacques Efiambelo (Madagaskar, 1925-2001). Hij maakte een reconstructie van een originele graftombe uit Madagaskar waarin hij negen paalsculpturen plaatste, genaamd 'aloalo'. Deze masten stonden symbool voor belangrijke gebeurtenissen uit het leven van een overledene (afb. 9).⁴⁰ Achter het werk van Efiambelo was een kleine ruimte gecreëerd waarin het werk *Les Bougies* uit 1987 van Christian Boltanski (Frankrijk, 1944) getoond werd. Dit werk bestond uit drieëndertig koperen beeldjes op tinnen planken met elk een brandend kaarsje. De figuren leken een soort macabere geestdans te doen in de bewegende schaduwen van het werk (afb. 10).⁴¹ In de buurt van bovenstaande werken werden de sculpturen van Sunday Jack Akpan (1940, Nigeria) geëxposeerd. Deze sculpturen maakte de kunstenaar allemaal in Parijs voor de tentoonstelling. De elf levensgrote grafbeelden van overleden mensen waren bedoeld om de herinneringen aan de overledene levend te houden (afb. 11-12).⁴²



Afb. 9. Jean Jacques Efiambelo, *titel onbekend*, 1989.

³⁹ Steeds, “Magiciens de la Terre”, p. 63.

⁴⁰ ‘Jean Jacques Efiambelo’. Website Magiciens de la Terre.

⁴¹ ‘Christian Boltanski’. Website Magiciens de la Terre.

⁴² ‘Sunday Jack Akpan’. Website Magiciens de la Terre.



Afb. 10. Christian Boltanski, *Les Bougies*, 1987.



Afb. 11. Sunday Jack Akpan, overzicht van 10 van de 11 grafbeelden, 1989.



Afb.12. Sunday Jack Akpan, *Titel onbekend*, 1989.

2.1. Achtergrond van curator

Magiciens de la Terre werd samengesteld door de Franse curator Jean-Hubert Martin (1944). Martin werd in 1944 geboren in Strasbourg. In de jaren zestig vertrok hij naar Parijs waar hij zijn bachelor kunstgeschiedenis behaalde aan de universiteit Sorbonne in Parijs. Vervolgens volgde hij de master kunstgeschiedenis aan de École du Louvre in Parijs waar hij zich specialiseerde in Marcel Duchamp en het Dadaïsme.⁴³ Martin heeft zich met veel van zijn tentoonstellingen ingezet voor het creëren van een dialoog tussen diverse culturen en etnische groepen.

In 1971 ging Martin voor het eerst aan de slag als curator bij het Musée National d'Art Moderne in Parijs. Hier maakte hij deel uit van het team dat deze instelling opnieuw vorm gaf voor zijn opening in het Centre Pompidou in 1977. Martin bleef curator bij het Musée National d'Art Moderne tot 1982.

Van 1982 tot 1985 werd hij aangesteld tot directeur van de Kunsthalle in Bern in Zwitserland. Daarna werkte hij van 1987 tot 1990 als directeur van het Musée National d'Art Moderne, waar hij in 1989 zijn meest bekendste tentoonstelling organiseerde, namelijk *Magiciens de la Terre*. Van 1991 tot 1995 vertrok Martin naar Château d'Oiron, een museum voor hedendaagse kunst in Oiron Frankrijk, om daar als artistiek directeur aan de slag te gaan. Hierna keerde hij terug naar Parijs en werd hij aangesteld als directeur en toezichthouder van

⁴³ 'Jean-Hubert Martin'. Website *Magiciens de la Terre*.

het Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie in de periode 1994 tot 1999, toen het museum verbouwd werd. In 2000 was Martin artistiek directeur van de La Biennale de Lyon en was hij werkzaam als directeur van Museum Kunsthpalast in Düsseldorf, Duitsland. In de periode van 2006 tot 2010 was hij lid van het museumcommittee van Frankrijk en van 2008 tot 2009 was hij directeur van FRAME (French Regional & American Museum Exchange).

Daarnaast is Martin werkzaam geweest als onafhankelijk curator van verschillende grote internationale tentoonstellingen, zoals *Against Exclusion*, Moscow Biennial (2009); *Partage d'Exotismes*, La Biennale de Lyon (2000); *Salvador Dali* (2012) bij het Centre George Pompidou; *Theatre du Monde* (2013) bij het Museum of Old and New Art in Hobart in Tasmania en bij de Maison Rouge-foundation Antoine de Galbert in Parijs; *Le Maroc Contemporain* (2014) bij het Institut du Monde Arabe in Parijs en *Carambolages* (2016) bij het Grand Palais in Parijs.⁴⁴ Binnen bovenstaande exposities, en met name binnen de expositie *Carambolages*, heeft Martin geprobeerd om de barrières tussen westerse en niet-westerse kunstwerken te overbruggen door werken samen te brengen uit verschillende tijden en culturen en nieuwe manieren van kijken naar kunst te stimuleren. Het ging Martin er voornamelijk om dat de bezoeker de werken op een onbevangen manier zou bekijken en dat hun verbeelding zou worden geprikkeld, zonder daarbij kunsthistorische of politiek-correctie regels op te leggen.⁴⁵ Dit was ook zijn visie voor *Magiciens de la Terre*.

2.2. Visie van de curator

In januari 1989 bracht Martin voorafgaand aan de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* een persbericht naar buiten in de Franse krant 'Le Petit Journal' waarin hij stelde dat de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* de eerste echt internationale expositie voor hedendaagse kunst zou zijn waarin kunstenaars van over de hele wereld samen zouden komen.⁴⁶ Dit was dan ook Martins doel voor deze expositie. Hij wilde op de eerste plaats westerse en niet-westerse kunstenaars op basis van gelijkheid behandelen. Niet vreemd dan ook dat *Magiciens de la Terre* werd opgenomen als onderdeel van het programma 'Bicentenaire de la Revolution 1789-1989'.⁴⁷

Daarnaast reageerde Martin op het algemene gebrek aan informatie uit die tijd over artistieke praktijken buiten de westerse grenzen. De wereld in de jaren tachtig van de vorige eeuw was namelijk nog heel duidelijk opgedeeld was in twee kampen: het Westen (West-Europa en Noord-Amerika) en alles wat daarbuiten viel. Martin wilde met de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* de relatief gesloten kunstwereld openbreken en toegankelijker maken, om zo geaccepteerde ideeën over kunst te herzien. Daarbij vond hij het van belang dat de verouderde dichotomie tussen westerse hedendaagse kunst en etnische kunst uitgedaagd zou

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Wesseling, "De macht van de blik."

⁴⁶ Steeds, "'Magiciens de la Terre'", p. 24.

⁴⁷ Dit programma werd opgericht vanuit de Franse overheid, ter ere van het 200-jarig jubileum van de Franse revolutie. Doordat *Magiciens de la Terre* werd opgenomen in dit programma ontving het overheidssubsidie. Ibid., pp. 35-36.

worden.⁴⁸ Volgens hem moest de hedendaagse artistieke praktijk gezien worden als een universeel en spiritueel fenomeen in een geglobaliseerde wereld en dat is ook wat hij wilde uitdragen binnen *Magiciens de la Terre*.⁴⁹

Martin formuleerde enkele speerpunten voor de expositie. Ten eerste zouden alle kunstenaars gerepresenteerd worden als individuen, in de zin dat zij niet werden voorgesteld als ambassadeur van hun land.⁵⁰ Anderzijds kregen niet-westerse kunstenaars, die voorheen in veel etnografische musea behandeld werden als anonieme makers, nu een naam. Daarnaast moest de tentoonstelling niet zomaar een overzicht worden van wereldkunst, maar zag Martin *Magiciens de la Terre* als een plek waar uitwisseling ontstond tussen verschillende creatieve benaderingen. Het was dan ook niet Martins bedoeling om een volledig overzicht te geven van alle kunstvormen ter wereld.⁵¹ Zijn focus lag ook niet op het benadrukken van artistieke verschillen tussen westerse- en niet-westerse kunst, maar was gericht op de werking van de creatieve impuls. Om precies te zijn: wat een individu drijft om te creëren. Door dit te onderzoeken en te belichten binnen de tentoonstelling, konden hierdoor volgens Martin culturele verschillen minder groot en zelfs overbrugd worden.⁵²

2.3. Inspiratiebronnen

Martin geeft in het voorwoord van de catalogus van *Magiciens de la Terre* aan dat hij voor deze expositie onder andere inspiratie vond bij twee kunstenaars van de Fluxus beweging uit de jaren zestig van de vorige eeuw: Joseph Beuys (1921-1986) en Robert Filliou (1926-1987).⁵³ Beide kunstenaars dachten na over universele communicatie via kunst en het was vooral hun specifieke toewijding aan een interculturele dialoog en een universeel begrip van esthetische creativiteit die Martin inspirerend vond voor zijn project.⁵⁴ Naast het werk Beuys en Filliou, haalde Martin ook inspiratie uit de tentoonstelling *Exposition internationale du Surréalisme* (1938) van de Franse surrealistische schrijver, dichter en essayist André Breton (1896-1966). Tijdens deze tentoonstelling werden werken van hedendaagse kunstenaars gecombineerd met objecten uit verschillende niet-westerse

⁴⁸ Ibid., pp. 25-26.

⁴⁹ 'Magiciens de la Terre'. Website Contemporary&.

⁵⁰ Hiermee verwijst Martin naar de aanpak van de wereldwijde biënnales, waarbij kunstenaars vaak ambassadeur worden gemaakt van hun land.

Martin, "The Death of Art", pp. 221-222.

⁵¹ Ibid., pp. 221-222.

⁵² Ibid., p. 218.

⁵³ *Magiciens de la Terre*, p. 8.

⁵⁴ Opvallend is dat er tijdens de expositie geen werk werd getoond van zowel Beuys als Filliou, dat komt omdat beide kunstenaars overleden toen de tentoonstelling nog in voorbereiding was. Martin koos er daarom voor om hun werk niet te tonen omdat van *Magiciens de la Terre* een strikt eigentijdse, in plaats van een historische tentoonstelling te maken. Zijn visie was daarom om alleen nieuwe werken te tonen van levende kunstenaars, met voorkeur voor werk dat speciaal gemaakt werd voor de expositie. Steeds, "Magiciens de la Terre", p. 27.

landen en werden er relaties gelegd tussen deze verschillende werken. Martin borduurde binnen deze expositie *Magiciens de la Terre* voort op deze strategie van Breton.⁵⁵

Daarnaast heeft Martin zich laten inspireren door de tentoonstelling *Primitivism in 20th Century art. Affinity of the Tribal and the Modern* (1984) van curatoren William Rubin (1927-2006) en Kirk Varnedoe (1946-2003). Deze tentoonstelling werd georganiseerd bij het Museum of Modern Art (MoMA) in New York en toonde canonieke westerse kunst uit de twintigste eeuw naast niet-westerse werken uit verschillende periodes. Deze werken werden aan elkaar gekoppeld op basis van formele overeenkomsten. Martin was onder de indruk van deze expositie, met name de getoonde modernistische werken en de verbindingen die daarbij werden gelegd tussen de niet-westerse objecten. Maar de hedendaagse selectie werken vond hij te zwak, dat spoorde hem dan ook aan om *Magiciens de la Terre* verder te ontwikkelen, hij was daar toen namelijk al mee bezig.⁵⁶ Martin ziet zijn expositie als voltooiing van de tentoonstelling *Primitivism*.⁵⁷

2.4. Aanpak van de curator

Al in 1984 trof Martin de eerste voorbereidingen voor *Magiciens de la Terre* door drie specialisten in de arm te nemen namelijk:

- Jan Debbaud (1949), een internationale museumdirecteur van o.a. Van Abbemuseum in Eindhoven en Paleis van Schone kunsten in Brussel.
- Mark Francis (1952), specialist hedendaagse kunst en voormalig directeur van The Fruitmarket Gallery, Edingburgh en het Andy Warhol Museum in Pittsburgh, Pennsylvania.
- Jean-Louis Maubant (1943-2010), kunstcriticus en oprichter van het Nouveau Musée de Lyon-Villeurbanne.⁵⁸

Het was in eerste instantie Martins bedoeling om ook met experts uit niet-westerse landen samen te werken tijdens de ontwikkeling van het project en de selectie van de kunstenaars, maar, zo stelde Martin: “Het bleek al snel dat we geen experts uit de derde wereld kennen die onze kennis en onze smaak in de westerse kunst delen.”⁵⁹ Martin vond het belangrijk dat de tentoonstelling open zou staan voor andere beschavingen dan de westerse, maar dat de

⁵⁵ ‘Magiciens de la Terre’. Website Frieze.

⁵⁶ Belting, Buddensieg en Weibel, *The Global Contemporary*, pp. 209-210.

⁵⁷ Martin, Severi, Bonhomme, "Jean-Hubert Martin." p. 135.

⁵⁸ Martin selecteerde deze professionals omdat zij volgens hem deel uitmaakten van een nieuwe generatie curatoren, die met hun onderscheidende stijlen een belangrijke rol zouden gaan spelen in de hedendaagse kunstscene van de daaropvolgende jaren. Martin vond het wel belangrijk dat hij als enige het hoofd van de tentoonstelling zou zijn, omdat op die manier de intellectuele eenheid van de selectie werken gegarandeerd kon worden. Zijn team was ter ondersteuning hiervan. In 1987 wordt het team uitgebreid met twee nieuwe leden namelijk: Aline Luque (geboortejaar onbekend), zij werd aangesteld als specialist van kunst uit Latijns-Amerika; curator André Magnin, die zich richtte op het continent Afrika. Samen met Frank Francis reizen Luque en Magnin de hele wereld over om kunstenaars in hun atelier op te zoeken.

Martin, “The Death of Art”, p. 221.

⁵⁹ *Magiciens de la Terre*, p. 8.

selectie vanuit een westers oogpunt gemaakt zou worden. Zijn visie was namelijk dat opgedane kennis in het Westen wat betreft artistieke praktijken volgens hem zou moeten worden toegepast, in plaats van worden ontkend.⁶⁰ Bovenstaande standpunten zouden later sterk bekritiseerd en veroordeeld worden omdat het hele project namelijk geleid en uitgevoerd is door westerse specialisten en dus vanuit een westerse visie.⁶¹

2.5. Selectieprocedure van de kunstenaars

De kunstenaars die werden geselecteerd voor *Magiciens de la Terre* werden opgedeeld in twee groepen. De eerste groep bestond uit westerse kunstenaars waarmee Martin een representatieve selectie wilde tonen van hedendaagse kunst die het meest toegewijd was aan de avant-garde.⁶² Daarnaast bestond deze groep ook uit kunstenaars die zich verhielden tot niet-westerse culturen. Hieronder vielen zowel niet-westerse kunstenaars die in het Westen woonden en werk elementen van hun culturele wortels toonde, maar ook westerse kunstenaars die binnen hun werk blijf gaven van interesse in andere, met name niet-westerse, culturen.⁶³

Onder de tweede groep vielen niet-westerse kunstenaars die ook woonden en werkten buiten het Westen. Martin deelde de niet-westerse artistieke praktijken op in vier categorieën, namelijk:

1. werken van archaische aard bestemd voor ceremonies en rituelen, gekoppeld aan transcendentale religieuze ervaringen of magie, zoals de zandtekeningen van de Warlpiri's, een Aboriginalstam uit Australië.
2. Traditionele werken die vermenging van externe invloeden vertonen, zoals de verschijning van vliegtuigen en motorfietsen op Nigeriaanse gelede maskers.
3. Werken gemaakt vanuit de verbeelding van kunstenaars, waarbij onderzoek wordt gedaan naar het ontstaan van de wereld en/of het universum. Zulke werken konden volgens Martin allerlei culturele cross-overs onthullen.
4. Werken van kunstenaars die zijn opgeleid in het Westen of op verwesterde kunstacademies maar nog wel wonen in niet-westerse delen van de wereld.⁶⁴

Martin vertelde in een interview in 2011 met kunsthistoricus Hans Belting (1935) dat hij het feit dat de Engelse en Franse koloniale machten kunstacademies hadden gesticht in de voormalige koloniën een probleem voor zijn tentoonstelling *Magiciens de la Terre* was. Kunstenaars die daar hadden gestudeerd maakten volgens hem veel werken die te westers

⁶⁰ Martin, "The Death of Art", pp. 221-222.

⁶¹ Steeds, "Magiciens de la Terre", p. 35.

⁶² Avant-garde verwijst in het algemeen naar een generatie jonge kunstenaars die met nieuwe vormen experimenteren in onder andere de beeldende kunst. Het Franse woord avant-garde verwijst letterlijk naar voorhoede, waarmee vroeger werd verwezen naar een groep soldaten die ter verkenning vooruit werden gestuurd. In de twintigste eeuw wordt de term avant-garde in de artistieke context gebruikt om er progressieve kunststromingen mee aan te duiden.

'Definitie avant-garde'. Website Van Dale.

⁶³ Martin, "The Death of Art", p. 219.

⁶⁴ Martin, "The Death of Art", p. 219.

waren. Hij stelde dat als hij ervoor had gekozen deze werken te tonen, hij het commentaar had gekregen dat het imitaties waren van westerse kunst. Daarom zocht Martin specifiek naar andere soorten kunst.⁶⁵

Daarnaast bepaalde Martin een aantal inhoudelijke criteria voor de selectie van de kunstwerken van de expositie, die volgens hem ook toegepast werden op ‘algemene hedendaagse kunst’. Martin wilde deze criteria in meer of mindere mate allemaal terugzien in de werken die geëxposeerd zouden worden, namelijk:

- radicalisme: ideeën moeten uitgevoerd worden tot hun uiterste limieten;
- het gevoel van avontuur en opwinding heeft voorrang boven esthetiek en vorm;
- originaliteit in relatie tot culturele tradities;
- de mate van weerstand en tegenstelling van de cultureel andersdenkende kunstenaar ten opzichte van de omgeving;⁶⁶
- de relatie tussen de kunstenaar en zijn werk. Daarom moest volgens Martin elke kunstenaar in zijn studio of omgeving worden bezocht.

Een andere belangrijke voorwaarde die Martin stelde voor de expositie was dat het grootste gedeelte van de werken door de kunstenaars zelf uitgevoerd en geïnstalleerd moesten worden in Parijs. Hierdoor kregen niet-westerse kunstenaars volgens hem namelijk de mogelijkheid om te kunnen reageren op de nieuwe culturele context en dit zou volgens hem een waardevolle ervaring kunnen zijn voor hen. Tevens bracht dit westerse en niet-westerse kunstenaars met elkaar in contact en dit zou volgens Martin tot nieuwe inzichten kunnen leiden.⁶⁷

2.6. Bemiddelingsmethodes binnen Magiciens de la Terre

Martin koos ervoor om zeer weinig contextuele informatie over de kunstenaars en hun werk te verschaffen binnen de expositie. Bij de werken werden namelijk alleen bordjes geplaatst waarop de naam van de kunstenaar(s) stond genoteerd samen met hun geboortedatum, nationaliteit en woonplaats.⁶⁸ Zo waren er bijvoorbeeld geen verklarende zaalteksten te vinden in de expositieruimtes. Martins keuze om zo weinig mogelijk contextuele informatie te verschaffen was gebaseerd op zijn idee dat de bezoekers daardoor ruimte kregen om vanuit een onbevangen blik naar de werken te kijken. Door informatie te geven ontstond er volgens hem al snel een kader dat de blik van de bezoeker zou kunnen sturen.⁶⁹

⁶⁵ Belting, Buddensieg en Weibel, *The Global Contemporary*, p. 209.

⁶⁶ Martin, “The Death of Art”, p. 222.

⁶⁷ Ibid., p. 221.

⁶⁸ Ibid., p. 222.

⁶⁹ Wesseling. “De macht van de blik.”

Wel werden er tijdens de expositie brochures uitgedeeld waarin een aantal citaten stonden uit de tentoonstellingscatalogus en foto's van een aantal werken met een paar woorden erbij.⁷⁰

Rondleidingen

Aan het publiek werden ook rondleidingen door een gids aangeboden. Deze rondleidingen volgden de algemene publieksroute⁷¹, waarbij er een aantal woorden aan het werk van elke kunstenaar werden toegevoegd. Ook hier werd geen duidelijke contextuele informatie verschaft aan de bezoekers.⁷²

Tentoonstellingscatalogus

Bij de tentoonstelling werd een uitgebreide catalogus uitgebracht waarin wel context werd gegeven. Deze catalogus is alleen uitgegeven in het Frans.⁷³ Het eerste gedeelte van de catalogus bestaat uit achttien korte hoofdstukken, waarbij elk hoofdstuk een dubbele pagina heeft gekregen en is gewijd aan verschillende thema's die belangrijk waren voor de tentoonstelling in historische zin, maar ook om zo de tentoongestelde objecten in het tijdperk van globalisering te kunnen bekijken. Zo kwamen er bijvoorbeeld thema's aan bod als 'primitivisme', 'exoticisme' en 'kolonialisme', maar ook 'oorlogen en bevrijding'. Deze teksten waren geschreven vanuit verschillende perspectieven, zoals dat van de antropologie, filosofie, literatuur, kunsthistorie en filmhistorie, maar ook vanuit de pers.

Het tweede en grootste gedeelte van de catalogus bestaat uit kunstenaarspagina's, die per maker twee pagina's beslaan. Van elke kunstenaar werden foto's toegevoegd van een aantal werken (vaak twee of drie) uit zijn oeuvre, niet per se van het werk dat getoond werd tijdens de expositie, omdat veel werk speciaal voor de tentoonstelling werd gemaakt.⁷⁴ Naast foto's werd per kunstenaar ook kort informatie gegeven in de catalogus over hun geboorteplaats, nationaliteit en woonplaats. Bijna alle kunstenaars hebben een kleine opengeklapte wereldkaart op hun pagina in de catalogus staan waar met een grote zwarte stip hun verblijfplaats in wordt aangegeven. Opvallend hierbij is dat de versie van de wereldkaart steeds verschuift zodat de stip telkens in de buurt van het midden blijft staan. Daarnaast is er bij de meeste kunstenaars een korte tekst over hun werk geplaatst en hun definitie van het woord 'kunst' beschreven.⁷⁵

⁷⁰ De brochure werd uitgebracht door *Le Petit Journal*. Er was onder andere foto in geplaatst van het beschilderde huis van Esther Mahlangu (1935) uit Zuid-Afrika, waarvan een replica werd getoond in *Magiciens de la Terre*. Steeds, "Magiciens de la Terre", p. 64.

⁷¹ Binnen de beide expositielocaties werd een routing aangebracht. Een bepaalde route zou de bezoeker volgens Martin op een rustige manier langs de werken kunnen leiden die allemaal stilte en contemplatie vereisten. De bezoekersroute moest volgens Martin gebaseerd zijn op betekenis en niet op formele of geografische relaties tussen de werken. De route was ook gebaseerd op de drie thema's waarin de expositie was opgedeeld. De route door de expositieruimtes was informeel, want zonder de bezoekers te informeren werden zij namelijk automatisch langs de gewenste route geleid door de plaatsing van de kunstwerken. Waarbij sommige kunstwerken zo werden geplaatst dat er doorgangen of juist blokkades ontstonden.

Ibid.

⁷² Ibid.

⁷³ Door de catalogus niet te vertalen naar het Engels werd het minder toegankelijk voor een breed publiek.

⁷⁴ In sommige gevallen zijn er ook voorstudies gepubliceerd van tentoongestelde werken, zoals het geval is bij Giovanni Anselmo en zijn werk *Verso Nord e Attraverso*.

⁷⁵ Steeds, "Magiciens de la Terre", pp. 79-81.

Het derde gedeelte van de catalogus bestaat uit aantal essays, zoals *Ravissantes périphéries* van Jacques Soulillou, waarin hij schrijft over Afrikaanse kunstenaars binnen de expositie die hij als lid van het curatoriale team voor een grootse gedeelte selecteerde; het bestaande essay *hybridité, hétérogénéité et culturelle contemporaine* van Homi K. Bhabha; het essay *Ouverture du Piège: L'exposition postmoderne et Magiciens de la Terre* van Thomas McEvelley waarin hij inging op zijn eigen eerdere kritiek op de tentoonstelling "*Primitivism*" in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* uit 1984-1985 bij het MoMA, door verder in te gaan op de modernistische aanpak van deze eerdere tentoonstelling.⁷⁶

Videocatalogus

Ter promotie van de expositie werd vooraf ook een videocatalogus uitgebracht. Deze video duurt ongeveer een uur en toont bijna vijftig kunstenaars die exposeerden in *Magiciens de la Terre*. De kunstenaars werden voornamelijk gefilmd tijdens het maken of installeren van hun werk op locatie. In de videocatalogus wordt ook geen contextuele informatie gegeven over de kunstwerken die te zien waren en ook worden de verschillende werken niet met elkaar in verband gebracht.⁷⁷ Opvallend is dat er in de video specifieke aandacht is voor niet-westerse kunstenaars die uitvoerig gefilmd worden, waarbij close-ups worden gemaakt van hun kleding en gedrag.

Rondetafeldiscussie

Wat context gaf aan de expositie was de rondetafeldiscussie die drie maanden na de opening van expositie werd georganiseerd. In het panel zat kunstcriticus en curator Daniel Soutif (1946) samen met het curatoriale team van *Magiciens de la Terre*. Voor de discussie was een lijst met een aantal thema's opgesteld, zoals 'the notion of authenticity; the displacement of artists outside of their geographical and cultural context; tradition and the avant-garde; the split between urban and rural art; purity of art and the market for art'. Belangrijke deelnemers aan de discussie waren onder andere kunstenaar, theoreticus en curator Rasheed Araeen (1935), literatuur- en cultuurcriticus Homi K. Bhabha (1949) en literatuurwetenschapper en feministisch criticus Gayatri Chakravorty Spivak (1942).⁷⁸ Opvallend hierbij is dat toen Martin het werk van Araeen introduceerde tijdens de rondetafeldiscussie, hij het werk van de kunstenaar omschreef als een combinatie van Europese en traditionele codes, wat suggereerde dat de Europa staat voor de avant-garde en dat traditie met elders wordt geassocieerd.⁷⁹

Film- en documentaireprogrammering tijdens de expositie

Voor de expositie werd ook een reeks monografische documentaires gemaakt van verschillende deelnemende kunstenaars, zoals van Kane Kwei (1922-1992), Richard Long

⁷⁶ Daarnaast werden ook de essays ; *True Stories, ou Carte du monde poétique* van Mark Francis en *La planète tout entière, enfin...* van Pierre Gaudibert gepubliceerd in de tentoonstellingscatalogus van *Magiciens de la Terre*.

⁷⁷ Steeds, "Magiciens de la Terre", p. 81.

⁷⁸ Ibid., p. 82.

⁷⁹ Ibid., p. 83.

(1945) en Mario Merz (1925-2003). Daarnaast werden ook documentaires gemaakt over verschillende schildertechnieken uit diverse culturen, zoals over de zandschilderingen van de Navajo-indianen, Afrikaanse maskers en Tibetaanse rituelen. Ook werden er tijdens de tentoonstelling films getoond van westerse makers die inspiratie haalden uit niet-westerse culturen zoals de film *Medea* (1969) van Pier Paolo Pasolini (1922-1975).⁸⁰ Daarbij is het opmerkelijk dat er geen films werden vertoond van niet-westerse makers.

2.7. Stereotypering binnen de expositie Magiciens de la Terre

Martin probeerde op een aantal manieren om te gaan met de westerse vooroordelen die heersten over niet-westerse kunstenaars. Ten eerste deed hij dit door een evenredig aantal westerse en niet-westerse kunstenaars naast elkaar te presenteren, onder universele thema's en voorzien van evenveel informatie. Daarnaast koos de curator ervoor om alleen hedendaagse werken te exposeren van makers die nog in leven waren. Op die manier probeerde hij een ware representatie te tonen van de wereldwijde hedendaagse kunstproductie. Zoals hiervoor al kort naar voren kwam, werden niet-westerse werken rond de periode van *Magiciens de la Terre* nog voornamelijk getoond binnen etnografische exposities, waarbij over het algemeen vaak werk werd getoond uit oudere periodes. Tevens probeerde Martin zoveel mogelijk verschillende media op te nemen in zijn expositie om op die een manier en veelzijdig beeld te tonen van de niet-westerse kunstproductie. Toch is daar wel het een en ander op aan te merken. Zo was een groot aantal van de geselecteerde niet-westerse werken vervaardigd met traditionele technieken en werd er geen video- en fotografisch werk getoond van deze makers, terwijl dit wel het geval was bij de westerse werken. Daarnaast is het opvallend dat Martin ervoor koos om de selectie van de werken alleen over te laten aan westerse experts en dat er bijvoorbeeld niet of heel weinig werd samengewerkt specialisten uit niet-westerse landen. Hierdoor werden de werken geselecteerd op basis van westerse esthetische uitgangspunten. Dit sluit ook aan bij het feit dat Martin bepaalde werken selecteerde die pasten binnen zijn beeld van wat 'goede' niet-westerse kunst moest zijn. Daarom selecteerde hij voornamelijk niet-westerse werken met duidelijke verwijzingen naar de culturele wortels van de makers, terwijl westerse werken hier niet op werden geselecteerd. Martin gaf zelfs heel duidelijk aan dat hij geen interesse had in niet-westerse werken die qua stijl te westers waren. Deze werken vond hij namelijk niet authentiek genoeg. Wel werden er westerse werken getoond die bijvoorbeeld symbolen en technieken gebruikten uit niet-westerse culturen. Martin zag deze werken juist als een uitdrukking van interesse naar andere culturen.

⁸⁰ Ibid., p. 82.

3. Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Art

Binnen dit hoofdstuk zal onderzoek gedaan worden naar de expositie *Snap Judgments*, waarbij ook weer een voorstelling van de tentoonstelling geschetst zal worden, de curator besproken zal worden en zijn visie en doel voor deze tentoonstelling behandeld zullen worden. Ook zal er weer een analyse gemaakt worden van de manier waarop de curator binnen deze expositie is omgegaan met stereotypering van Afrikaanse kunstenaars.

De expositie *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography* was van 27 juni tot en met 30 september 2008 te zien bij het Stedelijk Museum Amsterdam. Binnen deze tentoonstelling werden rond de 250 fotografische werken van 35 hedendaagse Afrikaanse kunstenaars en fotografen geëxposeerd.⁸¹ De expositie werd georganiseerd vanuit het International Center of Photography (ICP) in New York en vond daar plaats van 10 maart tot en met 28 mei 2006. Daarna reisde de tentoonstelling door naar verschillende andere plekken, namelijk het Miami Art Central in Miami, Florida van 29 juni tot en met 27 augustus 2006; het Museo Tamayo Arte Contemporaneo in Mexico City, Mexico van 14 februari tot en met 6 mei 2007; de National Gallery of Canada in Ottawa, Canada van 12 oktober tot en met 13 januari 2008 en het Memphis Brooks Museum of Art in Memphis, Tennessee van 28 februari tot en met 25 mei 2008 om te eindigen bij het Stedelijk Museum Amsterdam.⁸²

De titel van de tentoonstelling *Snap Judgments* kan in het Nederlands vertaald worden als ‘snelle oordelen’. Daarmee wordt verwezen naar de grondgedachte van de expositie: afrekenen met het heersende gestereotypeerde beeld van het continent Afrika binnen de westerse media dat voornamelijk beelden toont van ziekte, corruptie, oorlog en armoede. Door middel van fotografie probeerden de exposerende kunstenaars een ander beeld van dit werelddeel te tonen waarin zij de grote veranderingen in Afrika op sociaal, economisch en cultureel gebied in beeld probeerden te brengen.⁸³

Binnen de expositie werden niet alleen fotografische werken getoond, maar ook multimedia-installaties en documentaties van performances.⁸⁴ De meeste werken uit deze tentoonstelling werden geproduceerd na 2000. Veel daarvan werden in 2006 gemaakt, het jaar waarin de

⁸¹ Niet alle kunstenaars waren geboren of woonachtig in het continent Afrika, een deel van hen is geboren en woont in westerse delen van de wereld, maar hebben een sterke link met het continent omdat hun ouders er vandaan komen.

⁸² De tentoonstelling *Snap Judgments* werd naar het Stedelijk gehaald door conservator fotografie Hripsimé Visser. De tentoonstelling werd getoond in het toenmalige tijdelijke gebouw van het museum. Visser ondersteunde Enwezor bij de organisatie van de expositie in Amsterdam. Bibliotheek, Stedelijk Museum Amsterdam, 200011066, KN SM 2008 4.

⁸³ ‘Snap Judgments’. Website Stedelijk Museum Amsterdam.

⁸⁴ Naast fotografie van kunstenaars werd er ook modefotografie, documentaire fotografie en journalistieke fotografie getoond in de tentoonstelling *Snap Judgments*.

expositie voor het eerst te zien was bij het ICP. Daarnaast werden er verschillende werken speciaal voor de tentoonstelling gemaakt.⁸⁵

De werken binnen de tentoonstelling *Snap Judgments* werden opgedeeld in vier thema's: *Landscape and Environment*, *Urban Formations*, *The Body and Identity* en *History and Representation*. Deze thema's zullen hieronder kort besproken worden om zo een impressie te kunnen geven van de expositie. In tegenstelling tot *Magiciens de la Terre* werden de thema's binnen *Snap Judgments* duidelijk gecommuniceerd naar het publiek.

1. Landscape and Environment

Onder dit thema vielen kunstenaars die binnen hun werk het landschap gebruikten als middel om historisch trauma of sociale vervreemding te belichten. Een voorbeeld hiervan was het werk van Zarina Bhimji (Oeganda/Groot-Brittannië, 1963) die binnen haar werk onderzoek deed naar het uitgewiste en verlaten landschap dat achterbleef na de verdrijving van Oegandese Aziaten in 1972 (afb. 13). Ook Zwelethu Mthethwa (Zuid-Afrika, 1960) viel onder dit thema met de portretten die hij maakte van arbeiders in een landschap waarin de sporen van het mondiale kapitalisme in Zuid-Afrika naar voren komen (afb. 14).⁸⁶



Afb. 13. Zarina Bhimji, *Untitled (Uganda)*, 2002.

⁸⁵ 'Snap Judgments'. Website International Center of Photography.

⁸⁶ 'Press release Snap Judgments'. Website International Center of Photography.



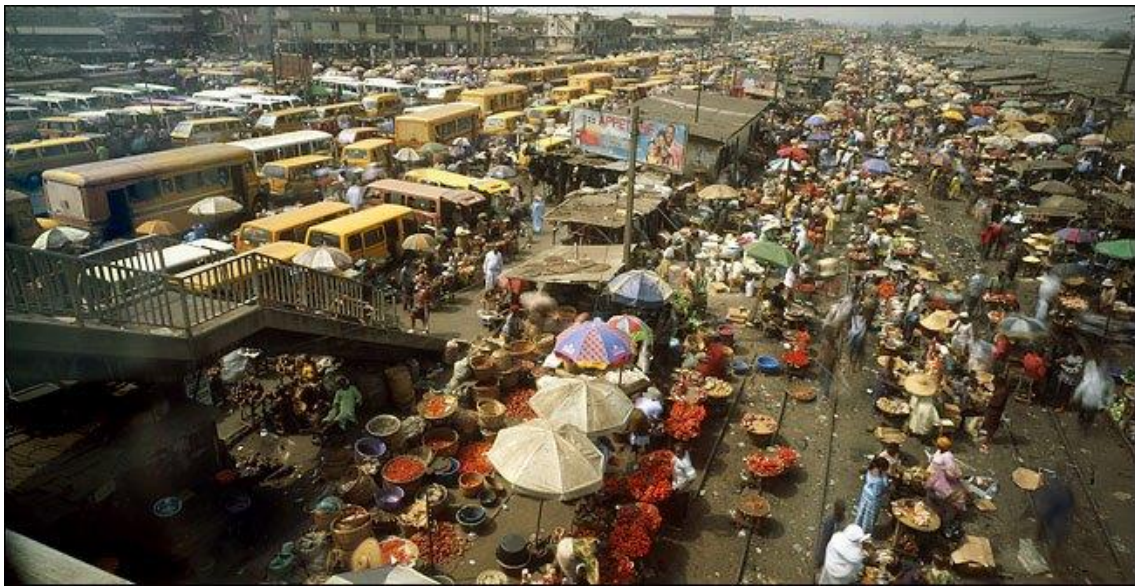
Afb. 14. Zwelethu Mthethwa, *Titel onbekend*, 2003.

2. *Urban Formations*

Verschillende kunstenaars onderzochten ook de snel veranderende wijze van het stedelijk leven binnen de postkoloniale steden van het continent. Dit kwam onder andere naar voren binnen het werk van het fotografencollectief *Depth of Field* waarvan de leden afkomstig zijn uit Lagos, Nigeria.⁸⁷ Zij brachten het complexe en gelaagde systeem van diverse woon- en leefsituaties in kaart (afb. 15). Het werk van Randa Shaath (Egypte, 1963) viel binnen de expositie ook binnen dit thema, omdat zij binnen de serie 'Rooftops of Cairo' uit 2002-03 de geïmproviseerde binnenlandse architectuur aan het licht bracht die opbloeiende bovenop talloze gebouwen in het drukke centrum van Caïro (afb. 16).⁸⁸

⁸⁷ Onder het collectief *Depth of Field* vallen de fotografen Kelechi Amadi-Obi (1969), James Iroha Uchekwue (1972), Zaynab Toyosi Odunsi (1975), Amaize Ojeikere (1966), Toyin Sokefun-Bello (1978), Emeka Okereke (1980).

⁸⁸ 'Press release Snap Judgments'. Website International Center of Photography.



Afb. 15. Kelechi Amadi-Obi (Depth of Field), *Oshida 2*, 2001-05.



Afb. 16. Randa Shaath, *Untitled*, 2002-03.

3. *The Body and Identity*

Onder dit thema viel werk waarin vanuit verschillende sociale betekenissen onderzoek werd gedaan naar het lichaam en de identiteit. Hieronder viel bijvoorbeeld het werk van Tracey Rose (Zuid-Afrika, 1974) waarin zij symbolische voorstellingen creëerde over seksuele en raciale verschillen (afb. 17). Daarnaast werd ook de performance van Oladélé Ajiboyé Bamgboye (Nigeria/Groot-Brittannië, 1963) onder dit thema geplaatst, waarin hij de verschuivende grenzen tussen identiteit, gender en seksualiteit verkende (afb. 18).⁸⁹



Afb. 17. Tracey Rose, *Lucie's Fur Version 1:1:1-L'Annunciazione* (After Fra Angelico) c. 1434-2003, 2003.

⁸⁹ 'Press release Snap Judgments'. Website International Center of Photography.



Afb. 18. Oladélé Bamgboyé, *Celebrate No. 3*, 1994.

4. *History and Representation*

Onder dit laatste thema viel het werk van kunstenaars die de geschiedenis probeerden te reconstrueren door het verhaal van het koloniale verleden opnieuw uit te vinden. Hieronder viel het werk van de video- en documentairemaker Theo Eshetu (Ethiopië/ Italië, 1958) waarin hij in zijn semi-etnografische film *Trip to Mount Ziqualla* uit 2005 vraagtekens plaatste bij de sociale en religieuze rituelen van de Ethiopische Koptische kerk (afb. 19). Daarnaast werd er onder dit thema werk van Hentie van der Merwe (Zuid-Afrika, 1972) geschaard uit de serie 'Trappings' 2002-0. Deze serie bestaat uit foto's van gesteven, formele militaire uniformen in het Museum van Militaire geschiedenis in Kaapstad, waarmee wordt verwezen naar de overgang van het koloniale verleden naar het postkoloniale heden (afb. 20).⁹⁰

⁹⁰ 'Press release Snap Judgments'. Website International Center of Photography.



Afb. 19. Theo Eshetu, *Passage (Version 2)*, 2005.



Afb. 20. Hentie van der Merwe,
*Transvaal Scottish, (8th Infantry)
Sergeant (1945-1951)*, 2002-03.

3.1. Achtergrond van de curator

Snap Judgments werd samengesteld door kunstcriticus, kunsthistoricus en zelfstandig curator Okwui Enwezor (1963-2019). Enwezor werd geboren in Nigeria maar verhuisde begin jaren tachtig naar de Verenigde Staten en behaalde aan de New Jersey City University zijn bachelor politicologie. Hij overleed korte tijd geleden, op 15 maart 2019. Enwezor heeft een belangrijke rol gespeeld in het wereldwijd onder de aandacht brengen van kunst uit het Afrikaanse continent.

Hij maakte zijn intrede in de kunstwereld eerst als observeerder, waarbij hij zich kritisch begon te uiten over de afwezigheid van kunstenaars uit het continent Afrika binnen veel tentoonstellingen in onder andere Amerika. Over deze afwezigheid begon hij artikelen te schrijven voor verschillende kunstmagazines. Ook richtte hij in 1994, in samenwerking met het Africana Studies and Research Center at Cornell University in New York, een eigen magazine op genaamd het *Nka: Journal of Contemporary African Art*.

Vanaf 1996 werd Enwezor bekend als curator door de tentoonstelling over Afrikaanse fotografie genaamd *In/Sight: African Photographers 1940 to the Present* die hij dat jaar samenstelde bij het Guggenheim Museum in New York. Vervolgens werd hij in 1997 artistiek directeur van de Tweede Johannesburg Biënnale en werkte hij van 1998-2000 als curator hedendaagse kunst bij het Institute of Chicago.

In 2002 organiseerde Enwezor zijn eerste grote tentoonstelling genaamd: *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945–1994* bij het P.S. 1 Contemporary Art Center in New York. Daarnaast werd hij aangesteld als artistiek directeur van de elfde editie van Documenta in Kassel. Dit is een internationale tentoonstelling die elke vijf jaar wordt georganiseerd en waarvan Enwezor in 2002 de eerste niet-westerse directeur was. Dit was een grote mijlpaal in zijn carrière en vanaf dat moment genoot hij internationale bekendheid. Ook bij Documenta hield hij zich bezig met politieke kwesties zoals globalisering en belichtte hij hedendaagse kunst van niet-westerse kunstenaars, onder andere Afrikaanse kunstenaars, binnen de expositie. In 2015 werd Enwezor aangesteld als de eerste curator van Afrikaanse komaf van de Biënnale van Venetië.

Van 2011 tot 2018 was Enwezor directeur van het hedendaagse kunstmuseum Haus der Kunst in München, Duitsland. Hier richtte hij zich onder andere op het tonen van een meer mondiaal tentoonstellingsprogramma met exposities als: *Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945–65* (2017), waarbij de gevolgen van de Tweede Wereldoorlog werden getoond voor landen die vaak over het hoofd worden gezien, zoals Iran, China, Mozambique en Mexico.⁹¹

⁹¹ 'Okwui Enwezor'. Website Britannica.

3.2. Visie van het ICP

Zoals eerder aangegeven werd de tentoonstelling *Snap Judgments* georganiseerd vanuit het ICP. Willis Hartshorn, directeur van het ICP van 1994 tot 2003, stelde Enwezor aan als curator van de kunstinstelling omdat hij volgens hem een van de belangrijkste curatoren voor hedendaagse kunst was op dat moment. Hij meende dat Enwezor het ICP kon helpen het tentoonstellingsprogramma naar een mondiaal niveau te tillen.⁹²

Dat was ook Hartshorn's visie voor de tentoonstelling *Snap Judgments*, omdat deze expositie aansloot bij de tentoonstelling *In/Sight: African Photographers, 1940 to the Present*, die onder andere werd samengesteld door Enwezor. In deze tentoonstelling werd het werk van een groep portretfotografen getoond die afkomstig waren uit verschillende delen van Afrika, zoals Seydou Keïta (1921 - 2001) en Malick Sidibé (1936-2016), die volgens Hartshorn na de tentoonstelling *In/Sight* internationale bekendheid kregen.⁹³ *Snap Judgments* was een reizende expositie en dat kan verklaard worden vanuit de behoefte van het ICP om internationale bekendheid te genereren.

3.3. Visie van de curator

In de tentoonstellingscatalogus van *Snap Judgments* schrijft Enwezor dat hij, na tientallen jaren geconfronteerd te worden met enkel zwartgallige informatie over het continent Afrika vanuit de westerse media en de westerse wetenschap⁹⁴, het tijd vond om andere, realistischere beelden te tonen van dit werelddeel omdat de westerse verhalen niet meer plausibel waren.⁹⁵ Dit was dan ook zijn doel voor de expositie *Snap Judgments*. Enwezor koos er daarom specifiek voor om binnen deze tentoonstelling samen te werken met kunstenaars die het continent goed kenden omdat zij, of hun voorouders, er vandaan komen. Op deze manier konden er volgens hem namelijk vanuit een meer geïnformeerde en afgewogen aanpak nieuwe beelden worden gecreëerd van het continent. Daarbij vond Enwezor het wel belangrijk dat de deelnemende kunstenaars en fotografen het continent niet vanuit onnodige sentimentaliteit zouden belichten, maar dat er een realistisch beeld gevormd zou worden waarin de veelzijdigheid van de verschillende landen, culturen en individuen naar voren zou komen in al zijn rijkdom en armoede.⁹⁶

Enwezor geeft in de tentoonstellingscatalogus ook aan dat *Snap Judgments* geen aanklacht is tegen de verdraaide beeldvorming van Afrika binnen de westerse media, maar dat hij het zag als een gelegenheid om andere kanten van het continent te tonen. De werken binnen de

⁹² *Snap Judgments*, p. 7.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Enwezor stelt dat het vertekende beeld van het continent Afrika ook naar voren komt binnen de wetenschap. Met name in het werk van denkers en schrijvers, zoals Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Vidiadhar Surajprasad Naipaul (1932-2018), Joseph Conrad (1857-2924).

Ibid., p. 12.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid.

expositie konden volgens de curator gezien worden als fotografische onderzoeken waarbij het continent vanuit verschillende lenzen werd belicht.⁹⁷ Daarnaast wilde Enwezor dat de expositie *Snap Judgments* ruimte zou creëren voor een kritisch gesprek tussen de exposerende kunstenaars en hun ideeën en het onthullen van overlappings hierin en daarnaast als plek waar context zou worden gegeven aan de omstandigheden en vormen van hedendaagse Afrikaanse fotografie en andere artistieke praktijken uit dit continent.⁹⁸ Hiermee wilde de curator de nieuwe positie van hedendaagse Afrikaanse kunstenaars belichten, niet alleen ten opzichte van hun continent maar ook ten opzichte van de rest van wereld.⁹⁹

3.4. Verantwoording bemiddelingsmethode binnen Snap Judgments

Zoals eerder aangegeven werden de tentoongestelde werken binnen *Snap Judgments* onderverdeeld in vier thema's namelijk: *Landscape and Environment*, *Urban Formations*, *The Body and Identity* en *History and Representation*. Enwezor verantwoordde deze thema's door te stellen dat dit de meest gebruikte onderwerpen waren binnen de hedendaagse Afrikaanse fotografie op dat moment.¹⁰⁰ Deze thema's werden binnen de tentoonstelling duidelijk gecommuniceerd naar het publiek door middel van uitgebreide wandteksten die afkomstig waren uit de tentoonstellingscatalogus. Ook was er een audiotour verkrijgbaar waarin deze informatie nader werd toegelicht vanuit de catalogus. Deze informatie gaf de bezoeker duidelijke context en is dus een geheel andere benadering dan terug te zien was binnen de expositie *Magiciens de la Terre*.¹⁰¹

⁹⁷ Ibid., p. 13.

⁹⁸ Toen *Snap Judgments* plaatsvond bij het ICP werd er op 11 maart 2006 een symposium gehouden bij deze kunstinstelling onder de naam "Politics of Imaging Africa". Hier zou Enwezor aan de hebben deelgenomen samen met acht exposerende kunstenaars uit de tentoonstelling. Dit staat vermeldt in een persbericht ICP dat werd gepubliceerd voor de opening van de tentoonstelling *Snap Judgments*. In dit persbericht staat dat het symposium de splitsing zal onderzoeken die nu bestaat tussen de grotendeels pessimistische kijk van westerse media-verslagen op het hedendaagse Afrika en de meer genuanceerde benaderingen zichtbaar bij kunstenaars die actief betrokken zijn bij de dynamiek van de Afrikaanse cultuur. Er zijn geen verslagen te vinden op de website of archieven van ICP over dit symposium. Het symposium is niet bij de andere tentoonstellingslocaties georganiseerd.

'Press release Snap Judgments'. Website International Center of Photography.

⁹⁹ *Snap Judgments*, p. 41.

¹⁰⁰ Ibid., p. 29.

¹⁰¹ De tentoonstellingsruimte in het Stedelijk waar *Snap Judgments* getoond werd, bestond uit twee aparte zalen met ieder twee grote driehoekige figuren in het midden geplaatst. Bij de inrichting van de zalen nam het team, onder leiding van Hripsimé Visser, de leiding met goedkeuring van Okwui Enwezor. De indeling van de expositie werd gedaan op basis van thema, net als binnen de tentoonstellingscatalogus. Daarnaast werden werken bij elkaar gehangen op basis van type. Zo werd bijvoorbeeld documentair werk bij elkaar geplaatst en kreeg modefotografie een aparte afdeling net als meer journalistieke werken. De werken hingen op egaal geverfde witte, oranje en zwarte muren.

Bibliotheek, Stedelijk Museum Amsterdam, 200011066, KN SM 2008 4.

Naast het creëren van context voor de westerse bezoekers door middel van wandteksten en een audiotour, werd er dit ook gedaan door middel van de omvangrijke catalogus die werd uitgebracht bij de tentoonstelling. Hierin werden kritische essays van Enwezor gepubliceerd, namelijk ‘The Uses of Afro-Pessimism’, ‘Contemporary African Art and Globalization’ en ‘The Analytical impulse in Contemporary African Photography’, waarin hij de thematiek van de expositie uitlegt. Daarnaast werden er biografische gegevens van de deelnemende kunstenaars opgenomen in de catalogus, samen met afbeeldingen van alle tentoongestelde werken. De catalogus was zo uitgebreid omdat het werk van veel deelnemende kunstenaars voor het eerst aan het Amerikaanse en Europese publiek zou worden getoond en daarom moest de catalogus als naslagwerk dienen, niet alleen voor het ‘nieuwe publiek’ maar ook voor westerse kunsthistorici en voor studenten van hedendaagse Afrikaanse cultuur en fotografie.¹⁰²

3.5. Het Afro-Pessimism

Het ‘afro-pessimism’ was een belangrijke term binnen de tentoonstelling *Snap Judgments*. Enwezor definieert deze term als de manier waarop het continent Afrika wordt afgebeeld binnen de dominante beelden van de westerse media, waarbij het lijkt alsof dit deel van de wereld zich altijd op de afgrond bevindt. Deze stereotyperende beelden worden volgens Enwezor door het wereldwijde publiek opgenomen als alledaagse gebeurtenissen van het leven ‘daar’ en hierdoor wordt het volgens hem haast onmogelijk om het continent te begrijpen en te zien voor wat het echt is. Het pessimisme dat hierdoor ontstaat, uit zich volgens de curator onder andere door de ondermijning van de historische bruikbaarheid van ontwikkelingen, gebeurtenissen en ervaringen uit dit continent. Enwezor koppelt de term afro-pessimism dus duidelijk aan het concept stereotypering omdat hierdoor volgens hem een generaliserend en eenzijdig beeld gecreëerd wordt van het gehele continent dat het westen aanneemt als waar.

Binnen *Snap Judgments* lag de nadruk op het denken over het afro-pessimism en het openbaren van de vertroebelde westerse blik op het continent, met name het vervormde beeld dat door fotografie is gecreëerd.¹⁰³ De exposerende kunstenaars gingen binnen hun werken volgens Enwezor niet expliciet in op het fenomeen afro-pessimism, maar verwezen er op een subtiele manier naar, door juist een nieuw, eigentijds en realistisch beeld te tonen van het continent. Veel van deze kunstenaars deden dit volgens Enwezor door de impact van de modernisering en de globalisering op het Afrikaanse continent te belichten. Hierdoor werden volgens hem nieuwe visies getoond van het Afrikaanse heden.¹⁰⁴

¹⁰² ‘Press release Snap Judgments’. Website International Center of Photography.

¹⁰³ *Snap Judgments*, pp. 11-13.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 41.

3.6. Keuze voor het medium fotografie binnen de expositie Snap Judgments

Terwijl er geen fotografische werken werden getoond van Afrikaanse kunstenaars binnen de expositie *Magiciens de la Terre*, speelde dit medium binnen *Snap Judgments* juist de hoofdrol. Enwezor koos hiervoor om twee redenen. Ten eerste omdat er volgens hem lange tijd geen internationale aandacht is geweest voor zowel moderne als hedendaagse Afrikaanse fotografie. Ten tweede omdat het medium fotografie een belangrijke rol heeft gespeeld in de westerse beeldvorming van het continent binnen de media en dat sluit aan bij het afropessimisme dat Enwezor wilde belichten binnen de expositie. Beide redenen zullen hieronder nader toelicht worden.

Ten eerste vond Enwezor dus dat er weinig internationale aandacht is geweest voor Afrikaanse fotografische werken, terwijl dit volgens hem een belangrijk medium is geworden binnen het moderne- en hedendaagse kunstdiscours van Afrika. Enwezor stelt dat de internationale erkenning lang op zich heeft laten wachten omdat er binnen de internationale kunstwereld tot voort kort weinig aandacht was voor dit continent. Vooral binnen het Westen werd Afrikaanse kunst volgens hem namelijk nog lange tijd weggezet als kitsch of kwalitatief niet interessant genoeg. Sterker nog, de eerste echte poging om een serieus podium te bieden voor Afrikaanse fotografie buiten het continent werd door hemzelf gedaan, zo stelt hij, en wel binnen zijn tentoonstelling *In/Sight: African Photographers, 1940 to the Present* (1996). Binnen deze expositie toonde hij werk van dertig fotografen uit heel Afrika dat gemaakt was tussen 1940 en 1996, waarbij de focus lag op moderne fotografie. Tussen de tentoonstellingen *In/Sight* en *Snap Judgments* zijn een aantal overeenkomsten te vinden. Ten eerste werd een aantal kunstenaars in beide exposities getoond en daarnaast lag de focus bij beide exposities bij de ontwikkelingen van het fotografisch medium binnen de Afrikaanse kunstscene. *Snap Judgments* kan gezien worden als een vervolg van *In/Sight*, maar nu gericht op hedendaagse Afrikaanse fotografie.¹⁰⁵

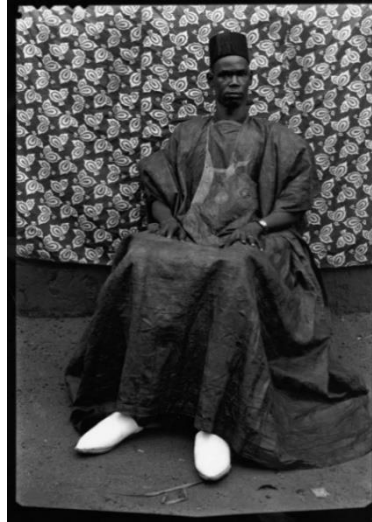
Enwezor stelt dat het grote verschil tussen moderne en hedendaagse Afrikaanse fotografie is dat moderne Afrikaanse fotografie zich voornamelijk richtte op portretfotografie gemaakt in een studio, waarbij mensen van verschillende culturen uit het continent op een formele manier werden afgebeeld, met als doel om de identiteit van de Afrikaanse bevolking vast te leggen (afb. 21).¹⁰⁶ Deze portretten, die dateren uit de late negentiende eeuw, doen volgens Enwezor enigszins denken aan koloniale fotografie, maar het grote verschil is dat Afrikaanse

¹⁰⁵ Ibid., pp. 24-25.

¹⁰⁶ Een voorbeeld dat Enwezor gaf voor moderne Afrikaanse fotografie zijn de portretten van kunstenaar Seydou Keïta, waarin op een formele manier de geportretteerde afgebeeld werd in combinatie met allegorische attributen zoals kleding uit verschillende culturen. Keïta leefde en werkte in de tijd van de koloniale heerschappij en reageerde met zijn werk op de restricties die Afrikanen kregen opgelegd op het gebied van onder andere esthetiek en culturele gewoontes door de kolonialisten, en hun doel om de Afrikaanse bevolking op te voeden en te vormen naar de westerse idealen en daarmee hun culturele geheugen te vervormen. Keïta probeerden het culturele geheugen van het continent juist terug te halen binnen zijn werken door de (originele) inwoners ervan vast te leggen.

Ibid., pp. 25-26.

personen niet als individu werden afgebeeld door de kolonialisten, maar als exotische onderzoeksobjecten. Moderne Afrikaanse fotografen reageerden op de koloniale fotografische werken door niet één vaststaand stereotyperend beeld te creëren van ‘de Afrikaan’ maar juist de diversiteit van de inwoners uit dit continent te tonen.



Afb. 21. Seydou Keita, *Zonder titel*, 1950.

Binnen de hedendaagse Afrikaanse fotografie wordt het medium volgens Enwezor juist ingezet als analytisch onderzoeksmiddel om de omstandigheden en ervaringen van het hedendaagse Afrika te observeren en vast te leggen. Deze werken zijn vaak anti-fotogeniek, omdat ze niet etaleren wat men bijvoorbeeld in het Westen graag wil zien van Afrika, maar gericht zijn op het tonen van de werkelijkheid.¹⁰⁷ Daarbij ligt de focus veelal op universele thema's zoals ras, gender en seksualiteit. Hierdoor komt binnen de hedendaagse Afrikaanse kunst de aandacht steeds minder te liggen op het individu en meer op de samenleving als geheel.¹⁰⁸

De tweede reden om binnen *Snap Judgments* alleen fotografische werken te tonen komt ook voort uit het feit dat dit medium een belangrijke rol heeft gespeeld in de westerse stereotiepe beeldvorming van het continent; dat wilde Enwezor dan ook belichten tijdens deze expositie. In de tentoonstellingscatalogus van *Snap Judgments* schrijft Enwezor dat dit stereotiepe beeld voortkomt uit het kolonialisme, omdat de eerste fotografische beelden van dit continent gemaakt werden door westerse etnografen die meereisden met de kolonialisten. Binnen deze fotografische ontmoetingen werd Afrika volgens de curator gezien als een fascinerend en

¹⁰⁷ Daarnaast hebben veel hedendaagse Afrikaanse fotografen en kunstenaars, net als uit andere delen van de wereld, de behoefte volgens Enwezor om verschillende media te combineren zoals fotografie, film en performance kunst.

Ibid., p. 28.

¹⁰⁸ Daarnaast hebben veel hedendaagse Afrikaanse fotografen en kunstenaars, net als uit andere delen van de wereld, de behoefte volgens Enwezor om verschillende media te combineren zoals fotografie, film en performance kunst.

Ibid., p. 28.

ongrijpbaar subject en tegelijkertijd ook als ‘primitief’ en ‘wild’. De westerling wilde de exotische schoonheid van het continent vastleggen waardoor er volgens Enwezor een soort spel ontstond, waarin de westerling een jager-achtige rol aannam die, door middel van zijn instrument (de camera) het onderwerp (de ‘Afrikaan’/’de ander’) besloep en voor zijn camera probeerde te vangen. Etnografen en kolonialisten richtten vervolgens een heel archief aan visuele beelden op over Afrika die volgens de curator ten grondslag liggen aan de populaire verbeelding van het continent die tot op heden bestaat in het westen. Dit spel tussen jager en prooi wordt nu nog steeds gespeeld volgens de curator. Hierdoor is een grote kloof ontstaan tussen hoe Afrikanen hun continent zien en hoe anderen dit continent zien; Enwezor noemt dit ‘the clash of the lenses’.¹⁰⁹

Als voorbeeld voor ‘a clash of the lenses’ verwijst Enwezor naar het werk *Maureen Gallagher and a Night Feeder at Hog Ranch* (afb. 22) uit 1987 van de Amerikaanse fotograaf Peter Beard (1938). Beard werkte ruim veertig jaar in Kenia en maakte veel foto’s van dit land die vervolgens gepubliceerd werden in westerse fashion magazines en koffietafelboeken. Zijn werk is volgens Enwezor een goede illustratie van de vertekende westerse beeldmachine omdat in veel foto’s die hij maakte van het continent, zoals de bovengenoemde foto, vaak exotische en onvoorspelbare dieren en naakte Afrikanen bij elkaar werden plaatst, waardoor het volgens de curator een koloniale fantasie wordt.¹¹⁰ Beards fotografische aanpak is volgens Enwezor gebaseerd op het jager- en gejaagde spel, waarbij de kunstenaar afstand behoudt en het subject lijkt te begluren.¹¹¹



Afb. 22. Peter Beard, *Maureen Gallagher and a Night Feeder at Hog Ranch*, 1987.

¹⁰⁹ Ibid., p. 15.

¹¹⁰ Ibid., pp. 13-14.

¹¹¹ Ibid.

Het tweede voorbeeld dat Enwezor geeft als ‘a clash of the lenses’ is het werk van de Zuid-Afrikaanse fotograaf Kevin Carter (1960-1994) die bekend staat om zijn foto van het in elkaar gezakte meisje, met op de achtergrond een aasgier die wacht tot hij kan toeslaan (afb. 23). Carter won voor deze foto de Pulitzerprijs voor fotografie in 1994 en hij wordt gezien als sterfotograaf van rampen en oorlogen.¹¹² Volgens Enwezor bracht hij het Westen wat zij graag wilden zien van Afrika en werd daarvoor beloond.¹¹³ Volgens Enwezor geeft deze foto de verschrikkelijke situatie weer waar dit meisje in verkeerde en hij wil daar niet van wegkijken. Wel wil hij bewustwording creëren binnen het Westen door te laten zien dat dit maar één beeld is van het leven in Afrika, terwijl het nu een symbool is geworden voor het leven en de werkelijkheid van dit continent.¹¹⁴



Afb. 23. Kevin Carter, *titel onbekend*, gepubliceerd op de voorpagina van de New York Times op 26 maart 1993.

3.7. Aanpak Snap Judgments ten opzichte van Magiciens de la Terre

Binnen de expositie *Snap Judgments* vormde de strijd tegen stereotypering van het Afrikaanse continent, haar inwoners en de kunst die hier vandaan komt de kern van de tentoonstelling. Enwezor wilde de stereotiepe beelden die het Westen had gevormd ombuigen, door Afrika vanuit nieuwe perspectieven te laten zien en zo de ‘echte’ werkelijkheden van dit werelddeel te tonen. Enwezor vond dat hij hiertoe in staat was omdat hij zelf geboren was in Nigeria en daarom goed bekend was met dit werelddeel. Vanuit deze gedachte koos hij er daarom ook voor om binnen de expositie *Snap Judgments* alleen samen te werken met kunstenaars die zelf, of hun voorouders, afkomstig waren uit verschillende delen het continent. Op deze manier kon er volgens hem vanuit een meer geïnformeerde en afgewogen aanpak nieuwe beelden worden gevormd van het continent. Nu werd er niet door

¹¹² *Snap Judgments*, p. 14.

¹¹³ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

een buitenstaander een selectie gemaakt van kunstwerken die representatief zouden zijn voor de realiteit daar, maar werd dit gedaan door insiders. Deze aanpak en visie staat haaks op die van curator Jean-Hubert Martin die bij de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* er juist voor koos om alleen met westerse experts samen te werken voor de selectie van de kunstwerken, waaronder ook voor de niet-westerse werken. Martin gaf daarbij ook toe dat de selectie van de werken werd gedaan vanuit westers esthetisch perspectief.

Enwezor had ook als streven om het westerse publiek door middel van *Snap Judgments* te onderrichten over het kolonialisme, het daaruit voorkomende afro-pessimisme, de stereotypering en de postkoloniale staat van het continent. Dit werd enerzijds gedaan door middel van de tentoongestelde werken, maar ook door middel van de uitgebreide contextuele informatie binnen de expositie in de vorm van zaalteksten, een audiotour en de tentoonstellingscatalogus. Martin wilde juist zo weinig mogelijk contextuele informatie aanbieden aan de bezoekers binnen *Magiciens de la Terre* omdat dit volgens hem te afleidend zou werken en de onbevangen blik van de bezoeker in de weg zou zitten.

Ten slotte koos Enwezor er ook bewust voor om alleen fotografische werken te tonen binnen *Snap Judgments* omdat dit een belangrijk medium is binnen het hedendaagse Afrikaanse kunstdiscours, maar daarnaast ook omdat fotografie een belangrijke rol heeft gespeeld in het vormen van stereotiepe beelden van het continent. Het valt op dat binnen de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* geen fotografische werken zijn getoond van hedendaagse Afrikaanse kunstenaars, en in het algemeen van geen enkele niet-westerse kunstenaar. De werken die Martin en zijn team selecteerden van Afrikaanse kunstenaars waren voornamelijk vervaardigd vanuit ambachtelijke technieken in de vorm van beelden of schilderijen.

4. Reacties uit de pers

Binnen dit hoofdstuk zullen een aantal reacties op de tentoonstellingen *Magiciens de la Terre* en *Snap Judgments* besproken worden uit de pers en de wetenschappelijke literatuur. Omdat het niet mogelijk is om al deze reacties te bespreken is er voor gekozen om een selectie te maken van veelvoorkomende kritieken met specifieke aandacht voor stereotypering binnen de exposities. Daarnaast zal er kort aandacht besteed worden aan de heersende positieve kritieken op de tentoonstellingen om op die manier beide tentoonstellingen vanuit verschillende perspectieven te kunnen bekijken.

4.1. Magiciens de la Terre

Na de opening van *Magiciens de la Terre* werd in de Franse en internationale pers direct al uitvoerig geschreven over de tentoonstelling. De tentoonstelling werd onder andere geprezen om zijn grensverleggende karakter, het openbreken van de binaire oppositie tussen het Westen en niet-Westen en het stimuleren van culturele dialogen.¹¹⁵ Ook werd *Magiciens de la Terre* bejubeld, met name door de Franse pers, om zijn wereldwijde ambitie.¹¹⁶ Toch is de expositie ook onderhevig geweest aan een aantal fikse kritieken met betrekking tot de selectiecriteria van de werken, de exotisering van ‘de ander’ en het gebrek aan context binnen de tentoonstelling. Hieronder zullen een aantal kritieken besproken worden waarin deze kritieken naar voren komen.

4.1.1. Art in America

In het internationale tijdschrift *Art in America*, dat zich richt op de hedendaagse kunstwereld in de Verenigde Staten maar ook daarbuiten, werd in juli 1989 het artikel “The Whole Earth Show PART II” van schrijfster en critica Eleanor Heartney (Verenigde Staten, 1954) gepubliceerd.¹¹⁷ In dit artikel uitte Heartney haar zorgen over het gebrek aan contextuele informatie bij de kunstwerken in de expositie, wat er volgens haar voor zorgde dat verschillende werken hun betekenis verloren. Bovendien gaf het gebrek aan contextuele informatie de tentoonstelling in haar ogen een etnografisch tintje. Vooral in de Grande Hall de La Villette kreeg Heartney het gevoel zich te bevinden in een etnografisch museum in plaats van een hedendaagse kunstexpositie. Dit kwam volgens haar door de prominente aanwezigheid van verschillende reproducties van traditionele religieuze en ceremoniale objecten en constructies, zoals bijvoorbeeld het werk *Mandala of the Wrathful Divinity*

¹¹⁵ Cohen-Solal, ‘Revisiting Magiciens de la Terre’. Website Stedelijk Studies.

¹¹⁶ Steeds, “Magiciens de la Terre”, p. 83.

¹¹⁷ ‘The Whole Earth Show PART II’ van Eleanor Heartney is een reactie op het artikel van kunsthistoricus Benjamin Buchloh (1941), waarin fragmenten te lezen zijn van twee gesprekken die hij voerde met Jean-Hubert Martin in 1986 en in 1988. Hierin stelde Buchloh kritische vragen over de doelstellingen en de aanpak van Martin binnen tentoonstelling *Magience de la Terre*.

Bhairav and Twelve Gods of His Entourage (1989), dat gemaakt was door een groep Nepalese boeddhistische monniken genaamd Lobsang Thinle, Lobsang Palden en Bhorda Sherp. De mandala was gehuisvest in een nagebouwde boeddhistische tempel (afb. 24-25).

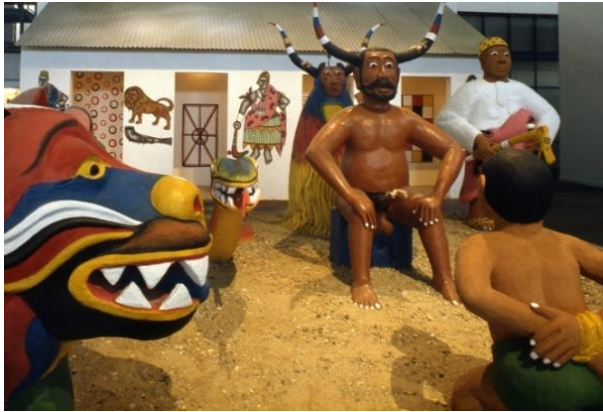


Afb. 24-25. Lobsang Thinle, Lobsang Palden en Bhorda Sherp, *Mandala of the Wrathful Divinity Bhairav and Twelve Gods of His Entourage*, 1989.

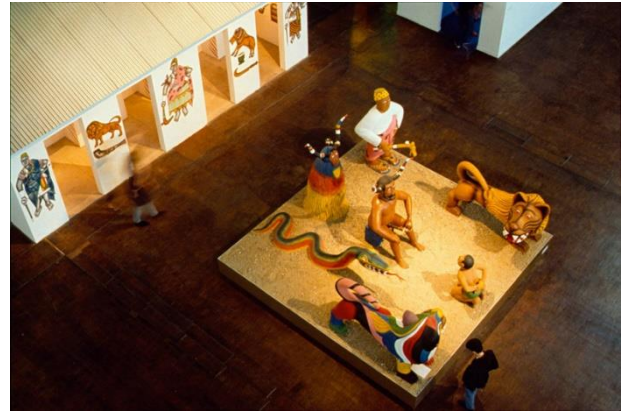


Bovenstaand werk werd nabij de installatie *Vaudou Zangbeto Legba* (1989) van kunstenaar Cyprien Tokoudagba (Benin, 1939-2012) getoond, waarin ook een tempelachtig bouwwerk werd nagebootst met beelden die normaal gesproken dienen voor speciale rituelen (afb. 26-27). Heartney was van mening dat het feit dat deze werken – die zo ver verwijderd zijn van de westerse kunstdefinities- binnen de expositie getoond werden zonder contextuele informatie, ervoor zorgde dat de werken hun betekenis verloren. Heartney stelt namelijk dat door het gebrek aan informatie de toeschouwers werden aangemoedigd om bestaande westerse esthetische normen toe te passen op deze objecten, terwijl zulke standaarden hierbij niet relevant zijn.¹¹⁸

¹¹⁸ Heartney, "The whole earth show," pp. 91-93.



Afb. 26. Cyprien Tokoudagba, *Vaudou Zangbeto Legba*, 1989.



Afb. 27. Cyprien Tokoudagba, *Vaudou Zangbeto Legba* (bovenaanzicht), 1989.

Daarnaast had Heartney grote moeite met de keuze voor het woord ‘magiërs’ in plaats van ‘kunstenaars’ in de titel van de expositie en de suggestie van spiritualiteit die dit volgens haar opriep. Deze focus op spiritualiteit, die volgens haar ook sterk naar voren kwam in het inleidende gedeelte van tentoonstellingscatalogus en daarnaast in de selectie van het grote aantal heilige objecten en objecten die te maken hadden met rituelen binnen de expositie, suggereerde volgens haar dat niet-westerse kunstenaars zich binnen hun werk voornamelijk bezig leken te houden met spiritualiteit. Hierdoor zou volgens haar een beperkt en onrealistisch beeld worden geschept van kunstenaars uit niet-westerse culturen, waardoor met name hun modernisering zou worden ontkend en daarbij de wederzijdse uitwisseling en interactie tussen de eerste en de derde wereld. Dat komt volgens Heartney ook naar voren in het feit dat er binnen *Magiciens de la Terre* veel werken worden getoond van westerse kunstenaars die vormen en patronen leenden uit niet-westerse culturen, maar dat werken van niet-westerse kunstenaars die materialen of motieven leenden uit de westerse wereld, onderbelicht bleven. Hierdoor bleef volgens Heartney niet-westerse kunst binnen deze expositie een buitenstaander en is de expositie daardoor meer een romantisering van ‘de ander’ geweest dan een realistische weergave van niet-westerse kunstpraktijken.¹¹⁹

¹¹⁹ Heartney, “The whole earth show,” p. 95.

4.1.2. Third Text

Het internationale tijdschrift *Third Text*, dat zich wijdt aan de kritische analyse van hedendaagse kunst in de mondiale context, publiceerde in 1989 het artikel “Our Bauhaus others’ Mudhouse” van kunstenaar, schrijver en curator Rasheed Araeen (Pakistan, 1935). Araeen, oprichter van *Third Text* en op dat moment één van de deelnemende kunstenaars aan de expositie *Magiciens de la Terre*¹²⁰, geeft in zijn artikel kritiek op deze tentoonstelling. Araeen heeft met name grote moeite met de manier waarop niet-westerse kunstenaars zijn geselecteerd voor de expositie, waarbij volgens hem specifiek gezocht is naar zogenaamde traditionele culturen die nog niet beïnvloed waren door moderne ontwikkelingen en westerse invloeden. Werken die voortkwamen uit deze ‘traditionele’ culturen werden door het curatoriale team van de expositie gezien als ‘authentiek’; hierbij ging het voornamelijk om ambachtelijke objecten. Niet-westerse werken uit de ‘hoge kunst’ werden volgens Araeen genegeerd binnen de tentoonstelling omdat Martin bij voorbaat niet geïnteresseerd zou zijn in kunstwerken die ‘te veel’ elementen van de westerse cultuur in zich meedroegen. Deze werken waren namelijk niet authentiek en daardoor niet interessant genoeg, zo stelt Araeen. Daarnaast werden volgens Araeen niet-westerse kunstenaars die in het westen woonden verbannen uit de expositie, tenzij zij binnen hun werk hun culturele wortels toonden. Net als Heartney vond Araeen het ook opvallend dat binnen de tentoonstelling westerse werken juist wel elementen van niet-westerse culturen in zich mee mochten dragen. Daarom vond hij het vreemd dat het curatoriale team niet heeft gezocht naar werken van volks- en traditionele kunst uit Europa, waardoor de tentoonstelling volgens Araeen lijkt te veronderstellen dat de gehele westerse cultuur gemoderniseerd is en niet is blijven hangen in bepaalde historische periodes.¹²¹

Volgens Araeen faalde Martin in zijn doelstelling om met deze expositie de ethnocentrische praktijken tegen te gaan binnen de hedendaagse kunstwereld. Want door de geraffineerde selectiecriteria van het curatoriale team is volgens Araeen juist een vertekend beeld geschetst van niet-westerse culturen en hun kunstenaars, omdat het daardoor leek alsof deze culturen nog niet gemoderniseerd waren.¹²² Araeen spreekt in zijn artikel zelfs over stereotypering van sommige niet-westerse culturen binnen de expositie. Dit komt volgens hem onder andere naar voren in de manier waarop de Indiase volkskunstenaars Bowa Devi (1948) voor haar muurschilderingen *King and Queen Story* (1989) en *River Inside* (1989) staat tijdens de opening van de expositie (zie afb. 5). Hierbij werd zij vergezeld door een man (misschien haar echtgenoot) en een jongen (misschien haar zoon) en elke keer wanneer er bezoekers langskomen richtte het drietal hun handen op in de lucht in de namaste groet, een traditionele Indiase manier van begroeten. Deze handeling werd gedurende de opening telkens herhaald door het drietal. Misschien werd dit volgens Araeen niet bewust door Devi gedaan als teken

¹²⁰ Araeen komt oorspronkelijk uit Pakistan maar vertrok eind jaren vijftig naar Engeland, waar hij nu steeds woont. In de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* werden de volgende werken van Araeen getoond in La Grande Hall de La Villette: *Look Mama....Macho!* (1983-86); *Sonay Ke Chirya* (Golden Bird) (1986), *Black Painting* (1987) en *Sheesmahal* (1988-89).

¹²¹ Araeen, “Our Bauhaus,” p. 11.

¹²² *Ibid.*, pp. 3-14.

van onderdrukking, maar het deed hem denken aan een koloniaal stereotype van een gedwee en zachtmoedig persoon dat netjes zijn meester begroet.¹²³

Tot slot omschrijft Araeen *Magiciens de la Terre* als een spektakel met een grote fascinatie voor de ‘exotische’ niet-westerling. Dit exoticisme komt volgens hem niet zozeer naar voren in de werken zelf, maar in de *decontextualisering*. *Niet alleen in de zin van het verplaatsten van de werken uit de ene cultuur naar een andere cultuur, maar het letterlijke gebrek aan context waardoor hij net als Heartney vond dat daardoor de betekenis van veel werken verloren gingen binnen de expositie.*¹²⁴

4.2. Snap Judgments

In tegenstelling tot het grote aantal kritieken dat de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* ontving, lokte *Snap Judgments* voornamelijk positieve reacties uit onder recensenten. Dit kwam bijvoorbeeld naar voren in de recensie ‘Opnieuw Kijken’ van kunstrecensent Merel Bem die in 2008 werd gepubliceerd in de Volkskrant. Bem schreef over de expositie dat “de Afrikaanse fotografie uit haar voegen leek te barsten en zich in een duizelingwekkende en aantrekkelijke mix van kleuren en genres verspreid lijkt te hebben over het continent, en daarbuiten.”¹²⁵ Daarnaast schrijft Bem dat de expositie haar telkens confronteerde met haar westerse manier van kijken naar kunst en dat maakte *Snap Judgments* volgens haar tot een wonderlijke en boeiende tentoonstelling.¹²⁶ Ook in de recensie ‘Hip alternatief voor Afro-pessimisme’ van kunstcritica Sandra Smalenburg, die in 2008 werd gepubliceerd in NRC Next, wordt vol lof gesproken over de tentoonstelling. Smalenburg schrijft dat het Enwezor is gelukt om een minder stereotiep beeld van Afrika te tonen binnen de expositie. Daarnaast schrijft ze: “Als je de foto’s van Nontsikelelo Veleko of Andrew Dosunmu mag geloven, is Afrika een werelddeel vol hippe vogels. Uiterst modebewust poseren jonge Zuid-Afrikanen voor Veleko’s lens.”¹²⁷ Smalenburg eindigt haar recensie met de opmerking dat de Afrikaanse fotografie volwassen is geworden en zij zich daarom afvraagt “of het in deze geglobaliseerde wereld nog wel nodig is om er een aparte tentoonstelling aan te wijden.”¹²⁸ Dit is tevens een van de meest terugkerende kritieken over de tentoonstelling en hier zal zo op terug gekomen worden.

Kunstcriticus Rutger Pontzen schreef in het artikel “Imponerende reputaties”, dat in 2008 in de Volkskrant verscheen, over de mogelijke verklaringen voor de milde recensies van de tentoonstelling *Snap Judgments*. Een mogelijke verklaring is volgens hem dat “het voor een Nederlandse recensent lastig is de ethiek van een expositie over Afrikaanse fotografie te beoordelen, vooral als die tentoonstelling een complex verleden als onderwerp heeft,

¹²³ Ibid., p. 11.

¹²⁴ Ibid., p. 5.

¹²⁵ Bem. “Opnieuw kijken.”

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Smalenburg. “Hip Alternatief.”

¹²⁸ Ibid.

waarover de meningsvorming nog altijd in ontwikkeling is.”¹²⁹ Daar komt volgens hem bij dat de tentoonstelling *Snap Judgments* is samengesteld door een curator die bekend staat als ‘Mister Africa’ en haast een onaantastbare positie heeft binnen het mondiale kunstdiscours. Want het is volgens Pontzen heel moeilijk om binnen een recensie de reputatie van de Nigeriaanse curator niet mee te laten wegen.¹³⁰

4.2.1. African Arts Magazine

In het academische tijdschrift *African Arts Magazine*, dat zich richt op de studie en bespreking van traditionele en hedendaagse Afrikaanse kunst, werd in 2007 een recensie gepubliceerd van *Snap Judgments*. Curator en historica Afrikaanse kunst Erin Haney uitte samen met fotografe en historica Afrikaanse kunst Erika Nimis forse kritiek op de aanpak van Enwezor binnen *Snap Judgments*. Haney en Nimis schreven de recensie naar aanleiding van de tentoonstelling in het International Center of Photography in New York in 2006. De grootste kritiek die naar voren komt in deze recensie is dat Haney en Nimis vinden dat Enwezor zelf een vertekend beeld heeft gecreëerd van de hedendaagse Afrikaanse kunstscene. Binnen de tentoonstelling wordt namelijk alleen werk getoond van de afgelopen vijf jaar, waardoor het volgens hen lijkt alsof er in die periode ineens een snelle opkomst van geëngageerde hedendaagse kunstenaars is geweest die vooral fotografisch werk begonnen te maken. Daarnaast vonden zij het vreemd dat een groot deel van de tentoongestelde kunstenaars zich doorgaans niet alleen beperkt tot het fotografische medium, maar juist verschillende media toepast binnen hun werk en zich qua thematiek normaal gesproken ook niet alleen beperkt tot het Afrikaanse continent. Haney en Nimis vinden eigenlijk dat deze groep kunstenaars in het algemeen opgaat in het internationale kunstdiscours en zij vragen zich dan ook af waarom Enwezor ervoor heeft gekozen om zich zo specifiek te richten op Afrika en op het medium fotografie binnen *Snap Judgments*. Hierdoor heeft Enwezor volgens hen namelijk een beeld van het hedendaagse Afrikaanse kunstdiscours getoond dat niet helemaal overeenkomt met de werkelijkheid. Dit wordt volgens Haney en Nimis onderstreept door het feit dat het grootste gedeelte van de deelnemende kunstenaars afkomstig was uit Zuid-Afrika. Enwezor had er daarom volgens hen beter voor kunnen kiezen om zich binnen deze expositie bijvoorbeeld specifiek te focussen op dit deel van het continent.¹³¹

Daarnaast uiten Haney en Nimis kritiek op de manier waarop het aan de geëxposeerde werken overgelaten werd om voor zichzelf te spreken binnen de tentoonstelling. Het viel hun namelijk op dat voornamelijk werken van gevestigde kunstenaars veel ruimte kregen binnen de expositie terwijl werken van minder bekende kunstenaars vaak juist minder plek toegewezen kregen. Als voorbeeld noemen zij het werk van kunstenaar Mikhael Subotzky (Zuid-Afrika, 1981), van wie vijftien kleurrijke foto’s werden getoond. De overweldigende grootte van deze werken en de ruimte die zij daarmee innamen binnen de expositie zorgde er

¹²⁹ Pontzen. “Imponerende reputaties.”

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Haney en Nimis. “Review of Snap Judgments.”

volgens Haney en Nimis voor dat andere, meer bescheiden werken van minder bekende kunstenaars bijna onopgemerkt bleven, zoals de serie van vijf zwart-wit foto's van gemiddeld formaat van Luis Basto (Mozambique, 1969). Haney en Nimis vonden het daarnaast ook vreemd dat Enwezor ervoor gekozen had om samen te werken met zoveel gevestigde kunstenaars. Het grootste gedeelte van de kunstenaars toonde volgens hen namelijk ook al werk bij grote biënnales, zoals van Bamako en Dakar maar ook bij PhotoESPAÑA (een internationaal festival voor fotografie en beeldende kunst in Madrid) en bij de expositie Africa 05 (2005) bij het British Museum in Londen. Dit zorgde er volgens Haney en Nimis voor dat er binnen *Snap Judgments* relatief weinig nieuw werk uit het Afrikaanse continent te zien was, terwijl dit wel beweerd werd door Enwezor. Volgens Haney en Nimis heeft Enwezor hierdoor gefaald een representatieve selectie van hedendaagse Afrikaanse kunst te tonen, omdat hij zich te veel zou hebben laten sturen door de behoefte om mee te gaan met de mainstream. Hierdoor volgens Haney en Nimis mee in clichés in plaats van dat hij deze heeft bestreden.¹³²

4.2.2. De Witte Raaf

In 2008 publiceerde De Witte Raaf, een tijdschrift voor hedendaagse kunst, een recensie van *Snap Judgments* van filosoof, cultureel- en sociaal antropoloog en kunstcriticus Steven Humblet. Hierin bekritiseert Humblet met name de selectiecriteria van Enwezor. Het valt de criticus namelijk op dat een groot deel van de deelnemende kunstenaars weliswaar geboren is in Afrika, maar er niet langer woont en werkt. De meesten verhuisden naar het Westen. Ook vond hij dat de thema's van de tentoongestelde werken binnen *Snap Judgments* niet altijd verbonden waren aan het Afrikaanse continent, zoals in het werk van Moshekwa Langa (Zuid-Afrika, 1975), dat verstilde interieurbeelden laat zien uit Amsterdam, de stad waar deze kunstenaar tegenwoordig woont en werkt. Humblet vraagt zich af aan welke criteria een fotograaf moest voldoen om een plaats te krijgen in deze tentoonstelling. Volgens hem was alleen het feit geboren te zijn in Afrika of af te stammen van Afrikaanse ouders al genoeg om gezien te worden als Afrikaanse fotograaf. De selectie is volgens Humblet voornamelijk gemaakt op basis van esthetische waarden van de kunstwerken en niet op basis van nationaliteiten. De criticus vraagt zich dan ook af of er nog wel gesproken kan worden van 'Afrikaanse kunst'.¹³³

¹³² Ibid.

¹³³ Humblet. "Snap Judgments."

Conclusie

In dit onderzoek is gezocht naar een antwoord op de vraag: ‘Op welke manieren werd er (bewust en/of onbewust) omgegaan met stereotypering van niet-westerse kunst en kunstenaars binnen de tentoonstellingen *Magiciens de la Terre* (1989) en *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography* (2008)?’ Hiervoor is een kwalitatief onderzoek uitgevoerd naar de manier waarop er binnen bovenstaande exposities is omgegaan met het stereotyperen van niet-westerse kunst en kunstenaars die deel uitmaakten van deze tentoonstellingen.

Uit de resultaten van het onderzoek naar het fenomeen stereotypering is gebleken dat het vrij moeilijk is om als mens niet te stereotyperen. Het creëren van stereotypes ligt ten grondslag aan het proces waarin mensen individuen worden, omdat wij, met name als kind, door middel van het creëren van stereotypes proberen grip te krijgen op de wereld om ons heen. Omdat stereotyperen daarmee deel uitmaakt van ons mens-zijn, is het lastig om hier helemaal van los te komen. Ook is gebleken dat het creëren van stereotypes als middel ingezet kan worden om de macht over een bepaalde bevolkingsgroep te krijgen en te behouden, omdat stereotypering zorgt voor fictieve waardeverschillen tussen individuen en groepen. Het opvallende daarbij is dat het gestereotypeerde beeld van de ander als waarheid wordt aangenomen, mits het maar vaak genoeg herhaald wordt. Dit was ook het geval ten tijde van het kolonialisme. Omdat stereotypering zo’n krachtig middel is om waardeverschillen te creëren tussen bepaalde individuen, groepen, landen of werelddelen - zoals tussen de westerse en niet-westerse wereld- zal het waarschijnlijk nooit helemaal verdwijnen. Wel kan er bewustwording ontstaan over stereotypering, waardoor dit vervormde beeld bijgesteld kan worden. Dit werd dan ook geprobeerd binnen de twee onderzochte exposities *Magiciens de la Terre* en *Snap Judgments*.

De resultaten van de casestudies *Magiciens de la Terre* en *Snap Judgments* tonen aan dat er een aantal grote verschillen wat betreft het omgaan met stereotypering te vinden zijn tussen de visie en aanpak van beide curatoren binnen deze exposities. Deze grote verschillen zijn deels te relateren aan de tijdsgeest. Toen Martin in 1989 vijftig niet-westerse kunstenaars uitnodigde om samen met vijftig grote namen uit de westerse hedendaagse kunst te exposeren in Parijs, werd dit door menigeen in de kunstwereld nog opgevat als een controversiële daad. In die tijd werden westerse en niet-westerse kunst nog niet gezien als gelijke van elkaar, maar heerste nog het bevooroordeelde beeld over niet-westerse kunstenaars die voornamelijk ideeën van het Westen kopieerden in kunst. Binnen de expositie probeerde Martin het verschil tussen westerse en niet-westerse kunstenaars op te heffen door van beide groepen een even groot aantal werken te tonen en door deze werken zij aan zij te presenteren onder universele thema’s, voorzien van evenveel informatie. Daarnaast probeerde de curator ook om het stereotiepe beeld over niet-westerse kunst te ondermijnen door voornamelijk niet-westerse werken te tonen die gemaakt waren met traditionele technieken en waarin de culturele wortels van de makers duidelijk terug te vinden waren. Hiermee probeerde Martin enerzijds het beeld te ondermijnen dat niet-westerse kunst niet origineel zou zijn maar slechts

een kopie van de westerse kunst, maar anderzijds belichaamde dit ook zijn visie op deze kunst. Martin was er namelijk duidelijk in geen interesse te hebben in niet-westerse werken die qua stijl te westers oogden, deze werken vond hij niet authentiek genoeg. Zo werden er bijvoorbeeld geen nieuwemedia werken, zoals fotografie en video, getoond van niet-westerse makers. Opvallend is dat de curator wel veel werken toonde van westerse kunstenaars waarin verschillende elementen terug te vinden waren uit niet-westerse culturen, zoals in de vorm van symbolen of toegepaste technieken.

Binnen de onderzoeksresultaten van *Snap Judgments* komt een andere visie en aanpak van de curator naar voren. In tegenstelling tot Martin, die voornamelijk een plek wilde creëren waar niet-westerse en westerse kunst als gelijke van elkaar gepresenteerd zouden worden, was het Enwezors doel om specifiek te strijden tegen het stereotiepe beeld van het continent Afrika. Een groot verschil tussen de aanpak van Martin en Enwezor was dat Martin de niet-westerse werken selecteerde met een team van alleen westerse experts, waardoor er vanuit de blik van de 'buitenstaander' werd gekeken naar de niet-westerse kunstproductie en daardoor vanuit westerse esthetische uitgangspunten een selectie werd gemaakt. Enwezor daarentegen was zelf afkomstig uit Nigeria en was daardoor van mening dat hij het als 'insider' een ander, meer gedegen beeld kon tonen van het continent. Daarom koos Enwezor er ook voor om alleen samen te werken met kunstenaars die zelf, of van wie de ouders, afkomstig waren uit dit continent.

Een ander groot verschil tussen de exposities was dat binnen *Snap Judgments* de focus sterk lag op het onderrichten van het westerse publiek over het stereotiepe beeld van het continent Afrika. Dit werd gedaan door middel van uitgebreide contextuele informatie binnen de expositie in de vorm van zaalteksten, een audiotour en de tentoonstellingscatalogus. Martin daarentegen wilde juist zo weinig mogelijk contextuele informatie aanbieden aan de bezoekers binnen zijn expositie, omdat hij van mening was dat dit afleidend zou werken en de onbevangen blik van de bezoeker in de weg zou zitten. Een ander groot verschil tussen beide exposities is de keuze van Enwezor om alleen fotografische werken te tonen binnen zijn expositie omdat dit medium volgens hem een belangrijke rol heeft gespeeld binnen het moderne en hedendaagse Afrikaanse kunstdiscours.

Ondanks deze verschillen qua visie en aanpak van de curatoren is het opvallend dat er in de reacties in de pers en de wetenschappelijke literatuur overlappende kritieken te vinden waren, met name op het gebied van de gehanteerde selectiecriteria.

Zo stelden zowel Heartney als Araeen dat in de selectieprocedure van niet-westerse werken binnen *Magiciens de la Terre* de focus te veel lag op het selecteren van spirituele werken en werken vervaardigd vanuit traditionele technieken. Hierdoor werd volgens hen binnen *Magiciens de la Terre* het beeld gecreëerd dat niet-westerse samenlevingen nog niet gemoderniseerd waren en dat er nog geen wederzijdse uitwisseling bestond tussen westerse en niet-westerse samenlevingen. Dit werd volgens de auteurs onderstreept door de keuze van Martin om wel werken te selecteren van westerse kunstenaars waarin invloeden van niet-westerse culturen te vinden waren, maar geen werken te exposeren van niet-westerse kunstenaars die (te veel) westerse elementen verwerkten binnen hun werk. Daarnaast uitten

zowel Heartney als Araeen kritiek op het gebrek aan context binnen de expositie. Door weinig informatie te verschaffen over de tentoongestelde werken werden de toeschouwers volgens beide auteurs aangemoedigd om vanuit een westers esthetisch kader te kijken naar niet-westerse kunstwerken. Hierdoor verloren volgens Araeen en Heartney veel werken hun betekenis.

In de twee onderzochte recensies van *Snap Judgments* uitte zowel Haney en Nimis als Humblet kritiek op de toegepaste selectieprocedure van Enwezor. Haney en Nimis stellen dat een groot deel van de kunstenaars niet representatief zou zijn voor de ontwikkelingen binnen de hedendaagse Afrikaanse fotografie, omdat deze kunstenaars zich normaal gesproken niet beperken tot dit medium en zich qua thematiek ook niet uitsluitend richten op dit continent, terwijl dit beeld wel wordt gecreëerd binnen de expositie. Daarnaast vonden zowel Haney, Nimis als Humblet dat veel van de geselecteerde werken niet representatief waren voor de hedendaagse Afrikaanse fotografie omdat het grootste gedeelte van de kunstenaars niet is geboren en zelfs niet woont in dit continent. Zij vroegen zich alle drie af aan welke criteria een kunstenaar moest voldoen om door Enwezor als hedendaagse Afrikaanse fotograaf bestempeld te worden. Ten slotte vonden zij het achterhaald om in deze tijd van globalisering nog een speciale tentoonstelling op te richten voor hedendaagse Afrikaanse kunst omdat het grootste gedeelte van de deelnemende kunstenaars zich al zou bevinden in het internationale kunstdiscours.

Uit de onderzoeksresultaten van deze thesis kan geconcludeerd worden dat Martin en Enwezor binnen hun exposities op verschillende manieren, bewust en onbewust, omgingen met het fenomeen stereotypering van niet-westerse kunst en kunstenaars. Daarbij was Martin, waarschijnlijk onbewust, toch meer stereotyperend bezig binnen zijn expositie dan Enwezor. Martin probeerde weliswaar westerse en niet-westerse kunst gelijk te stellen aan elkaar, maar hij koos er toch voor om alleen bepaalde niet-westerse werken te selecteren die zo ver af stonden van de westerse hedendaagse kunst. Daarmee bevestigde hij het stereotiepe beeld van authentieke niet-westerse kunst. Met zijn keuze om uitsluitend samen te werken met westerse experts, vanuit de overtuiging dat er geen niet-westerse specialisten te vinden waren die de westerse kennis en smaak deelden qua kunst, bekrachtigde hij bovendien de westerse esthetiek.

Enwezor deed precies het tegenovergestelde: hij streefde naar een ‘insider-blik’ en koos ervoor uitsluitend samen te werken met kunstenaars die zelf, of van wie de ouders, afkomstig waren uit niet-westerse landen. De onderzochte recensies bevestigden dat Enwezor hierin is geslaagd: hij wist met zijn tentoonstelling een ander beeld te tonen van het continent, dat los stond van de vervormde beelden uit de westerse media. Zijn keuze om uitsluitend fotografische werken te selecteren strookte echter niet altijd met de gebruikelijke werkwijze van de kunstenaars en leidde volgens critici tot een te beperkt beeld van het werk van deze kunstenaars en hun continent. Dit geldt ook voor Enwezors keuze om de geselecteerde kunstenaars te presenteren als Afrikaans, terwijl een aantal van deze kunstenaars zijn geboren buiten Afrika en een groot gedeelte van de geselecteerde kunstenaars al lange tijd wonen en werken in het Westen.

Concluderend kan gesteld worden dat de houdingen van beide curatoren ten opzichte van stereotypering ver uiteen liggen. Martin handelde veelal onbewust vanuit stereotiepe noties over niet-westerse kunst en niet-westerse kunstenaars. Enwezor daarentegen ging heel bewust om met stereotiepe noties over niet-westerse kunst en kunstenaars. Toch blijkt uit de onderzochte recensies dat het voor beide curatoren moeilijk was om een geheel onvertekend beeld te creëren van niet-westerse kunst binnen hun expositie.

Reflectie op het onderzoek en suggesties voor vervolgonderzoek

Binnen dit onderzoek zijn twee exposities geanalyseerd die gezien kunnen worden als mijlpalen in het tentoonstellen van niet-westerse hedendaagse kunst: *Magiciens de la Terre* en *Snap Judgments*. Er is voor gekozen om deze twee exposities met elkaar te vergelijken omdat de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* werd beticht van het stereotyperen van niet-westerse kunst en kunstenaars en er binnen *Snap Judgments* juist nadrukkelijk werd gestreden tegen het stereotiepe beeld van Afrika dat in het Westen heerst. Omdat er nu slechts twee tentoonstellingen zijn geanalyseerd kan in een vervolgonderzoek de studie naar stereotypering verder uitgebreid worden.

Daarnaast is er binnen dit onderzoek uitvoerig in kaart gebracht welke overeenkomsten en verschillen er te vinden zijn tussen Enwezors en Martins aanpak wat betreft het omgaan met stereotypering van niet-westerse kunst en kunstenaars, om op deze manier de exposities goed te kunnen doorgronden. In een vervolgonderzoek zou de focus meer kunnen liggen op het geven van suggesties voor de manier waarop westerse kunstinstellingen voor hedendaagse kunst stereotypering van niet-westerse kunst binnen hun exposities kunnen minimaliseren.

Binnen de onderzoeksresultaten is naar voren gekomen dat het mogelijk niet meer relevant is om hedendaagse niet-westerse kunst in deze tijd nog apart tentoon te stellen. Binnen deze thesis is hier verder geen onderzoek naar gedaan omdat dit niet direct relevant was voor het beantwoorden van de onderzoeksvraag. In een vervolgonderzoek zou dit wel nader geanalyseerd kunnen worden, net als de vraag of het effectiever zou zijn voor de gelijkstelling van niet-westerse aan westerse kunst om geen onderscheid te maken tussen de twee.

Tevens is het interessant om over een aantal jaar onderzoek te doen naar de visie en de nalatenschap van Enwezor wat betreft het wereldwijd onder de aandacht brengen van hedendaagse Afrikaanse kunst en de manier waarop de internationale kunstwereld daar wel of niet op voort is gegaan na zijn overlijden.

Bronnenlijst

Bibliografie

Anderson, James D. en Span, Christopher M., "History of Education in the News: The Legacy of Slavery, Racism, and Contemporary Black Activism on Campus", *History of Education Quarterly* (2016)56, pp. 646-656.

Araeen, Rasheed, "Our Bauhaus others' Mudhouse." *Third Text* (1989)3: pp. 3-14.

Belting, Hans, Buddensieg, Andrea en Weibel, Peter, *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Karlsruhe : ZKM/center for Art and Media, 2013.

Bem, Merel. "Opnieuw kijken." *De Volkskrant*, 3 juli 2008.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. 2^e druk. London; New York : Routledge, 2004.

Cohen-Solal, 'Revisiting Magiciens de la Terre'. Stedelijk Studies.
<https://stedelijkstudies.com/journal/revisiting-magiciens-de-la-te>
(geraadpleegd op 20 februari 2019).

Gilman, Sander L. *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. 1^e druk. Ithaca : Cornell University Press, 1985.

Hall, Stuart, "Cultural Identity and Diaspora", In: Rutherford, Jonathan (red.), *Identity: Community, Culture, Difference*. 1^e druk. Londen : Lawrence & Wishart, 1990. pp. 222-237.

Haney, Erin en Nimis, Erika, "Review of Snap Judgments." *Africa Arts* (2007)1: pp. 92-93.

Heartney, Eleanor, "The whole earth show, part II." *Art in America* (1989)77: pp. 90-97.

Humblet, Steven, "Snap Judgments" *De Witte Raaf* 135 (2008). De Witte Raaf:
<https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3345>
(geraadpleegd op 28 februari 2019).

Martin, Jean-Hubert, "The Death of Art – Long Live Art." In Steeds, Lucy, red. *Making Art Global (Part 2). 'Magiciens de la Terre' 1989*. London : Afterall Books, 2013, pp. 216-223.

Martin, Jean-Hubert, Severi, Carlo en Bonhomme, Julien, "Jean-Hubert Martin and visual thinking." *Gradhiva* 13 (2011), pp. 130-147. OpenEdition Journals:
<https://journals.openedition.org/gradhiva/2120>
(geraadpleegd op 18 februari 2019).

Magiciens de la Terre, Jean-Hubert Martin, red. Paris : Editions du Centre Pompidou, 1989. Tentoonstellingscatalogus.

Njami, Simon, "Africa, The Netherlands and Europe," In: Mariska ter Horst, *Changing Perspectives. Dealing with Globalisation in the Presentation and Collection of Contemporary Art*, Amsterdam 2012. pp. 146-152.

Pontzen, Rutger. "Imponerende reputaties." *De Volkskrant*, 4 september 2008.

Said, Edward, W. *Orientalism*. London: Penguin, 2003.

Smallenburg, Sandra. "Hip alternatief voor Afro-pessimisme." *NRC Next*, 15 augustus 2008.

Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography, Okwui Enwezor, red. New York : International Center of Photography, 2006. Tentoonstellingscatalogus.

Steeds, Lucy, "'Magiciens de la Terre', and the Development of Transnational Project-based Curating." In: Steeds, Lucy, red. *Making Art Global (Part 2). 'Magiciens de la Terre' 1989*. London : Afterall Books, 2013, pp. 24-93.

Wesseling, Janneke. "De macht van de blik." *NRC Next*, 19 maart 2016.

Archivalia

Stedelijk Museum Amsterdam, exemplaarnummer 200011066, plaatscode KN SM 2008 4, document over Snap Judgments, auteur onbekend, datum onbekend.

Websites

Christian Boltanski'. *Magiciens de la Terre*,
http://magiciensdelaterre.fr/artistes_pro.php?id=61
(geraadpleegd op 10 januari 2019).

'Definitie avant-garde'. Van Dale.
<https://uu-vandale-nl.proxy.library.uu.nl/zoeken/zoeken.do>
(geraadpleegd op 3 maart 2019).

'Definitie discriminatie'. Van Dale,
<https://uu-vandale-nl.proxy.library.uu.nl/zoeken/zoeken.do#>
(geraadpleegd op 1 maart 2019).

‘Definitie racisme’. Van Dale,
<https://uu-vandale-nl.proxy.library.uu.nl/zoeken/zoeken.do#>
(geraadpleegd op 1 maart 2019).

‘Definitie stereotypering’. Oxford Dictionaries,
<https://en.oxforddictionaries.com/definition/stereotype>
(geraadpleegd op 25 februari 2019).

‘Huang Yong Ping’. Musée d'art contemporain (MAC Lyon),
http://www.mac-lyon.com/static/mac/contenu/fichiers/dossiers_presse/2013/pr_ping.pdf
(geraadpleegd op 4 januari 2019).

‘Jean-Hubert Martin’. Magiciens de la Terre,
http://magiciensdelaterre.fr/pdf/Biographie_Jean_Hubert_Martin
(geraadpleegd op 3 februari 2019).

Jean Jacques Efiambelo’. Magiciens de la Terre,
http://magiciensdelaterre.fr/artistes_pro.php?id=8
(geraadpleegd op 10 januari 2019).

‘Joe Ben Jr.’. Magiciens de la Terre,
http://magiciensdelaterre.fr/artistes_pro.php?id=13
(geraadpleegd op 7 januari 2019).

‘Snap Judgments’. Stedelijk Museum Amsterdam,
<https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/snap-judgments-nieuwe-standpunten-in-hedendaagse-afrikaanse-fotografie>
(geraadpleegd op 3 februari 2019).

‘Sunday Jack Akpan’. Magiciens de la Terre,
http://magiciensdelaterre.fr/artistes_pro.php?id=8
(geraadpleegd op 10 januari 2019).

‘Magiciens de la Terre’. Contemporary&,
<https://www.contemporaryand.com/magazines/magiciens-de-la-terre/>
(geraadpleegd op 5 februari 2019).

‘Magiciens de la Terre’. Frieze,
<https://frieze.com/article/other-stories>
(geraadpleegd op 03-01-2019).

‘Okwui Enwezor’. Britannica,
<https://www.britannica.com/biography/Okwui-Enwezor>
(geraadpleegd op 2 januari 2019).

‘Press release Snap Judgments’. International Center of Photography,
https://www.icp.org/sites/default/files/exhibition/credits/sites/default/files/exhibition_pdfs/snapjudgments_press.pdf
(geraadpleegd op 2 januari 2019).

‘Snap Judgments’. International Center of Photography,
<https://www.icp.org/exhibitions/snap-judgements-new-positions-in-contemporary-african-photography>
(geraadpleegd op 2 januari 2019).

Afbeeldingenlijst

Afb. 1. Giovanni Anselmo, *Verso Nord e Attraverso*, 1989, granieten blok met ijzeren staven en kompas, 220 x 160 x 60 cm, locatie onbekend.

Foto: <http://magiciensdelaterre.fr/artistes_pro.php?id=7> (2 februari 2019).

Afb. 2. Huang Yong Ping, *Reptiles*, 1989, papier-maché en wasmachines, 700 x 400 x 300 cm, locatie onbekend.

Foto: <<http://www.kamelmennour.com/media/2077/huang-yong-ping-reptiles.html>> (4 februari 2019).

Afb. 3. Huang Yong Ping, *Reptiles*, 1989, papier-maché en wasmachines, 700 x 400 x 300 cm.

Foto: <<http://www.kamelmennour.com/media/2078/huang-yong-ping-reptiles.html>> (4 februari 2019).

Afb. 4. Enrique Gomez, *titel onbekend*, tekeningen uit de serie Chant de la folie, 1989, kleurpotlood op papier, 30 x 22.5 cm, locatie onbekend.

Foto: <<http://magiciensdelaterre.fr/artistes.php?id=12>> (5 februari 2019).

Afb. 5. Enrique Gomez, *titel onbekend*, tekeningen uit de serie Chant de la folie, 1989, kleurpotlood op papier, 30 x 22.5 cm, locatie onbekend.

Foto: <<http://magiciensdelaterre.fr/artistes.php?id=12>> (5 februari 2019).

Afb. 6. Enrique Gomez, *titel onbekend*, tekeningen uit de serie Chant de la folie, 1989, kleurpotlood op papier, 30 x 22.5 cm, locatie onbekend.

Foto: <<http://magiciensdelaterre.fr/artistes.php?id=12>> (5 februari 2019).

Afb. 7. Joe Ben Jr., *Sand Painting*, 1989, Mineraal pigmenten op zand, 300 x 300 cm, vernietigd na afloop van de expositie.

Foto: <http://magiciensdelaterre.fr/artistes_pro.php?id=13> (1 maart 2019).

Afb. 8. Joe Ben Jr., *Sand Painting*, 1989, Mineraal pigmenten op zand, 300 x 300 cm, vernietigd na afloop van de expositie.

Foto: <http://magiciensdelaterre.fr/artistes_pro.php?id=13> (1 maart 2019).

Afb. 9. Jean Jacques Efiainbello (1925-2001), *titel onbekend*, 1987-88, 9 aloalo, Zeboe hoorns, beschilderd hout, exacte afmetingen onbekend, locatie onbekend.

Foto: <http://magiciensdelaterre.fr/artistes_pro.php?id=8> (28 februari 2019).

Afb. 10. Christian Boltanski, *Les Bougies*, 1987, 33 koperen beeldjes (tussen de 4 en 12 cm), kaarsen en tinnen ondersteuning, 30 x 11 x 4 cm.
Foto: <http://magiciensdelaterre.fr/artistes_pro.php?id=61> (28 februari 2019).

Afb. 11. Sunday Jack Akpan, *titel onbekend*, 1989, gewapend beton, acrylverf, afmetingen onbekend, Musée d'art contemporain (MAC Lyon).
Foto: <http://magiciensdelaterre.fr/artistes_pro.php?id=35> (28 februari 2019).

Afb.12. Sunday Jack Akpan, *titel onbekend*, 1989, gewapend beton, acrylverf, afmetingen onbekend, Musée d'art contemporain (MAC Lyon).
Foto: <http://magiciensdelaterre.fr/artistes_pro.php?id=35> (28 februari 2019).

Afb. 13. Zarina Bhimji, *Untitled* (Uganda), 2002, chromogene kleurenafdruk, 130 x 170 cm, ARS, New York.
Foto: <https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/zarina-bhimji> (1 maart 2019).

Afb. 14. Zwelethu Mthethwa, *Titel onbekend*, 2003, chromogene kleurenafdruk, 149.9 x 193 cm, Jack Shainmann Gallery, New York.
Foto: <<http://www.jackshainman.com/artists/artists-2/zwelethu-mthethwa/>> (1 maart 2019).

Afb. 15. Kelechi Amadi-Obi, *Oshida 2*, uit de serie 'LAGOS UPTIGHT', 2001-05, chromogene kleurenafdruk, dimensies variabel, locatie onbekend.
Foto: <<http://politicstheoryphotography.blogspot.com/2006/08/looking-at-africa.html>> (1 maart 2019).

Afb. 16. Randa Shaath, *titel onbekend*, uit de serie 'Rooftops of Cairo', 2002-03, gelatine zilverdruk, locatie onbekend.
Foto: <<http://www.noorderlicht.com/en/archive/randa-shaath/>> (1 maart 2019).

Afb. 17. Tracey Rose, *Lucie's Fur Version 1:1:1-L'Annunciazione (After Fra Angelico) c. 1434-2003*, 2003, Lambda afdruk, 122.9 x 154.9 cm, locatie onbekend.
Foto: <<https://theartstack.com/artist/tracey-rose/lucie-fur-version-1-1-1-l-annunciazione-after-fra-angelico-c-1434-2003>> (2 maart 2019).

Afb. 18. Oladélé Bamgboyé, *Celebrate No. 3*, 1994.
chromogene kleurenafdruk, 41.3 x 40.6 cm, Thomas Erben Gallery, New York.
Foto: <<https://www.thomaserben.com/artistPage.php?pid=445>> (2 maart 2019).

Afb. 19. Theo Eshetu, *Passage (Version 2)*, 2005, inkjet print, 40 x 270 cm, locatie onbekend.
Foto: <<https://africanah.org/theo-eshetu/>> (2 maart 2019).

Afb. 20. Hentie van der Merwe, *Transvaal Scottish (8th Infantry) Sergeant (1945-1951)*, uit de serie 'Trappings' 2002-03, laser-chrome print op aluminium, 180 x 120 cm, locatie onbekend.
Foto: <http://www.hentievandermerwe.co.za/photography/trappings-20002003/04_tv1_scottish_web.jpg/> (2 maart 2019).

Afb. 21. Seydou Keïta, *titel onbekend*, 1950, gelatine zilverdruk, afmeting onbekend, locatie onbekend.
Foto: <<http://www.fondation-sindikadokolo.com/en/portfolio/seydou-keita/>> (2 maart 2019).

Afb. 22. Peter Beard, *Maureen Gallagher and a Night Feeder at Hog Ranch*, 1987, gelatine zilverdruk, 41 x 59.4 cm, locatie onbekend.
Foto: <http://www.brianappelart.com/art_writing_2011_spring_photography_auctions_new_york.htm> (2 maart 2019).

Afb. 23. Kevin Carter, *titel onbekend*, 1993, exacte afmetingen onbekend, techniek onbekend, locatie onbekend.
Foto: <<https://nos.nl/artikel/2055716-tien-schokkende-kinderfoto-s-die-eerder-iconisch-werden.html>> (2 maart 2019).

Afb. 24-25. Lobsang Thinle, Lobsang Palden en Bhorda Sherp, *Mandala of the Wrathful Divinity Bhairav and Twelve Gods of His Entourage*, 1989, mixed media, vernietigd na de expositie.
Foto: <http://magiciensdelaterre.fr/artistes_pro.php?id=36> (2 maart 2019).

Afb. 26-27. Cyprien Tokoudagba, *Vaudou Zangbeto Legba*, 1989, beschilderd cement, exacte afmetingen onbekend, Afrika-Haus, Freiberg am Neckar.
Foto: <http://magiciensdelaterre.fr/artistes_pro.php?id=50> (2 maart 2019).

Bijlagen

Bijlage 1: Deelnemende kunstenaar Magiciens de la Terre

Marina Abramović (Servië, 1946)

Dennis Adams (Verenigde Staten, 1948)

Sunday Jack Akpan (Nigeria, 1940)

Jean-Michel Alberola (Algerije, 1953)

Dossou Amidou (Benin, 1965)

Giovanni Anselmo (Italië, 1934)

Rasheed Araeen (Pakistan, 1935)

Nuche Kaji Bajracharya (Nepal, 1960)

John Baldessari (Verenigde Staten, 1931)

José Bedia (Cuba, 1959)

Joe Ben Jr. (Verenigde Staten, 1958)

Jean-Pierre Bertrand (Frankrijk, 1937-2016)

Gabriel Bien-Aimé (Haïti, 1951)

Alighiero Boetti (Italië, 1940-1994)

Christian Boltanski (Frankrijk, 1944)

Erik Boulatov (Rusland, 1933)

Louise Bourgeois (Frankrijk, 1911-2010)

Stanley Brouwn (Suriname, 1935-2017)

Coosje Van Bruggen (Nederland, 1942-2009)

Frédéric Bruly Bouabré (Ivoorkust, 1923-2014)

Daniel Buren (Frankrijk, 1938)

James Lee Byars (Groot-Brittannië, 1932-1997)

Seni Camara (Senegal, 1945)

Mike Chukwukelu (Nigeria, 1945)

Francesco Clemente (Italië, 1953)

Marc Couturier (Frankrijk, 1946)

Tony Cragg (Groot-Brittannië, 1949)

Enzo Cucchi (Italië, 1949)

Cleitus Dambi (Papoea-Nieuw-Guinea, geboortejaar onbekend)

Neil Dawson (Nieuw-Zeeland, 1948)

Bowa Devi (India, 1948)

Maestre Didi (Brazilië, 1917-2013)

Braco Dimitrijević (Bosnië, 1948)

Nick Dumbrang (Papoea-Nieuw-Guinea, geboortejaar onbekend)

Jean Jacques Efiambelo (Madagaskar, 1925-2001)

Chief Mark Unya/Nathan Emedem (Nigeria, geboortejaar onbekend)

John Fundi (Mozambique, 1939-1991)

Julio Galan (Mexico, 1958-2006)

Moshe Gershuni (Israël, 1936-2017)

Enrique Gomez (Panama, geboortejaar onbekend)

Dexing Gu (China, geboortejaar onbekend)

Hans Haacke (Duitsland, 1936)

Rebecca Horn (Duitsland, 1944)

Shirazeh Houshiary (Iran, 1955)

Yong Ping Huang (China, 1954)

Alfredo Jaar (Chili, 1956)

Nera Jambuk (Papoea-Nieuw-Guinea, 1930)

Ilya Kabakov (Oekraïne, 1933)

Tatsuo Kawaguchi (Japan, 1940)

On Kawara (Japan, 1932-2014)

Anselm Kiefer (Duitsland, 1945)

Bodys Isek Kingelez (D.R. Congo, 1948-2015)

Per Kirkeby (Denemarken, 1938-2018)

John Knight (Verenigde Staten, 1945)

Agbagli Kossi (Togo, 1935-1991)

Barbara Kruger (Verenigde Staten, 1945)

Paulosee Kuniliusee (Canada, 1927)

Kane Kwei (Ghana, 1922-1992)

Boujemaâ Lakhdar (Marokko, 1941-1989)

Georges Liautaud (Haïti, 1899-1991)

Felipe Linares (Mexico, 1936)

Richard Long (Groot-Brittannië, 1945)

Esther Mahlangu (Zuid-Afrika, 1935)

Karel Malich (Tsjechië, 1924)

Jivya Soma Mashe (India, 1934), haar werk is in de catalogus te zien maar niet in de expositie.

John Mawandjul (Australië, 1952)

Cildo Meireles (Brazilië, 1948)

Mario Merz (Italië, 1925-2003)

Antoni Miralda (Spanje, 1942)

Tatsuo Miyajima (Japan, 1957)

Norval Morrisseau (Canada, 1931-2007)

Juan Muñoz (Spanje, 1953-2001)

Henry Munyaradzi (Zimbabwe, 1931-1998)

Claes Oldenburg (Zweden, 1929)

Nam June Paik (Zuid-Korea, 1932-2006)

Lobsang Palden (Nepal, geboortejaar onbekend)

Wesner Philidor (Haïti, 1950)

Sigmar Polke (Duitsland, 1941-2010)

Temba Rabden (Tibet, geboortejaar onbekend), zijn werk is in de catalogus te zien maar niet in de expositie.

Ronaldo Pereira Rego (Brazilië, 1935)

Chéri Samba (D.R. Congo, 1956)

Raja Babu Sharma (India, 1956)

Jangarh Singh Sharma (India, 1962-2001)

Bhorda Sherpa (Nepal, geboortejaar onbekend)

Nancy Spero (Verenigde Staten, 1926-2009)

Daniel Spoerri (Roemenië, 1930)

Hiroshi Teshigahara (Japan, 1927-2001)

Yousuf Thannoon (Irak, 1932)

Lobsang Thinle (Nepal, 1962)

Cyprien Tokoudagba (Benin, 1939-2012)

Twins Seven Seven (Nigeria, 1944-2011)

Ulay (Duitsland, 1943)

Ken Unsworth (Australië, 1931)

Patrick Vilaire (Haïti, 1941)

Acharya Vyakul (India, 1930-2000)

Jeff Wall (Canada, 1946)

Lawrence Weiner (Verenigde Staten, 1942)

Ruedi Wem (Papoea-Nieuw-Guinea, geboortejaar onbekend)

Krzysztof Wodiczko (Polen, 1943)

Jimmy Wululu (Australië, 1936-2005)

Jack Wunuwun (Australië, 1930-1990)

Jie Cang Yang (China, 1956)

Yuendumu (Aboriginal gemeenschap uit Australia)

Sarkis Zabunyan (Turkije, 1938)

Zush (Spanje, 1946)

Bijlage 2: Deelnemende kunstenaars Snap Judgments

Doa Aly (Egypte, 1976)

Lara Baladi (Libanon, 1969), woont en werkt in Egypte.

Oladélé Bamgboye (Nigeria, 1963) woont en werkt in het Verenigd Koninkrijk.

Yto Barrada (Frankrijk, 1971), woont en werkt in Marokko en de Verenigde Staten.

Luis Basto (Mozambique, 1969)

Zohra Bensemra (Algerije, 1968)

Zarina Bhimji (Oeganda, 1963), woont en werkt in Londen.

Mohamed Camara (Mali, 1985)

Ali Chraïbi (Marokko, 1965)

Omar D. (Daoud) (Algerije, 1951)

Depth of Field (collectief) (Nigeria)

Allan DeSouza (1958, Kenia), woont en werkt in Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten.

Andrew Dosunmu (Nigeria, geboortejaar onbekend), woont en werkt in de Verenigde Staten.

Hala Elkoussy (Egypte, 1974), woont en werkt in de Verenigde Staten.

Theo Eshetu (Ethiopië, 1958), woont en werkt in Italië.

Mamadou Gomis (Senegal, 1976), woont en werkt in Dakar.

Kay Hassan (Zuid-Afrika, 1956)

Romuald Hazoumé (Benin, 1962)

Moshekwa Langa (Zuid-Afrika, 1975), woont en werkt in Nederland.

Maha Maamoun (Verenigde Staten, 1972)

Boubacar Touré Mandémory (Senegal, 1956)

Hentie van der Merwe (Namibië, 1972), woont en werkt in Zuid-Afrika en België.

Zwelethu Mthethwa (Zuid-Afrika, 1960)

James Muriuki (Kenia, 1977)

Lamia Naji (Marokko, 1966), woont en werkt in Marokko en Spanje.

Otobong Nkanga (Nigeria, 1974), woont en werkt in België.

Jo Ractliffe (Zuid-Afrika, 1961)

Tracey Rose (Zuid-Afrika, 1974)

Fatou Kandé Senghor (Senegal, 1971)

Randa Shaath (Verenigde Staten, 1963)

Mikhael Subotzky (Zuid-Afrika, 1981)

Sada Tangara (Mali, 1984), woont en werkt in Mali en Frankrijk.

Guy Tillim (Zuid-Afrika, 1962)

Michael Tsegaye (Ethiopië, 1975)

Nontsikelelo “Lolo” Veleko (Zuid-Afrika, 1977)