



Universiteit Utrecht

“Het tentoonstellen van hedendaagse Afrikaanse kunst in Nederland”

Nicky A. van Breugel (3621553)

Master Kunstbeleid en -Management

Augustus 2011

Begeleider: Dr. H. Bavelaar

Tweede lezer: Dr. E. Rovers

Inhoudsopgave

Inleiding	p. 2
1. Hoe heeft het discours rondom hedendaagse Afrikaanse kunst zich ontwikkeld?	p. 4
2. Welke methodiek wordt door de curator gebruikt binnen het tentoonstellen van hedendaagse Afrikaanse kunst?	p. 14
3.1. 'Hoe heeft het tentoonstellen van hedendaagse Afrikaanse kunst zich ontwikkeld in Nederland?'	p. 27
3.2. 'Tentoonstellingen van Afrikaanse kunst in het Stedelijk Museum Amsterdam.'	p. 42
Conclusie	p. 59
Bijlagen	
Interview met Pauline Burmann.	p. 66
Interview met Hripsime Visser.	p. 70
Afbeeldingen.	p. 73
Literatuurlijst	p. 76

Inleiding.

In deze scriptie doe ik onderzoek naar het tentoonstellen van hedendaagse Afrikaanse kunst in Nederland. De directe aanleiding hiervoor wordt gevormd door mijn stageperiode bij het Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. Jelle Bouwhuis, curator van SMBA, vroeg mij om onderzoek te doen naar de tentoonstellingen in het Stedelijk Museum Amsterdam betreffende Afrikaanse kunst, in het kader van het onderzoeksproject 'Project 1975'. In dit onderzoeksproject onderzoekt SMBA de relatie tussen het kolonialisme en de hedendaagse kunst aan de hand van tentoonstellingen, lezingen en publicaties. De opname van niet-westerse kunst in de westerse kunstwereld is een belangrijk onderdeel van dit onderzoeksgebied, dat relatief jong is en waarover het wetenschappelijke onderzoek nog beperkt is. Deze scriptie is een systematische verkenning van het onderzoeksgebied en wil duidelijk maken welke kwesties er spelen binnen het discours van het tentoonstellen van hedendaagse Afrikaanse kunst, zowel wereldwijd als in Nederland. Op deze wijze kan dit onderzoek bijdragen aan de uitkristallisering van het onderzoek naar hedendaagse Afrikaanse kunst.

Het discours van de hedendaagse Afrikaanse kunst in het Westen kan niet los worden gezien van de postkoloniale theorie, visies op de ontwikkeling van moderniteit en de invloed die de globalisering heeft op de kunstgeschiedenis en de rol van musea. In deze scriptie wordt deze theoretische context aangevuld met curatoriale kwesties die worden besproken aan de hand van de wereldwijde en de Nederlandse tentoonstellingspraktijk betreffende Afrikaanse kunst. Door deze combinatie van theorie en praktijk wordt de profilering van Nederland op het wereldwijde gebied van het tentoonstellen van hedendaagse Afrikaanse kunst helder.

In het eerste hoofdstuk van dit onderzoek wordt de ontwikkeling van het discours waarin de hedendaagse Afrikaanse kunst zich begeeft, toegelicht. Hierin komt onder andere de relatie tussen de hedendaagse Afrikaanse kunst en de westerse kunstwereld naar voren, als ook de ontwikkeling van de Afrikaanse kunstwereld. In dit hoofdstuk wordt tevens dieper ingegaan op de opname van Afrikaanse kunst in het Westen, wat een ingewikkelde kwestie is omdat het westerse museum ontworpen is naar een westerse standaard waarin in beginsel geen rekening is gehouden met niet-westerse kunst.

Hoofdstuk 2 gaat dieper in op de methodiek die wereldwijd wordt gebruikt bij het tentoonstellen van Afrikaanse kunst. In deze context wordt kritisch gekeken naar de manier waarop de Afrikaanse kunst wordt gerepresenteerd in het westerse museum, wat bepalend is voor het beeld van Afrika dat hierdoor wordt gevormd.

Het derde hoofdstuk richt zich tenslotte op de Nederlandse tentoonstellingspraktijk betreffende hedendaagse Afrikaanse kunst, waarin verschillende hoogtepunten worden aangehaald om zo het Nederlandse discours in beeld te krijgen. De hierop volgende casestudy van het Stedelijk Museum Amsterdam biedt een gedetailleerdere blik op de Nederlandse tentoonstellingspraktijk betreffende Afrikaanse kunst. In deze casestudy worden tentoonstellingen onderzocht op hun doelstellingen, selectieprocedure, methodiek en receptie. Samen geven deze drie hoofdstukken een beeld van het Nederlandse profiel op het gebied van het tentoonstellen van hedendaagse Afrikaanse kunst. Naast deze Nederlandse profilering wordt er ook gekeken naar het wereldwijde theoretische veld en de praktijk.

De keuze om binnen dit onderzoek de nadruk te leggen op de tentoonstellingspraktijk is voornamelijk ontstaan naar aanleiding van het volgen van het vak 'Exhibiting (beyond) Exhibitions', dat onderdeel uitmaakt van de Master Kunstbeleid en -Management van de Universiteit Utrecht. In deze cursus wordt er aan de hand van tentoonstellingen gekeken naar de ontwikkeling van de hedendaagse kunstwereld. Het onderzoek naar de tentoonstellingspraktijk is de laatste decennia steeds prominenter aanwezig binnen de discipline kunstgeschiedenis. In mijn onderzoek wordt er tevens aan de hand van tentoonstellingen onderzoek gedaan binnen de kunstgeschiedenis om zo tot een antwoord te komen op de hoofdvraag. De hoofdvraag van dit onderzoek luidt: 'Hoe profileert Nederland zich binnen het discours van het tentoonstellen van hedendaagse Afrikaanse kunst?'

Dit onderzoek is voornamelijk gebaseerd op literatuuronderzoek. Aangevuld met informatie die is verkregen tijdens interviews. Op deze manier wordt er een representatief beeld gegeven van het discours, zodat op basis van de resultaten van dit onderzoek verder onderzoek kan worden gedaan naar de opname van niet-westerse kunst in de Nederlandse kunstwereld.

1. Hoe heeft het discours rondom hedendaagse Afrikaanse kunst zich ontwikkeld?

In dit onderzoek naar de positie van Nederland binnen het discours van het tentoonstellen van hedendaagse Afrikaanse kunst, wordt eerst gekeken naar de wijze waarop de Afrikaanse kunst zich heeft ontwikkeld, door welke factoren zij is, en nog steeds wordt beïnvloed. Ten eerste wordt er in dit hoofdstuk gesproken over de definitie van hedendaagse Afrikaanse kunst. Daarbij verloopt de opname van de Afrikaanse kunst in de westerse kunstwereld nog moeizaam omdat de acceptatie en erkenning van Afrikaanse kunst als gelijkwaardige kunstvorm nog uitblijven. Inherent hieraan wordt de relatie tussen Afrikaanse kunst en de westerse kunstwereld besproken. Hierop volgend wordt ook de Afrikaanse kunstwereld aangehaald, om aan te geven in welke circuits de hedendaagse Afrikaanse kunst zich begeeft. Aan de hand van deze onderwerpen wordt in dit hoofdstuk duidelijk hoe het discours rondom hedendaagse Afrikaanse kunst zich heeft ontwikkeld en welke positie de Afrikaanse kunst inneemt in de wereldwijde kunstwereld.

1.1. Hedendaagse Afrikaanse kunst; een definitie.

Bij het definiëren van hedendaagse Afrikaanse kunst stuit men op verschillende kwesties en dilemma's. Zo zijn zowel de termen 'hedendaags' en 'Afrikaans' in dit geval niet logisch. In de kunstgeschiedenis is het gangbaar om de kunst vervaardigd vanaf de jaren '60 en '70 te benoemen als hedendaagse kunst. Deze tijdsbepaling is gebonden aan het postmodernisme dat het einde betekent van de ideologieën van de 20^{ste} eeuw. Hiermee is deze tijdsbepaling sterk verbonden aan het Westerse culturele erfgoed. De Afrikaanse kunstgeschiedenis is echter door andere invloeden en gebeurtenissen getekend dan de westerse kunstgeschiedschrijving. Hierdoor is het problematisch om de hedendaagse Afrikaanse kunst volgens dezelfde tijdsbepaling als de westerse hedendaagse kunst te benoemen.

Ook de term 'Afrikaans' is niet zo vanzelfsprekend als het, door het veelvuldig gebruik in de kunstkritiek en kunstgeschiedenis, lijkt. De term 'Afrikaans' doet onder voor de vele verschillende landen die het continent rijk is. Afrika is het één na grootste continent, bestaande uit meer dan vijftig onafhankelijke landen die ieder door hun eigen cultuur, politiek, economie, taal, tradities en gebruiken worden gevormd. Daarbij laten de

infrastructuur en communicatie tussen de verschillende Afrikaanse landen over het algemeen veel te wensen over om te kunnen spreken over één samenhorig geheel.¹ Zowel door de onderliggende ontkenning van de vele verschillende culturen binnen het continent in de term 'Afrikaans', als door de negatieve connotatie die de term met zich meebrengt, wordt de benoeming van de kunst uit de verschillende landen als Afrikaans, door Afrikaanse kunstenaars niet altijd gewaardeerd. Zo concluderen ook curatoren Enwezor en Okeke-Agulu; 'We readily acknowledge that, for some artists, being identified as an African artist may prove a disabling label in negotiating the boundaries of power that inform the entire global cultural complex. To a degree, the very "idea of Africa" may be superficially disabling to some artists, because Africa has often been represented more in terms of epistemological negation, to which no profit can be tabulated on the ledger of artistic and cultural capital.'²

Het gebruik van de term 'Afrikaans' door het Westen is voornamelijk een gevolg van de grote geografische afstand tussen Afrika en het Westen. Door deze afstand ontbreekt het onderling nog aan volledige en specifieke kennis over de verschillende landen binnen de werelddelen. In het Afrikaanse continent zal er om deze reden gesproken worden over de Europese kunst en niet over de Nederlandse kunst specifiek.

Het is belangrijk om op te merken dat hedendaagse kunstenaars steeds minder verbonden zijn aan een geografische locatie. Bovendien zijn er Afrikaanse kunstenaars die in het Westen hun opleiding volgen of enkel in Afrika zijn geboren maar de rest van hun levensjaren in het Westen wonen. Door de vele verschillende koersen die kunstenaars volgen is de definitie van Afrikaanse kunst niet meer zo strak vast te stellen. Een hedendaagse Afrikaanse kunstenaar is niet enkel de kunstenaar die is geboren en getogen in Afrika en die wonend in Afrika hier ook zijn opleiding heeft gevolgd. Hieruit valt te concluderen dat hedendaagse Afrikaanse kunst niet meer gemakkelijk te definiëren is en de hedendaagse Afrikaanse kunstenaars een zeer brede selectie kunstenaars betreft.

1.2. De relatie van Afrikaanse kunst met de westerse kunstwereld.

De ontwikkeling van Afrikaanse kunst wordt door verschillende invloeden gevormd. In deze ontwikkeling is de stempel die de koloniale tijd op de ontwikkeling van de

¹ Brown, C. 'A Global Africa at Dak'Art 7' *African Arts*, Vol. 39, Issue 4, (2006): p. 60-61.

² Enwezor, Okwui en Chika Okeke-Agulu. 'Situating Contemporary African Art: Introduction' In: Enwezor, Okwui en Chika Okeke-Agulu. *Contemporary African Art Since 1980*, Bologna: Damiani, 2009, p.11.

Afrikaanse kunst heeft gedrukt aanwezig. Naast de invloed van westerse kolonisten heeft ook de Afrikaanse politiek, onder andere door middel van de Bantu Education Act uit 1953, bepalende gevolgen gehad voor de Afrikaanse artistieke ontwikkeling. In de tweede helft van de twintigste eeuw, worden kunst en cultuur als speerpunten gebruikt voor het opbouwen van een nieuwe identiteit voor Afrika en zo worden zij ingezet om erkenning voor het continent te genereren. Op deze manier wordt er een nieuw Afrikaans beeld gecreëerd die de oude symbolen van de onderdrukking vervangt.³ De Ghanese kunsthistoricus Kojo Fosu schrijft over de kunstenaars die in deze tijd opdracht krijgen om nieuwe nationale monumenten voor hun landen te maken.⁴ Fosu beschrijft hoe deze generatie Afrikaanse kunstenaars hun traditionele kunst met nieuwe kunstvormen combineren in de periode na de kolonisatie. 'They combined these elements with others loaded with international modernism, realistic as well as abstract, positioning themselves at the same time in an African tradition and at the edge of a new, modern epoch.'⁵ Maar curator N'Gone Fall⁶ beschrijft dat de reactie op deze nieuwe ontwikkeling in de Afrikaanse kunst niet is zoals verwacht of gewenst. De moderniteit in de Afrikaanse kunst wordt in zijn ogen door de westerse kunstwereld opgevat als een kopie van de westerse moderniteit en bestempeld als het streven om Westers te lijken.⁷ Fall en Fosu verwijzen naar een veel besproken discussiepunt binnen de perceptie van de Afrikaanse kunst; de kwestie rondom de erkenning van moderniteit in de Afrikaanse kunst. Beide culturen en kunstvormen zijn door elkaar beïnvloed, Kubisten zoals Pablo Picasso namen elementen van de Afrikaanse kunst op in hun werken en de Afrikaanse kunstenaars zijn op hun beurt beïnvloed door de Westerse kolonisten. De kritische vraag vanuit het Westen is of Afrika onafhankelijke moderniteit kan genereren in haar cultuur en kunst. Vanuit ouderwets westers perspectief is moderniteit in het niet-westen namelijk een opvolging van de Westerse moderniteit en is de terugkomst van moderne elementen in Afrikaanse kunst een duidelijk teken van overname van westerse beschaving en moderniteit.⁸ Afrika kan in deze westerse visie

³ Nicodemus, Everlyn. 'Bourdieu out of Europe?' *Third Text*, nr. 30, (1995), p. 9.

⁴ Fosu, Kojo. *20th Century Art of Africa*, Zaria: Gaskiya Corporation, 1986, p.12.

⁵ Nicodemus, Everlyn. 'Bourdieu out of Europe?' *Third Text*, nr. 30, (1995), p. 10.

⁶ N'Gone Fall is curator van verschillende tentoonstellingen met een focus op de Afrikaanse identiteit en redacteur van onder andere het tijdschrift *Revue Noire*.

⁷ Fall, N'Gone. 'Compromise and conflict on the international art market: The shift of African art form margins to the centre.'

⁸ Roudometof, Victor, 'Glocalization, Space and Modernity' *The European Legacy*, Vol. 8, nr. 1, (2003): p. 37-60.

simpelweg niet zelfstandig moderniteit ontwikkelen, niet in haar cultuur en niet in haar kunst.

Deze westerse visie op de Afrikaanse kunst en cultuur is ook aan het einde van de 20^{ste} en het begin van de 21^{ste} eeuw nog terug te zien in de opname van hedendaagse Afrikaanse kunst in de westerse kunstwereld. Aan de afvaardiging van Afrikaanse kunstenaars in westerse tentoonstellingen, galleries, biënnales en musea zien we dat deze kunstenaars nog in de minderheid zijn. Curator Rasheed Araeen⁹ wijst op het voortdurende onvermogen van het Westen om moderniteit in de Afrikaanse kunst te herkennen. Ook nu de Afrikaanse kunst mondjesmaat wordt opgenomen in de westerse wereld lijkt er een ouderwetse visie te blijven leven in de westerse kunstwereld. 'It is not perhaps generally known that the "other" has already entered into the citadel of modernism and has challenged it on its own ground. The question is no longer only what the "other" is but also how the "other" has subverted the very assumptions on which "otherness" is constructed by dominant culture'.¹⁰ Onderdanig aan de westerse kunstwereld en haar kritieken, is de onzekerheid van de Afrikanen, zichtbaar. Dit wordt tevens aangestuurd door het spanningsveld tussen het centrum en de periferie dat is aangewakkerd door de opname van enkele niet-westerse kunstenaars in de westerse kunstwereld. Zo meent N'Gone Fall: '(...) there is a permanent renegotiation between the periphery and the center, the local and the global. The cultural policies of African states constantly hesitate between protectionism and openness, national priorities and international realities. Almost all the artistic events created on the African continent reflect this duality.'¹¹ Deze onzekerheid vanuit de Afrikaanse regering is bijvoorbeeld terug te zien in de Zuid-Afrikaanse organisatie van *Zuiderkruis* in Stedelijk Museum Amsterdam, waarbij de South African Association of the Arts huiverig is om een Afrikaanse tentoonstelling naar Amsterdam te laten gaan omdat zij bang is dat hiermee haar tentoonstelling in een kritisch politiek daglicht komt te staan. Op dit voorbeeld wordt gedetailleerd ingegaan in de casestudy 3.2.4. Zuiderkruis (1993).

⁹ Rasheed Araeen (1935) is conceptueel kunstenaar, curator, schrijver en oprichter van het tijdschrift *Third Text*.

¹⁰ Araeen, Rasheed. 'Our Bauhaus Other's Mudhouse' In: Buddensieg, Andrea en Peter Weibel, red. *Contemporary Art and the Museum – A Global Perspective*, Ostfildern: Hantje Catz, 2007, p. 150.

¹¹ Fall, N'Gone. 'Compromise and conflict on the international art market: The shift of African art form margins to the centre.'

Feit is dat de opname van niet-westerse kunst een nieuw fenomeen is binnen de westerse kunstwereld. De westerse kunstwereld heeft zich decennia lang ontwikkeld langs westerse uitgangspunten. De verschillen in referentiekaders en achtergronden, maakt dat de opname van niet-westerse kunst binnen deze gevestigde kunstwereld moeizaam verloopt. Tegelijkertijd is de westerse kunstwereld op zoek naar een manier om deze niet-westerse kunst op te nemen in haar kunstwereld. In de afgelopen drie decennia is er in de westerse kunstwereld een toename van interesse in hedendaagse Afrikaanse kunst te zien. Kitty Zijlmans¹² bekritiseert de westerse visie waarin enkel een westerse moderniteit bestaat. Zijlmans beargumenteert in haar boek *World Art Studies*, een minder westerse benadering van de wereldwijde kunstgeschiedenis. Dit boek is onderdeel van het vakgebied World Art Studies dat al in het begin van de jaren '90 is gestart door de opkomst van het gedachtegoed van John Onians.¹³ In de tijd van Onians wordt al duidelijk dat de kunstgeschiedenis niet langer alleen vanuit het westerse perspectief kan opereren, maar een globale dekking moet geven over zowel tijd als plaats.¹⁴ Zijlmans is ook fel tegen het verschil tussen westers en niet-westers: 'Daarmee creëer je een tweedeling en een hiërarchie: het Westen blijft dominant, en alles wat niet-westers is gooi je op één hoop. Maar hedendaagse kunst erkent geen fysieke plek, ze gaat om het nú.'¹⁵

De geluiden voor een gelijkwaardige kijk op Afrikaanse kunst vanuit de westerse kunstwereld lijken sterker te worden, zowel vanuit Afrika als het Westen, maar van een gelijke relatie tussen de Afrikaanse kunstwereld en de westerse kunstwereld is nog geen sprake. De gehele westerse kunstgeschiedenis zal door de globalisering van de kunstwereld een nieuwe balans moeten vinden waarin ook plek moet worden gevonden voor de niet-westerse kunst. Hierin biedt World Art Studies een mogelijkheid om de ongelijke relatie gelijk te trekken, maar de opname hiervan in de westerse kunstwereld verloopt langzaam.

Eerder is gesproken over de definitie van de hedendaagse Afrikaanse kunst. Zo is er onder andere een onderscheid te maken tussen de kunstenaars die woonachtig zijn in Afrika en de Afrikaanse kunstenaars die in het Westen een kunstopleiding hebben gevolgd. De opname van deze twee types is in de westerse kunstwereld niet gelijk. Zo is

¹² Kitty Zijlmans is auteur van het boek *World Art Studies* en hoogleraar aan de Universiteit Leiden.

¹³ Damme, van, Wilfried. 'Introducing World Art Studies' In: Zijlmans, Kitty en Wilfried van Damme. *World Art Studies*, Amsterdam: Valiz, 2008, p. 55.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Veldkamp, Fenneken. 'Kunst wereldwijd' *Museumtijdschrift*, jrg. 24, nr. 1, (2011): p. 23.

het werk van de Afrikaanse kunstenaar die zijn of haar opleiding heeft genoten in het Westen vaker terug te zien in westerse tentoonstellingen, voornamelijk omdat deze door de overeenkomst in referentiekaders en raakvlakken makkelijker op te nemen is in de westerse kunstwereld.

Maar hoewel de globalisering de wereldwijde kunstwereld een nieuwe vorm heeft gegeven, blijft de scheiding tussen het centrum en periferie verscheidene onderzoekers en theoretici aansporen. Curator Gerardo Mosquera¹⁶ schrijft over de transnationale wereld, die hij als een illusie bestempelt, waarin het centrum nog steeds de controle heeft over de connecties tussen centrum en periferie. Vele geografische zones worden buitengesloten, en connecties ontstaan alleen in een hegemonisch patroon rondom deze centra van macht en zo valt de periferie, die het grootste gedeelte van de wereld betreft, buiten boord; 'It is true that there is a more open consciousness, a more multicultural relativism and an attraction for the Other. But the specific gravity in international circuits of those exhibitions and publications relating to the periphery's visual arts is still disproportionately low, although it has increased. The scheme centre-periphery has become more flexible but remains untouched. We are still far from a globalised art scene.'¹⁷ Mosquera legt tevens een link met het koloniale tijdperk, waarin de westerlingen op onderzoek uitgaan naar de exotische 'Other', en ziet dit koloniale tijdperk terug in de huidige kunstwereld; 'The relative valuation of the Other motivates an inverted initiative, with the curators from the centers acting as postcolonial explorers, who penetrate our urban 'hearts of darkness' in order to scout out their wealth. The old colonial narratives of 'discovery' continue today in the geography of art.'¹⁸ In deze relatie tussen de Westerse kunstwereld en de periferie waarin Afrika zich bevindt, wordt de postkoloniale kritiek van theoretici zoals Homi K. Bhabha, Nicholas Harrison, Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak, Benita Parry en vele anderen, steeds opnieuw verbonden. Said's boek *Orientalism* vormt de basis voor deze theorie waarin het spanningsveld in de relaties binnen de kunstwereld centraal staat. Centraal hierin staat de onevenwichtige relatie tussen het Westen en het niet-westen, waarin 'the

¹⁶ De Cubaanse Gerardo Mosquera is curator, kunstcriticus en -historicus. Op dit moment is hij adjunct curator van New Museum of Contemporary Art in New York en tevens adviseur voor de Rijksakademie in Amsterdam. Mosquera heeft de Havana Biennale mede opgericht, o.a. de tentoonstellingen *Border Jam* (2007), *Cordially Invited* (2004) en *Perverting Minimalism* (2000) georganiseerd en verschillende publicaties op zijn naam staan.

¹⁷ Mosquera, Gerardo. 'Some Problems in Transcultural Curating' In: Fisher, Jean, red. *Global Visions: Towards a New Internationalism in Visual Arts*, London, 1994, p. 133 - 135.

¹⁸ Ibid, p. 136.

Self' en 'the Other' staan voor de verschillende partijen. Araeen komt met een scherpe kritiek op deze postkoloniale theorieën, waarin hij meent dat de geldigheid en relevantie van deze theorieën binnen de kunstwereld afneemt, omdat deze theorieën niet direct worden gekoppeld aan de kunstwereld; 'I am not implying that postcolonial cultural theory *per se* is tyrannical; its tyranny is located in some of its ideas which have very little to do with the specificity of art and which have now been appropriated by art institutions that use them to reinforce their colonial idea of the Other.'¹⁹ Hier spreekt Araeen over de ontbrekende relevantie van de postkoloniale kritiek waarin de theoretici zich meer richten op de sociologische en culturele gebieden en dus niet direct over de kunsten praten.²⁰ In gedachte houdend dat de geldigheid van de postkoloniale theorie wordt bepaald door de acceptatie en het gebruik ervan door theoretici, kunstenaars, curators, museumdirecteuren en andere betrokkenen in de kunstwereld, kan men zich afvragen hoe relevant deze postkoloniale theorie in de tegenwoordige tijd nog is, decennia nadat de kolonisering van Afrika is beëindigd. Het is mogelijk om op zoek te gaan naar een alternatieve kijk op de receptie van Afrikaanse kunst binnen de westerse kunstwereld. Een antwoord op deze zoektocht is te vinden in de sociologische visie van Pierre Bourdieu die wellicht een meer tijdloze analyse biedt voor de receptie van het Westen op Afrikaanse kunst. Bourdieu's begrip *habitus* is in deze context te plaatsen. De potentie om kunst te begrijpen ligt volgens Bourdieu in de *habitus* van een persoon; 'It is the *habitus* that makes the initiated consumers capable of knowing and recognizing the work of art as such.'²¹ Deze sociologische theorie van Bourdieu kan worden gekoppeld aan de situatie van Afrikaanse kunst in de westerse kunstwereld. De *habitus* om Afrikaanse kunst te herkennen, lijkt vooralsnog te missen in het eurocentrische beeld dat de westerse kunstwereld over het algemeen beheerst. De term *habitus* kan als verklaring dienen voor de onevenwichtige relatie tussen de eurocentrische kunstwereld en de Afrikaanse kunst, met of zonder nadruk op de koloniale invloed. Niet alleen de *habitus* maar ook Bourdieu's kijk op het modernisme biedt in de context van de ontwikkeling van (artistieke) moderniteit in verschillende culturen een verhelderend perspectief. Zo wordt met Bourdieus's sociologie duidelijk gemaakt hoe moeilijk het is om als (Afrikaanse) buitenstaander in het (Westerse) veld te worden opgenomen; 'The specific temporalisation of the artistic field, functioning as the metaphor of progressive

¹⁹ Araeen, Rasheed. 'A New Beginning', *Third Text*, nr. 14, issue 50, (2000): p. 11.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Nicodemus, Everlyn. 'Bourdieu out of Europe?' *Third Text*, nr. 30, (1995): p. 5.

modernity, turns allegedly “allochronic”²² modern art producers from alternative cultures into something even more despicable in the eyes of the western players. They are not only accused of being behind or of imitating the West but looked upon as naïve and unable to play the game according to the rules; they are thus, from the very beginning, dismissed from the field.’²³

1.3. De hedendaagse Afrikaanse kunstwereld.

Hoewel de westerse perceptie nog een prominente rol speelt in de opname van Afrikaanse kunst in de wereldwijde kunstwereld, ontwikkelt de Afrikaanse kunst en haar kunstwereld zich verder. Als tegenreactie op de uitblijvende opname van Afrikaanse kunst in tentoonstellingen, kunstmarkten, tijdschriften, door curatoren, kunsthistorici en kunstcritici binnen de westerse kunstwereld, besluiten de Afrikanen hun eigen kunstwereld te creëren. N’gone Fall beschrijft deze tactische ontwikkeling: ‘In the race for recognition and popularity, the strategy of the countries is simple: if we cannot move to the center, let’s bring the center to us.’²⁴ Met deze politieke doelstelling zijn er biënnales in Havana, Johannesburg, Teheran en Dakar opgezet, vooral in de jaren negentig worden er steeds meer biënnales opgericht, met als uitzondering de biënnale van Havana die in 1984 wordt opgezet. Deze biënnales worden gezien als promotie voor de kunstproductie uit de verschillende Afrikaanse landen, met als voornaamste doel om de kunst uit deze landen uit de anonimiteit te halen en bekend te maken binnen de globale kunstwereld van hedendaagse kunst. Deze niet-westerse biënnales zijn open platformen en artistieke laboratoria in een zoektocht naar gelijkheid en erkenning, waarbij ook westerse curatoren, critici en kunstenaars worden betrokken.²⁵ Op deze biënnales wordt kunst, net zoals in de periode van onafhankelijkheid na de kolonisatie opnieuw gepresenteerd als een factor van ontwikkeling. De Afrikaanse kunstwereld gaat in tegenstelling tot de terughoudende westerse kunstwereld, op zoek naar nieuwe theorieën en nieuwe visies om de veranderende globale kunstwereld te kunnen bevatten.²⁶

²² Bourdieu, Pierre en Hans Haacke, *Libre-échange*, Parijs: Seuil/les presses du reel, 1994.

²³ Nicodemus, Everlyn. ‘Bourdieu out of Europe?’ *Third Text*, nr. 30, (1995), p. 5.

²⁴ Fall, N’Gone. ‘Compromise and conflict on the international art market: The shift of African art form margins to the centre’

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

Hiernaast kan er ook kritisch worden gekeken naar de kwaliteit van het netwerk dat wordt gecreëerd door deze biënnales. Zo voorziet ook Fall; 'Excepted South Africa, build on a western model by a White community, the list of problems is long. Museums, art centers, art residencies, journalists, art critics, magazines, publishers, professional gallerists, art sellers and collectors are desperately missing.(...) With poor infrastructures and continental exchanges still to be developed, artists are creating art works that the Africans might never see.'²⁷ De Afrikaanse kunstwereld blijkt zich nog te begeven in een kritieke positie en is nog onderontwikkeld vergeleken met de gevestigde westerse kunstwereld die de globale kunstwereld bepaalt.

De receptie van de hedendaagse Afrikaanse kunst is ook verbonden aan het beeld van de kunstenaars zelf. In de afgelopen decennia is de manier waarop de Afrikaanse kunstenaar wordt gepositioneerd in de globale kunstwereld veranderd. Fall beschrijft deze ontwikkeling in de export van Afrikaanse kunst; 'If we look at the past 10 years, contacts and migrations have increased. African artists are no longer the ambassadors of their country, they are no longer grant-aided to promote the cultural specificity of a country. African artists are exporting themselves with their performances and their video-installations.'²⁸ Deze nieuwe vormen van Afrikaanse kunst, de *performances* en video installaties, hebben zich ontwikkeld in de laatste decennia. Met deze nieuwe kunstvormen zet de Afrikaanse kunst zich op een andere manier op de kaart, gekenmerkt door de nieuwste technieken en methodes. Bijvoorbeeld op de biënnale van Dakar in 2006 is te merken welk effect de hedendaagse Afrikaanse kunst heeft, Brown schrijft hierover: 'At least a third of the exhibits of Dak'Art 2006 were digitally based, flying in the face of the stereotypes of Africa that are still held by many of the prominent Western collectors and curators who visited the Biennale hoping to capture some of the African romanticism demonstrated by many of the exhibiting artists.'²⁹ Hieruit is op te merken dat de hedendaagse Afrikaanse kunst, na lange tijd te worden overschaduwd door een ouderwets en primitief beeld, een nieuwe vorm heeft aangenomen waarmee zij de westerse kunstwereld weet te verrassen. De ambitieuze Afrikaanse kunstwereld heeft een vernieuwende blik op het circuit. De postkoloniale theorie heeft lange tijd een prominente rol gespeeld in de relatie tussen het Westen en Afrika. Nu lijkt het tij zich te

²⁷ Fall, N'Gone. 'Compromise and conflict on the international art market: The shift of African art form margins to the centre'.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Brown, C. 'A Global Africa at Dak'Art 7' *African Arts*, Vol. 39, Issue 4, (2006): p. 60-61.

keren richting een kunstwereld inclusief alternatieve blikken, theorieën en relaties om daadwerkelijk een wereldwijde en transnationale kunstwereld te vormen. De visie vol vooroordelen over de Afrikaanse kunst dient dan ook herzien te worden in een nieuw, modern, dynamisch en open beeld. Zijlmans gaat in haar onderzoek ook in op de veranderde kunstwereld, zo zegt zij; 'In a globalizing art system, the concept of art differs and expands all the time. Art history needs to keep up by developing new approaches to grasp the changing self-descriptions within the art system. Leaving behind the long-ruling ways of the "old art history" marks the rejection of an identification of art with one particular style of self-description, that is reflection on unity rather than on difference.'³⁰ De ontwikkeling die de receptie van Afrikaanse kunst tot nu toe heeft doorgemaakt zal zich in de komende decennia uitbouwen, aangespoord door de constant veranderende kunstvormen en studies binnen de kunstgeschiedenis die nieuwe visies met zich meebrengen.

³⁰ Zijlmans, Kitty. 'The Discourse on Contemporary Art and the Globalization of the Art System' In: Zijlmans, Kitty en Wilfried van Damme. *World Art Studies*, Amsterdam: Valiz, 2008, p.147.

2. Welke methodiek wordt door de curator gebruikt binnen het tentoonstellen van hedendaagse Afrikaanse kunst?

Door de opname van niet-westerse kunst in het westerse museum worden de grondslagen van het westerse museum, dat haar beleid en collectie oorspronkelijk heeft ingericht naar de westerse kunst en haar geschiedenis, ter discussie gesteld. De gevolgen hiervan voor het westerse museum resulteren in een langdurige zoektocht naar de juiste opname van niet-westerse kunst. De belangrijkste vraag in dit verband is: Wat is de juiste manier om de Afrikaanse kunst ten toon te stellen in het westerse museum? Aan de hand van voorbeelden van internationale tentoonstellingen betreffende Afrikaanse kunst, komen in dit hoofdstuk de kwesties naar boven die een prominente rol spelen binnen het onderzoek naar de wijze waarop hedendaagse Afrikaanse kunst wordt gepresenteerd in het westerse museum. In het verlengde daarvan is er aandacht voor de rol van de curator binnen dit discours. Een belangrijk element van dit discours is de manier waarop het Westen het niet-westen representeert, ook wel de *politics of representation* genoemd. Daarin zijn een kritische visie en een optimistische visie te herkennen die Reesa Greenberg³¹ als volgt benoemt: 'Critical museology associate museums with a politics of domination, especially with regard to questions of how the West exhibits non-western cultures. (...) Optimistic accounts of exhibiting culture focus on the role of museums in public education and in facilitating conversation between diverse and multi-cultural citizens.'³² In dit hoofdstuk ligt de nadruk op de kritische visie van de *politics of representation* omdat hieraan de opname van niet-westerse kunst in de westerse tentoonstellingmethodiek ten grondslag ligt. Met de term methodiek wordt zowel op de categorisering van kunstwerken gedoeld als de theoretische context waarin de Afrikaanse kunst wordt tentoongesteld. Deze curatoriale praktijk kan worden geplaatst in het grotere geheel van de theorie betreffende de opname van de hedendaagse Afrikaanse kunst in de westerse kunstwereld en haar 'struggle for a right to self-definition in the critical spaces of art history'³³, eerder besproken in hoofdstuk 1. De methodiek die de curator gebruikt is essentieel voor de wijze waarop de

³¹ Reesa Greeberg is museumconsultant en actief als schrijver binnen de culturele theorie die zich richt op de museumpraktijk en theorie over tentoonstellingen.

³² Butler, Shelley. 'The Politics of Exhibiting Cultures' *Museum Anthropology*, nr. 23, (2000): p.74.

³³ Ogbachie, Sylvester Okwunodu. 'Exhibiting Africa: Curatorial Attitudes and the Politics of Representation in "Seven Stories about Modern Art in Africa"' *African Arts*, vol. 30, nr. 1, (1997): p.10.

hedendaagse Afrikaanse kunst wordt gerepresenteerd in het museum en daarmee voor het beeld dat er van de Afrikaanse kunst wordt gevormd.

2.1. Primitivism in 20th Century Art: Affinity in the Tribal and the Modern (1984).

De jaren '30 en '40 markeren het begin van de opkomst van de grote tentoonstellingen van Afrikaanse kunst in de westerse musea.³⁴ Deze tentoonstellingen zijn het begin van een trend die zich decennia later uitkristalliseert. De tentoonstelling *Primitivism in 20th Century Art: Affinity in the Tribal and the Modern*, gehouden in 1984 in het MoMA, is het beginpunt van het tentoonstellen van moderne Afrikaanse kunst in combinatie met moderne westerse kunst. Door het tentoonstellen van niet-westerse kunst naast westerse kunst wordt volgens curator William Rubin de immateriële verwantschap tussen de werken zichtbaar.³⁵ Rubin stelt voor deze tentoonstelling het doel om een nieuwe blik te werpen op primitieve objecten en om op deze wijze de primitieve sculpturen te begrijpen in een westerse context.³⁶ *Primitivism in the 20th Century Art* is de eerste tentoonstelling van niet-westerse kunst waarin deze kunstvorm in relatie wordt gebracht met de westerse kunstgeschiedenis en waarin zij wordt tentoongesteld volgens de tentoonstellingsmethodiek van het westerse kunstmuseum. De relatie tussen deze tentoonstelling en de westerse kunstgeschiedenis noemt Rubin in zijn catalogustekst. In deze catalogustekst verwijst hij tevens naar de eerste kennismaking via deze tentoonstelling met meesterwerken uit de niet-westerse culturen. Hiermee brengt Rubin een nieuwe visie op de westerse kunstgeschiedenis: 'It would be disingenuous, nevertheless, to pretend that in proposing our exhibition I did not feel fairly certain that it would result in a significant correction of the received history of modern art, and draw to the attention of the art's very large public some unfamiliar but particularity relevant masterpieces from other cultures.'³⁷ Vele critici zijn van mening dat de zogenaamde 'primitieve' niet-westerse werken door de toegepaste tentoonstellingsmethodiek in *Primitivism in 20th Century Art*, niet gelijk staan aan de westerse kunstwerken maar dat zij als voetnoten worden gebruikt voor de westerse

³⁴ McEvelley, Thomas. 'How Contemporary African Art Comes to the West' In: Magnin, Andre, Alison de Lima Greene, Alvia J. Wardlaw en Thomas McEvelley. *African Art Now: Masterpieces from the Jean Pigozzi Collection*. London and New York: Merrell and Museum of Fine Arts, 2005, p. 34.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Rubin, William. 'Modernist Primitivism an Introduction' In: *Primitivism in 20th Century Art* [tent.cat] Boston: New York Graphic Society Books Little, Brown and Company, 1984, p. 1.

³⁷ Ibidem.

kunst. Johanne Lamoureux³⁸ benoemt exact de punten die aangeven waarom de wijze van omgang met niet-westerse kunst in deze tentoonstelling problematisch is: 'the erasure of all differences entailed by the concept of "affinities" and the generic use of the term "tribal"; the aestheticization of the non-Western objects exacerbated by their absolute decontextualization (no author, no date, no background, no provenance indicated, other than the lender's collection); the projection of non-Western artifacts into some mythical past and, in accordance with the salvage paradigm of nineteenth-century anthropology, the relegation of all "otherness" to a bygone era.'³⁹

Deze tentoonstelling is een poging om een nieuwe blik te werpen op de westerse kunstgeschiedenis en de ontbrekende opname van niet-westerse kunst in het westerse museum. Hoewel Rubin goede bedoelingen heeft met deze tentoonstelling, doet de focus op de vormen van de kunstwerken, de kunstwerken zelf niet voldoende eer aan. Duidelijk is dat *Primitivism in 20th Century Art* een begin heeft gemaakt voor het onderzoek naar de opname van niet-westerse kunst in het westerse museum.

2.2. Magiciens de la Terre (1989).

In 1989 geeft Jean-Hubert Martin met de wereldberoemde *Magiciens de la Terre* in Centre Pompidou in Parijs, een tegenreactie op *Primitivism in 20th Century Art*. In *Magiciens de la Terre* stelt Martin vijftig westerse kunstwerken en vijftig niet-westerse kunstwerken als gelijken van elkaar ten toon, gemaakt door de 'magiciens', goochelaars, van de wereld. In tegenstelling tot *Primitivism* kiest Martin ervoor om in deze tentoonstelling de kunstwerken tentoon te stellen op basis van hun betekenis en niet op basis van de vorm van de werken.⁴⁰ Ook wil Martin met *Magiciens de la Terre* het feit aan de kaak stellen dat binnen de westerse tentoonstellingspraktijk niet-westerse kunst vaak wordt overgeslagen; 'one hundred percent of exhibitions [are] ignoring 80 percent of the earth'.⁴¹ *Magiciens de la Terre* is opnieuw een tentoonstelling die een nieuwe doch kritische blik geeft op de westerse kunstgeschiedenis en de westerse tentoonstellingspraktijk. Hoewel deze tentoonstelling ongetwijfeld baanbrekend is

³⁸ De Canadese Johanne Lamoureux is hoogleraar Kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Montreal, heeft verschillende tentoonstellingen samengesteld en schrijft vele publicaties over hedendaagse kunsttheorie.

³⁹ Lamoureux, Johanne. 'From Form to Platform: The Politics of Representation and the Representation of Politics' *Art Journal*, (2005): p.66.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ *Magiciens de la Terre* [tent.cat] Parijs: Centre Pompidou, 1989.

geweest voor de tentoonstellingspraktijk van niet-westerse kunst in westerse musea, wordt ook Martins methodiek ter discussie gesteld. Het tijdschrift *Third Text* wijdt een volledige uitgave aan de analyse van deze tentoonstelling. Onder andere Rasheed Araeen, oprichter van het tijdschrift, schrijft in deze uitgave een pittige kritiek op de doelstelling van *Magiciens de la Terre*; 'It was not the cultural heterogeneity of modernism from all over the world which they wanted to show, but a difference which separated the Self from the Other: while the Self represented a modern, universal vision, the Other was still trapped in their tribal, folk, naïve and innocent worlds. The separation was justified textually by pointing out that there was no authentic modernism in the Third World.'⁴² Met Araeen delen vele critici, net als bij *Primitivism in 20th Century Art*, de opinie dat de niet-westerse kunstwerken in deze tentoonstelling niet op een gelijkwaardige manier worden gepresenteerd naast de westerse kunstwerken. Het tentoonstellen van niet-westerse kunst is in dit beginstadium nog in een experimenterende fase. Het probleem ligt grotendeels bij het feit dat de Afrikaanse kunst nieuw is voor het westerse publiek en de westerse kunstwereld, waardoor volledige kennis ontbreekt die juist cruciaal is bij het vinden van een perfecte manier van het tentoonstellen van deze kunstvorm. Daarbij is de westerse tentoonstellingmethodiek ontwikkeld aan de hand van de westerse kunst, wat het lastig maakt om de Afrikaanse kunst hierin te presenteren, aangezien de Afrikaanse kunst hierdoor uit haar eigen context wordt gehaald. Afrikaanse kunst wordt op deze manier constant vergeleken met de westerse kunst en door het gebruik van deze westerse methodiek kan de Afrikaanse kunst niet zelf haar verhaal vertellen.

2.3. Africa Explores: 20th Century Art, (1991).

In 1991 stelt The Center for African Art in New York, dat nu de naam Museum for African Art draagt, het veelbesproken *Africa Explores: 20th Century Art*, samen. Curator Susan Vogel, tevens mede-oprichtster van The Center for African Art, is bij deze tentoonstelling geassisteerd door Ima Ebong, destijds de vaste tentoonstellingscoördinator bij The Center for African Art. Het doel van deze tentoonstelling is om de volgende twee wijdverspreide misvattingen over het Afrika van de twintigste eeuw tegen te spreken: 'that its celebrated traditional art belongs to cultures glorious but extinct, dead upon contact with the West; and that there is no

⁴²Araeen, Rasheed. 'A New Beginning', *Third Text*, nr. 14, issue 50, (2000): p. 13.

modern Africa or African art, merely second-hand Western culture.’⁴³ Vogel voegt daaraan toe dat deze tentoonstelling geen definitie van de Afrikaanse kunst en haar geschiedenis is, maar een toevoeging aan het discours en de discussie die zich daarbinnen afspeelt, door nieuwe terminologie aan te reiken en belangrijke vragen vast te stellen.⁴⁴ In de tentoonstellingscatalogus wijdt Vogel verder uit over de opzet van de tentoonstelling, waarin ze ook spreekt over *Africa Explores* als een poging om de Afrikaanse kunst vanuit een Afrikaanse visie te laten zien. Hier voegt zij aan toe: ‘This book is mainly the work of Western writers who speak as intimate outsiders. There is nothing specifically African about this kind of study; we are aware that the whole exercise is typical of late-twentieth-century Western scholarship.’⁴⁵ De dubbelzinnigheid in deze doelstelling is duidelijk. Met de opname van niet-westerse kunst in westerse musea komt er een nieuwe problematiek in de kunsttheorie op, onder andere doordat westerse curatoren een selectie maken van de voor hun nieuwe en onbekende niet-westerse kunstwerken. De vraag is hoe een westerse curator of westerse kunsthistoricus de Afrikaanse kunst vanuit een Afrikaans perspectief kan laten zien. Dit blijft zeer problematisch aangezien een westerse curator zowel bewust als onderbewust een westerse visie op de Afrikaanse kunst heeft. Door de aan deze visie gerelateerde achtergrond en referentiekader, is het voor een westerling niet mogelijk de Afrikaanse kunst op een neutrale manier te benaderen. Hoe dan ook wordt de Afrikaanse kunst geïmplementeerd in de westerse visie van een curator. McEvelley verwoordt dit als volgt: ‘So the white world, while not exactly conquering Africa again, was defining its culture by Western standards rather than by African ones.’⁴⁶

De onderzoeksmethodiek van Vogel bestaat uit het bekijken van honderden kunstwerken en het spreken met vele Afrikaanse kunstcritici en kunstenaars. Hierin selecteert Vogel de werken, geadviseerd door haar Afrikaanse collega’s zowel op vorm als op inhoud.⁴⁷ Het is van belang om in de selectieprocedure samen te werken met Afrikanen zelf om op deze manier een juiste representatie neer te zetten. Uiteindelijk is

⁴³ ‘The center for African art’ in *Africa Explores: 20th Century African Art* [tent.cat] New York: The Centre for African Art, 1991, p.3.

⁴⁴ Vogel, Susan. ‘Foreword’ in *Africa Explores: 20th Century African Art* [tent.cat] New York: The Centre for African Art, 1991, p.9.

⁴⁵ Ibid, p.10.

⁴⁶ McEvelley, Thomas. ‘How Contemporary African Art Comes to the West’ In: Magnin, Andre, Alison de Lima Greene, Alvia J. Wardlaw en Thomas McEvelley. *African Art Now: Masterpieces from the Jean Pigozzi Collection* [tent.cat]. London and New York: Merrell and Museum of Fine Arts, 2005, p. 34.

⁴⁷ Vogel, Susan. ‘Foreword’ In: *Africa Explores: 20th Century African Art* [tent.cat] New York: The Centre for African Art, 1991, p.10.

de selectie van Afrikaanse kunstwerken door Vogel ingedeeld in de categorieën 'Traditional Art', 'New Functional Art', 'Urban Art', 'International Art' en "'Extinct" Art'. Deze categorieën zijn volgens Vogel een interpretatie van de Afrikaanse kunstgeschiedenis, maar 'should be considered conceptual tools rather than sequential or developmental phases'.⁴⁸ Kenmerkend is dat curatoren vaak terughoudend zijn in het innemen van een uitgesproken mening of conclusie in hun selectie van Afrikaanse kunstwerken. Ogbechie bekritiseert het excuus van de curatoren dat hun tentoonstelling niet pretendeert het laatste woord te hebben over het onderwerp; 'Since the process of constructing an exhibition implies a curatorial point of view which affects the selection of objects and modes of display, it seems to me that at some point we must be able to hold a curator accountable for the validity of her specific take on these issues.'⁴⁹ Een tentoonstelling hoeft geen vaststaande mening of beeld te geven van de Afrikaanse kunst, maar het is wel van belang dat de curatoren kunnen worden aangesproken op hun tentoonstelling en het beeld van Afrikaanse kunst dat hierin naar voren komt. Zo kan er op een kritische manier worden gekeken naar het representeren van de Afrikaanse kunst in westerse musea en kan deze representatie zich verder ontwikkelen. Het is echter niet mogelijk in een tentoonstelling hét beeld van Afrika weer te geven, hiervoor is een tentoonstelling simpelweg te kleinschalig en te beperkt. Binnen het discours van Afrikaanse kunst is het van belang te realiseren dat dit discours nog jong is en dat elke tentoonstelling bijdraagt aan haar totstandkoming en ontwikkeling. Dat een curator moet kunnen worden aangesproken op zijn of haar tentoonstelling is vanzelfsprekend. Het is net zo vanzelfsprekend dat een curator enkel een bepaald aspect of onderdeel van de Afrikaanse kunst kan belichten binnen één tentoonstelling.

2.4. The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945 – 1994 (2001).

The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994, samengesteld door de Nigeriaanse Okwui Enwezor, laat het werk van 53 kunstenaars zien die tezamen een beeld geven van de culturele context waarin de politieke strijd van de verschillende Afrikaanse vrijheidsbewegingen, zoals Négritude en Panafricanisme, zich begeven. De tentoonstelling is te zien in P.S.1. in New York, The Museum of

⁴⁸ Vogel, Susan. 'Foreword' In: *Africa Explores: 20th Century African Art* [tent.cat] New York: The Centre for African Art, 1991, p.10.

⁴⁹ Ogbechie, Sylvester Okwunodu. 'Exhibiting Africa: Curatorial Attitudes and the Politics of Representation in "Seven Stories about Modern Art in Africa"' *African Arts*, vol. 30, nr. 1, (1997): p.10

Contemporary Art in Chicago, Villa Struck in Munich en House of World Cultures in Berlijn. Naast de wijze waarop de vrijheidsbewegingen en de kunst samen nieuwe culturele identiteiten hebben bewerkstelligd, speelt ook de visie op de moderniteit een grote rol in de ideologie van deze tentoonstelling. Zo verwoordt Enwezor in de tentoonstellingscatalogus: 'What this exhibition seeks to demonstrate, namely, that the construction of African modernity in the twentieth century is inextricably bound to the defense and legitimization of all and every sphere of African thought and life. (...) The modernism addressed in this exhibition concerns the African systematization, deployment, and usage of modern forms, values and structure. It may be productive to look closely at how African modernism accomplishes its modernity.'⁵⁰ Hiermee verwijst Enwezor naar de actuele theorie, eerder in dit onderzoek besproken in hoofdstuk 1, omtrent de erkenning van Afrikaanse kunst. In westers perspectief ontwikkelt de moderniteit zich enkel in het Westen en is de moderniteit die terugkomt in de Afrikaanse, enkel een kopie van de Westerse moderniteit en dus geen zelfstandig ontwikkelde Afrikaanse moderniteit. Middels deze tentoonstelling laat Enwezor zien dat de Afrikaanse kunst zich op haar eigen manier heeft ontwikkeld. De Afrikaanse moderniteit die terug te zien is in de schilderkunst en beeldende kunst, verschilt van de westerse moderniteit aangezien beiden zich op een andere manier hebben ontwikkeld. De kennis van de ontwikkeling in de Afrikaanse moderniteit is belangrijk voor de erkenning van de moderne en hedendaagse Afrikaanse kunst als volwaardige kunstvorm door de westerse kunstwereld. Door deze theorie aan te halen draagt *The Short Century* bij aan de theorievorming rondom het discours waarin hedendaagse Afrikaanse kunst zich heeft ontwikkeld. De verschillende kunstdisciplines die in de tentoonstelling zijn opgenomen, heeft Enwezor opgedeeld in zeven ruimtes met elk een ander onderwerp. Zo ontstaan de volgende categorieën: 'Modern and Contemporary Art', 'Photography', 'Film', 'Architecture/Space', 'Music/Recorded Sound', 'Theater' en 'Literature'.⁵¹ Door de politieke geschiedenis en de daarmee samenhangende kunsttheorie die in de tentoonstelling is verwerkt, geeft Enwezor aan de hand van de geselecteerde kunstwerken een visie op de postkoloniale situatie van Afrika, wat een belangrijke bijdrage heeft geleverd aan de ontwikkeling van hedendaagse Afrikaanse

⁵⁰ Enwezor, Okwui. 'The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994. An Introduction' in *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*. [tent.cat] Munich: Villa Struck, 2001, p. 12-13.

⁵¹ Ibid, p. 13.

kunst. De bijgaande publicatie richt zich zowel op de verschillende vrijheidsbewegingen in Afrika als op de cultuur in het continent, waarin de relevante theorie in verschillende essays aan bod komt. Criticus Ashley Dawn schrijft het volgende over het effect van de opname van deze politieke theorie en kunsttheorie in de tentoonstelling: 'The exhibition stands as an explicit riposte to the colonial discourse that has framed Africa in dominant cultural institutions of the West such as the museum world. Celebrating the achievements of African liberation movements, *The Short Century* proposes a radical new framework within which to regard the history of Africa and its cultural production during the last half-century.'⁵² Volgens Dawson laat *The Short Century* zien welke moeilijkheden er ingebed liggen in de pogingen om een representatief beeld te geven van Afrikaanse kunst. Hierin is de rol van Enwezor als autochtone curator bepalend. In de huidige kunstwereld worden curatoren dikwijls gezien als 'cultural brokers', tussenpersonen in de kennisgeving van nieuwe culturen. Enwezor is echter één van de weinige Afrikaanse curatoren. En de problematische kwestie is nu juist of westerse curatoren de Afrikaanse kunst wel op de juiste manier kunnen tentoonstellen en een representatieve selectie kunnen maken van Afrikaanse kunstwerken, waardoor ze wellicht een onjuist beeld van Afrika vormen. De frictie ligt bij de juiste representatie van de Afrikaanse kunst en hoe de curator deze inpast in de westerse methodiek, oftewel: 'To what extent do such cultural brokers succeed in documenting cultural practices reflective of contemporary African reality while also satisfying the material and ideological demands of the international art market?'⁵³ De rol van curatoren is in de afgelopen decennia steeds meer gegroeid door de invloed en macht die ze via tentoonstellingen hebben op de waardebeoordeling van kunst. Ramirez verwoordt deze ontwikkeling in de rol van de curator als volgt; 'More than art critics or gallery dealers, they establish the meaning and status of contemporary art through its acquisition, exhibition, and interpretation. To a greater extent than other art world professionals, curators additionally depend on an established infrastructure to support their efforts. Curators are the sanctioned intermediaries of these institutional and professional networks, on one hand; artists and audiences, on the other.'⁵⁴ De curator heeft een grote

⁵² Dawson, Ashley. 'The Short Century: Postcolonial Africa and the Politics of representation' *Radical History Review*, nr. 87, (2003): p. 227.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ramirez, Mari Carmen. 'Brokering identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation.' In: Greenberg, Reesa, Bruce Ferguson en Sandy Nairne, red. *Thinking about exhibitions*, Routledge, 1996, p. 15-26.

invloed op de receptie van kunst. In het geval van niet-westerse kunst is deze receptie extra belangrijk, omdat de niet-westerse kunst een cultuur representeert die nog relatief onbekend is in de westerse kunstwereld. Gegrond in de *politics of representation*, is de rol van de curator als 'cultural broker' binnen het representeren van niet-westerse kunst van nog grotere invloed.

2.5. Documenta XI (2002).

De elfde Documenta gehouden in 2002, is een tentoonstellingsproject die elke vijf jaar plaatsvindt in Kassel en bekend staat om haar reflectie op zowel kunsthistorische aspecten als de relatie tussen kunst en de sociale en politieke samenleving. De flexibele positie van Documenta als tentoonstellingsproject maakt haar interessant in de context van het tentoonstellen van niet-westerse kunst. Er is namelijk een verschil tussen de opname van niet-westerse kunst in de selecties op biënnales en tentoonstellingsprojecten als Documenta en in musea, aangezien zij verschillende plaatsen innemen binnen de kunstwereld. Zo licht kunsthistoricus en -theoreticus Hans Belting toe; 'Museums (...), in principle, have to justify their collections and represent ideas that are broader than mere personal taste. Since they are official institutions, they are also subjected to public pressure, and must rely on support from funding authorities. They must therefore offer a program, which, in this case, clarifies the constellation and local meaning of modern, contemporary, and global.'⁵⁵ Biënnales en tentoonstellingsprojecten zoals Documenta, hoewel zij ook van fondsen afhankelijk kunnen zijn, hebben een vrijere verantwoordingsplicht dan musea waardoor zij makkelijker niet-westerse kunst kunnen opnemen in hun selectie. Biënnales en tentoonstellingsprojecten staan bekend om hun vernieuwende blik en de mogelijkheid om te experimenteren binnen hun methodiek en opzet, aangezien het tijdelijke projecten betreft waarvan elke versie een nieuw uitgangspunt kan hebben. Dit maakt ze flexibeler in hun selectie van kunstwerken en onderwerpen, omdat ze niet zoals een museum vastzitten aan een museaal beleid en aan een museumpubliek dat bepaalde verwachtingen heeft. Het publiek van biënnales en tentoonstellingsprojecten verwacht juist deze vernieuwing en het experiment.

Ook is Documenta XI in het bijzonder interessant omdat deze tentoonstelling zeer sterk theoretisch onderbouwd is. Enwezor's achtergrond als niet-westerse curator en zijn

⁵⁵ Belting, Hans. 'Global Art and the Museum in the Global Age' lezing gehouden op het congres "L'Idée del Museo: Identità, Ruoli, Prospettive" in Rome, 2006.

kennis van niet-westerse kunst is bepalend voor het theoretisch kader en de kunstwerken die worden tentoongesteld. Nieuw in de geschiedenis van Documenta is dat deze elfde Documenta bestaat uit vijf verschillende platforms, georganiseerd op vijf verschillende locaties en vijf verschillende data. De theoretische platforms vinden plaats in Berlijn en Wenen, die samen de representatie van Europa vormen, New Delhi, St. Lucia en Lagos. De uiteindelijke tentoonstelling vormt het vijfde platform, dat traditiegetrouw in Kassel plaatsvindt. Middels deze vijf platforms werpt Enwezor, geassisteerd door vijf co-curatoren, een licht op de relatie tussen kunst, politiek, het postkolonialisme en de ontwikkeling van globalisering. Met het postkolonialisme doelt Enwezor in deze context niet alleen op de algemene politieke status van verschillende samenlevingen die zijn beïnvloed door het kolonialisme, 'rather, like many others, he understands postcolonialism as the break from the narrative or teleology of development that, whether positively or negatively, remains bound to a legacy of colonialism'⁵⁶ De selectie kunstenaars van Documenta XI bestaat slechts voor 20 procent uit niet-westerse kunstenaars. Daarnaast is een veelgehoord commentaar dat van deze niet-westerse kunstenaars voornamelijk documentaire werk te zien is. Camiel van Winkel licht de verklaring hiervan toe in *De Witte Raaf*: 'Het probleem dat westerse beschouwers zouden hebben wanneer ze de culturele context van de getoonde kunstwerken niet kennen, wordt in deze constructie eerder omzeild dan opgelost: de documentairefotoseries en films vertellen zonder uitzondering verhalen over de lokale context waarin ze zijn gemaakt.'⁵⁷ Hoewel dit verwijst naar de moeizame opname van niet-westerse kunst in het westerse kunstmuseum spreekt van Winkel uit dat deze niet-westerse kunst nu wel een geaccepteerde kunstvorm is; 'Het gemak waarmee deze werken zich in het idioom van de 'installation art' voegen, suggereert overigens dat 'niet-westerse kunst' definitief een stabiel en herkenbaar genre binnen de westerse kunst is geworden.'⁵⁸

De niet-westerse en westerse kunstwerken zijn in Documenta XI naast elkaar op esthetische wijze tentoongesteld, volgens dezelfde tentoonstellingsmethodiek; in een 'white cube'. De 'white cube' is de meeste gebruikte tentoonstellingsmethodiek in de westerse musea en dat maakt het interessant om deze methodiek te bespreken in relatie

⁵⁶ Martin, Stewart. 'A New World Art? Documenting Documenta 11' *Radical Philosophy*, nr. 122, (2003): p. 9.

⁵⁷ Winkel, van, Camiel. 'Documenta 11: opnieuw beginnen' *De Witte Raaf*, nr.98, 2002.

⁵⁸ Ibidem.

tot de opname van niet-westerse kunst in deze methodiek. Tevens omdat deze methodiek invloed heeft op de manier waarop de Afrikaanse kunst wordt gepresenteerd in het westerse museum. Curator Reesa Greenberg benoemt deze 'white cube' als een modernistisch laboratorium; 'The white-cube aesthetic at Documenta can also be interpreted as an echo of the modernist laboratory, a place of experimentation for displaying, viewing, and engaging with a body of troubling work. Rather than sanitizing what is shown and presenting it from a clinical distance, the white cube here promotes critical distance.'⁵⁹ De 'white cube' is een westerse uitvinding, door directeur Alfredo Barr van het MoMA in 1927 meegenomen uit Essen.⁶⁰ Het effect van de 'white cube' is dat de buitenwereld samen met het besef van tijd verdwijnt. Kunsthistorica Elena Filipovic relateert dit effect aan de manier waarop er naar de tentoongestelde kunstwerken wordt gekeken: 'The museums' galleries unequivocally aimed to extract the viewer from "the world". The underlying fiction of this whitewashed space is not only that ideology is held at bay, but also that the autonomous works of art inside convey their meaning in uniquely aesthetic terms.'⁶¹ Deze esthetische kijk op kunst in de 'white cube' is interessant gezien de ontwikkeling van het tentoonstellen van Afrikaanse kunst. De Afrikaanse kunst is namelijk niet altijd vanuit enkel esthetische visie tentoongesteld. Oorspronkelijk wordt de Afrikaanse kunst tentoongesteld in etnologische musea. In deze etnologische tentoonstellingen worden de Afrikaanse voorwerpen met veel tekst en uitleg tentoongesteld als representatie van hun cultuur. In de 'white cube' gebeurt nu het tegenovergestelde wanneer de Afrikaanse kunstwerken puur om hun esthetische waarde worden gepresenteerd. Het concept van de 'white cube' wordt overal ter wereld gebruikt ook op biënnales zoals Documenta, waar alle bestaande kunstvormen worden tentoongesteld. Interessant in de veelvuldige toepassing van de 'white cube' is dat vele van de huidige kunstvormen niet meer passen in de oorspronkelijke bedoelingen waarvoor de 'white cube' is ontworpen.⁶² Naast de nieuwe kunstvormen die zich halverwege de twintigste eeuw doorontwikkelen, zoals installatie kunst en *performances*, is ook de opkomst van niet-westerse kunst nieuw in

⁵⁹ Greenberg, Reesa. 'Identity Exhibitions: From *Magiciens de la terre* to Documenta 11' *Artjournal*, (2005): p. 92.

⁶⁰ Filipovic, Elena. 'The Global White Cube' In: Vanderlinden, Barbara en Elena Filipovic, red. *The Manifesta Decade, Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge: ROOMADE/MIT PRESS, p. 63.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibid, p. 68.

het kader van het gebruik van de 'white cube'. Catherine David, curator van Documenta 10, zei in 1997 al: 'all cultures are not equally served by the white cube.'⁶³ Brian O'Doherty gaat verder in op het westerse aspect van de 'white cube', zo zegt hij over de 'white cube' '[it] may be the archetypal image of twentieth century art; it clarifies itself through a process of historical inevitability usually attached to the art it contains. The white cube, therefore, often supports the modern museum's other historiographic devices, including a linear, evolutionary history of art with its decidedly Western perspective, limited temporal schemas, and unidirectional notions of influence.'⁶⁴ Het is problematisch om Afrikaanse kunst zomaar in deze westerse tentoonstellingsmethodiek te implementeren omdat het de Afrikaanse kunst ondergeschikt maakt aan de westerse methodiek. Door de Afrikaanse kunst op te nemen in een westerse museum, tentoongesteld naast westerse kunstwerken, positioneert de curator de Afrikaanse kunst al, met of zonder opzet, in een onderdrukte positie. Deze onderdrukte positie ontstaat doordat de Afrikaanse kunst buiten haar eigen context in de westerse methodiek wordt geïmplementeerd, waardoor zij direct wordt vergeleken met de westerse kunst. De westerse tentoonstellingsmethodiek is simpelweg niet ontworpen om niet-westerse kunst ten toon te stellen, zoals deze methodiek ook niet is afgestemd op de nieuwste kunstvormen van 'installation art' en *performances*. Het is echter moeilijk om een manier te bedenken waarop men nieuwe kunst, onbekend voor het publiek, op zo'n manier ten toon kan stellen zonder dat zij haar waarde of context verliest. Er zal meer context moeten worden geboden bij het tentoonstellen van Afrikaanse kunst, zodat er een groter begrip kan ontstaan bij het publiek en de kunstwereld. Hiermee wordt een context bedoeld die een toelichting geeft op de esthetische kant van de Afrikaanse kunstwerken en niet de context zoals die bekend is uit het etnologische museum. Hierdoor kan de Afrikaanse kunst in een passend kader worden geplaatst en wordt er een achtergrond aangereikt zodat er een representatief beeld van de Afrikaanse kunst kan worden ontwikkeld. Het museumpubliek en de westerse kunstwereld moet echter worden geholpen om deze nieuwe kunstvorm te waarderen en begrijpen. Net als met elke andere onbekende kunstvorm, moet men de Afrikaanse kunst leren kennen en leren begrijpen om deze te kunnen waarderen. Als dit

⁶³ Filipovic, Elena. 'The Global White Cube' In: Vanderlinden, Barbara en Elena Filipovic, red. *The Manifesta Decade, Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge: ROOMADE/MIT PRESS, p. 74.

⁶⁴ Ibid, p. 68.

is bereikt kan de Afrikaanse kunst in een later stadium zonder extra uitleg worden tentoongesteld. Maar nu verdient het nog een waardige introductie om zo op de juiste manier te kunnen worden opgenomen in westerse tentoonstellingen en haar musea.

3.1. Hoe heeft het tentoonstellen van hedendaagse Afrikaanse kunst zich ontwikkeld in Nederland?

De huidige kunstwereld is mede gevormd door de globalisering en het postkolonialisme die samen de wereldwijde verstandhoudingen in de kunstwereld opnieuw vorm hebben gegeven. In deze vernieuwde kunstwereld ligt ook een nieuwe legitimering voor de Nederlandse musea en kunstinstellingen. Sinds de jaren '50 van de twintigste eeuw zijn de Nederlandse musea en kunstinstellingen, als gevolg van de hernieuwde relatie met het niet-westen, zoekende naar een herijking van hun legitimering en beleid. Deze zoektocht naar een nieuwe balans in de omgang met niet-westerse kunst in de Nederlandse museumwereld komt mede tot uitdrukking in de tentoonstellingspraktijk. Naast tentoonstellingen worden er vanaf de jaren '90 in Nederland een groeiend aantal studiedagen en symposia georganiseerd om het discours te verkennen.

De hoogtepunten uit het geheel van georganiseerde tentoonstellingen en symposia betreffende Afrikaanse kunst, geven in dit hoofdstuk een beeld van de ontwikkeling van het onderzoek naar de juiste manier van het tentoonstellen van niet-westerse kunst.

3.1.1. De eerste tentoonstellingen van Afrikaanse kunst.

In navolging van Duitsland, Engeland, Frankrijk en de Verenigde Staten, komt in de jaren '20 van de twintigste eeuw langzamerhand de populariteit van primitieve kunst op in Nederland.⁶⁵ In deze beginjaren is er sprake van twee methodieken binnen het tentoonstellen van Afrikaanse kunst; een antropologische methodiek waarin Afrikaanse kunstwerken tentoongesteld worden als objecten die representatief zijn voor de cultuur, sociale context en religie, en een esthetische methodiek die de nadruk legt op het object zelf.⁶⁶ Een resultaat van de groeiende interesse in Afrikaanse kunst halverwege de twintigste eeuw is de oprichting van het Afrika Museum in Berg en Dal in 1954. Het museum is opgericht op initiatief van een oud-missionaris in Tanzania en heeft tot doel om het publiek in Nederland 'een bredere kijk te geven op de belevingswereld van de mensen in die gebieden (...)'.⁶⁷ In de beginfase stelt het museum kunst ten toon die

⁶⁵ Faber, Paul. 'Towards a Global Art Museum.' In: Leyten, H, Bibi Damen. *Art, Anthropology and the modes of re-presentation*, Amsterdam: Koninklijk Instituut voor de Tropen, 1993, p.61.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Website van het Afrika Museum. <http://www.afrikamuseum.nl/collectie/historie.php>. Bezocht op 11.06.2011

verzameld is door de paters tijdens hun verblijf in Afrika en afkomstig uit reizende missietentoonstellingen. Het zijn in deze beginperiode vooral de volkenkundige musea die Afrikaanse kunst tentoonstellen, hier gaat het voornamelijk om gebruiksvoorwerpen en decoratieve objecten. Deze voorwerpen worden tentoongesteld als illustratie van rituelen, gebruiken en technieken die in de onbekende Afrikaanse landen worden toegepast. De interesse en vakkundigheid in het tentoonstellen van Afrikaanse kunst is in deze decennia nog in haar prille begin, de tentoonstellingen betreffen vaak privécollecties waarin etnografen de resultaten van hun ontdekkingsreizen laten zien. De tentoonstellingen in deze beginperiode vormen een eerste kennismaking met de Afrikaanse kunst en cultuur, die wordt getekend door een eurocentrische visie en ouderwetse opvattingen over de Afrikaanse cultuur.

3.1.2. Het keren van het tij: een nieuw beeld van Afrika.

Na de Tweede Wereldoorlog verandert dit stereotype beeld in een nieuwe visie op het continent Afrika, waarin de blik is gericht op moderne aspecten. In deze tijd worden niet meer de traditionele gebruiksvoorwerpen zoals onder andere maskers tentoongesteld, maar voorbeelden van schilder- en beeldende kunst. De tentoonstelling *Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika* die is georganiseerd in het Stedelijk Museum Amsterdam in 1957, is één van de eerste tentoonstellingen van Afrikaanse kunst in Nederland waarin een nieuw beeld van Afrika wordt geschetst. Daarnaast is in deze tentoonstelling ook het eerste voorbeeld te zien van samenwerking tussen volkenkundige musea en kunstmusea binnen een tentoonstelling. In *Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika* wordt kunst van autodidacte kunstenaars uit onder andere Congo tentoongesteld, verzameld in een privécollectie door Rolf Italiaander.⁶⁸ Samen met de tentoonstelling *Acht Hedendaagse Schilders uit Zuid-Afrika*, die in 1958 plaatsvindt in het Gemeentemuseum van Arnhem, het Groninger Museum in Groningen, het Centraal Museum in Utrecht en het Gemeentemuseum in Den Haag, vormt *Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika* het begin van een groeiende interesse in de moderne Afrikaanse kunst.

⁶⁸ Meer over deze tentoonstelling vindt u in hoofdstuk 3.2. Tentoonstellingen van Afrikaanse kunst in het Stedelijk Museum Amsterdam.

Het einde van de kolonisering na de Tweede Wereldoorlog betekent een nieuwe omgang met de niet-westerse culturen die pleiten voor hun onafhankelijke plek in de wereld en een einde aan hun ondergeschiktheid aan de westerse culturen. Ook heeft de globalisering invloed op de relatie met de niet-westerse culturen, door de globalisering ontstaan transnationale relaties waarin de focus op de verschillen in culturen wordt vervangen door een focus op de overeenkomsten. Door deze grote veranderingen wordt aan het einde van de twintigste eeuw duidelijk dat de Nederlandse musea de opkomst van de moderne niet-westerse kunst niet langer kunnen negeren. De enkele tentoonstellingen van Afrikaanse kunst die tussen de jaren '30 en '60 worden georganiseerd, zijn echter slechts een kleinschalig onderdeel van de totale tentoonstellingspraktijk in de Nederlandse musea van deze periode. Door de verschuiving van verhoudingen en hiermee de opkomst van niet-westerse kunst in de globale kunstwereld, komt de vraag op hoe westerse musea de niet-westerse kunst op moeten nemen in hun westerse beleidslijnen en tentoonstellingsmethodiek. En voornamelijk wordt er gezocht naar de juiste manier om de niet-westerse culturen ten toon te stellen. In de postmoderne tijd ontstaat er een crisis in de representatie van de niet-westerse kunst door het westen. Deze crisis in de representatie stelt de verhouding tussen het westen en niet-westerse kunst ter discussie; heeft een Nederlands museum nog langer het recht om objecten die zijn verkregen in de koloniale tijd te gebruiken om een cultuur ten toon te stellen vanuit hun eigen perspectief?

Om tot een antwoord voor onder andere de crisis van representatie te komen, worden er studiedagen en symposia georganiseerd waarin theoretici, kunsthistorici, wetenschappers en curatoren van gedachten wisselen en discussiëren over de juiste koers voor de Nederlandse museumwereld. Vanaf het begin zijn de volkenkundige musea de belangrijkste aanstichters van dergelijk onderzoek. Zo wordt in 1985 in het Tropenmuseum een eerste studiedag georganiseerd met de titel *Moderne kunst in ontwikkelingslanden*, als voorbereiding op de tentoonstelling *Kunst uit een andere wereld*. De conclusie die uit dit symposium naar voren komt is dat de volkenkundige musea als hoofdverantwoordelijk worden gesteld voor het organiseren van tentoonstellingen met niet-westerse kunst.⁶⁹ Tijdens deze studiedag wordt er tevens een poging gedaan om nieuwe methodes te creëren voor het tentoonstellen van niet-

⁶⁹ Faber, Paul. 'Towards a Global Art Museum'. In: Leyten, H, Bibi Damen. *Art, Anthropology and the modes of re-presentation*, Amsterdam: Koninklijk Instituut voor de Tropen, 1993, p. 65.

westerse kunst uit de zogenaamde ontwikkelingslanden en om deze methode in een globaal perspectief te zetten. Harrie Leyten⁷⁰ meent dat door deze nieuwe inzichten het 'de-colonization proces' van volkenkundige musea zijn einde naderde.⁷¹ Wouter Welling beschrijft het symposium als 'een verbijsterende botsing tussen enerzijds een arrogante westerse claim op hedendaagse kunst en een afwijzing van wat 'buiten de discussie' staat en anderzijds een omarming van de actuele kunst voor de volkenkundige musea.'⁷²

3.1.3. De eerste grote tentoonstellingen van Afrikaanse kunst.

De organisatie van de eerste grootschalige tentoonstellingen bewijst de interesse in de Afrikaanse kunst vanuit de Nederlandse musea en voor de Afrikaanse kunst betekenen deze tentoonstellingen een grotere bekendheid bij het Nederlandse museumpubliek. Het is een volkenkundig museum dat de eerste grootschalige tentoonstelling organiseert die Afrikaanse kunst betreft. *Moderne kunst uit Afrika*, georganiseerd door Paul Faber en Harrie Leyten in het Tropenmuseum in 1980 is oorspronkelijk samengesteld voor Horizonte 79, het Eerste Festival Der Wereldculturen.⁷³ Er wordt in deze tentoonstelling een variatie aan kunstwerken getoond, van 'straatkunst' in de vorm van kappersborden tot schilderijen die het oorlogsgeweld in de Afrikaanse landen afbeelden. De in Nederland populaire kunstenaars Twins Seven Seven en Middle Art zijn ook opgenomen in deze tentoonstelling. Ter gelegenheid van *Moderne Kunst uit Afrika* brengt het Tropenmuseum een publicatie uit, die een inleiding vormt op de voor Nederland nog onbekende moderne kunst uit Afrika. De verschillende stromingen in de Afrikaanse kunst, beïnvloed door religie, stedelijke omgeving, opdrachtgevers, toerisme en opleiding, worden in deze publicatie toegelicht aan de hand van tekst en beeld. De tentoonstellingsmakers geven aan er niet naar te streven om een volledig overzicht te geven van de beeldende kunst in Afrika, maar trachten wel het kader aan te geven waarbinnen de hedendaagse Afrikaanse kunst zich begeeft en hierbij de maatschappelijke processen en achtergronden aan te kaarten.⁷⁴

⁷⁰ Drs. Harrie Leyten studeerde filosofie, theologie en sociale antropologie en is 'Afrika' conservator geweest bij het Tropenmuseum. Ook doceerde hij Museologie aan de UvA en bracht meerdere publicaties uit.

⁷¹ Leyten, Harrie. 'Non-Western art in anthropological museum'. In: Leyten, H, Bibi Damen. *Art, Anthropology and the modes of re-presentation*, Amsterdam: Koninklijk Instituut voor de Tropen, p. 19

⁷² Welling, Wouter. *Kijken zonder grenzen: hedendaagse kunst in het Afrika Museum – de collectie Valk en verder*, Berg en Dal: Afrika Museum, 2006, p.38.

⁷³ *Moderne kunst in Afrika* [tent.cat]. Amsterdam: Tropenmuseum, 1980, p. 7.

⁷⁴ Ibidem.

In 1988 organiseert het Museum voor Volkenkunde in Rotterdam de tentoonstelling *Kunst uit een andere wereld*, waarin kunst uit India, Afrika, Haïti en Indonesië is opgenomen. In de catalogus worden de kunstwerken uit alle werelddelen opgedeeld in vier categorieën, 'Academische kunst', 'Kunst om naar te kijken', 'Een nieuwe commerciële volkskunst', 'Traditie in beweging'. Faber verklaart in de catalogus de motivatie voor deze tentoonstelling; Het museum 'wil een eerste kennismaking bieden met de wereld van de hedendaagse niet-westerse beeldende kunst. (...) als met *Kunst uit een andere wereld* de interesse van de lezer wordt gewekt en een eerste stap naar inzicht is gezet, zijn de samenstellers in hun opzet geslaagd'⁷⁵ Opvallend is dat niet alle namen van de kunstenaars worden genoemd, wel is ook in deze tentoonstelling opnieuw de populaire kunstenaar Twins Seven Seven onderdeel van de selectie van Afrikaanse kunstenaars.

In 1991 haalt het Groninger Museum de tentoonstelling *Africa Now*, naar Nederland. Deze tentoonstelling wilt de scheidslijn in de kunstwereld tussen westers en niet-westers doorbreken. Frans Haks, die als directeur meerdere Afrikaanse werken aankocht voor het museum, schrijft als verantwoording voor deze tentoonstelling: 'Het leek me niet langer gerechtvaardigd de vrije kunst uit het Westen in kunstmusea te tonen en de kunst uit de rest van de wereld aan volkenkundige musea over te laten.'⁷⁶ In *Africa Now* wordt de verzameling van Jean Pigozzi tentoongesteld. Pigozzi is een Franse zakenman die één van de grootste verzamelingen van Afrikaanse kunst heeft samengesteld. De curator van deze tentoonstelling is Andre Magnin die geïnteresseerd raakte in Afrikaanse kunst tijdens het vooronderzoek dat hij deed voor *Magiciens de la Terre* in 1989. Hoewel er aan het einde van de twintigste eeuw steeds meer grote groepstentoonstellingen worden georganiseerd van hedendaagse Afrikaanse kunst, is er nog steeds een ouderwetse blik in deze tentoonstellingen te herkennen. Els van Plas⁷⁷, die een felle kritiek geeft op deze visie van curatoren en museumorganisaties, ziet deze ouderwetse visie onder andere terug bij Jan Hoet die in de tentoonstellingscatalogus van *Africa Now* schrijft over de ontwikkeling waarin de Afrikaanse werken zich nog bevinden.⁷⁸ Van der Plas brengt hier tegen in dat de kunstkritiek zelf in een fase van

⁷⁵ *Kunst uit een andere wereld* [tent.cat.] Rotterdam: Museum voor Volkenkunde, 1988.

⁷⁶ *Africa Now* [tent.cat.] Groningen: Groninger Museum, 1991.

⁷⁷ Els van der Plas was tot 1997 directeur van de Gate Foundation Amsterdam, een instelling die de interculturele uitwisseling van hedendaagse kunsten stimuleert. Later werd zij directeur van het Prins Claus Fonds en zij is nu directeur van Premisela, het Nederlandse platform voor design en mode.

⁷⁸ *Africa Now* [tent.cat.]. Groningen: Groninger Museum, 1991.

overgang zit; 'Critici en wetenschappers worstelen met conflictueuze waarderingsprincipes: het conflict tussen traditie en vernieuwing, tussen geëngageerde kunst en 'l'art pour l'art', tussen collectief erfgoed en individualisme en tussen nationalisme en universalisme.⁷⁹ In de hier besproken Nederlandse tentoonstellingen, maar ook in de internationale tentoonstellingen, wordt vaak verwezen naar de ontwikkeling die de Afrikaanse kunst doormaakt en daarmee indirect naar de achterstand van de Afrikaanse kunst vergeleken met westerse kunst. Dit brengt ons wederom naar de problematiek rondom de opname van Afrikaanse kunst in de westerse kunstgeschiedenis en kunstwereld, waarin de plek van niet-westerse kunst nog moet worden gevonden. Om tot een oplossing te komen blijft ook de Nederlandse kunstwereld aan de hand van symposia en studiedagen, onderzoeken hoe het beste kan worden omgegaan met de Afrikaanse kunst. De westerse kunstwereld die zich heeft ontwikkeld naar een westerse standaard moet deze standaard bijstellen naar een universeel niveau waarin ook de niet-westerse kunst kan worden opgenomen. Er dient simpelweg ruimte te worden gemaakt voor de niet-westerse kunst in het westerse museum.

3.1.4. Symposia en studiedagen.

In 1992 wordt een tweede studiedag georganiseerd door het Tropenmuseum, getiteld *Hoe hang je het op?*. Dit symposium gaat verder waar het symposium *Moderne kunst in ontwikkelingslanden* is gebleven. Opnieuw wordt er gesproken over de presentatie van hedendaagse niet-westerse kunst en de verhouding tussen de kunstmusea en volkenkundige musea, maar het discours heeft zich ondertussen verder ontwikkeld mede als resultaat van het nieuwe tijdsbeeld. Zo wordt in *Hoe hang je het op?* de kritiek op de Nederlandse musea gerelateerd aan de westerse kunstgeschiedenis waarin zij ligt ingebed. Een oplossing moet, zo schrijft Harrie Leyten, worden gezocht in deze eurocentrische kunstgeschiedenis; 'Reconsideration by art historical institutes of their fields of research and educational programmes therefore is crucial, as is a critical assessment of accepted Western concepts of art ('art must break new ground' and 'art must move fronties') in relation to what is offered under the heading contemporary non-

⁷⁹ Plas, van der, Els. 'Terugblik "Zuiderkruis", Zuid-Afrikaanse moderne kunst in het Stedelijk Museum Amsterdam.' *Kunst en Museumjournaal*, nr. 5 (1994): p. 50.

Western art'⁸⁰ Ook worden er tijdens dit symposium nieuwe oplossingen aangedragen voor de problematiek rondom de presentatie van niet-westerse kunst. Zo wordt het idee geopperd een 'world art' museum op te richten. Andere alternatieven zijn een aparte zaal binnen het museum inrichten voor de niet-westerse kunst.⁸¹ De aanwezigen op het symposium concluderen dat een samenwerking tussen het kunstmuseum en het volkenkundig museum gewenst is waardoor nieuwe vormen van de representatie van niet-westerse kunst kunnen worden gevonden. Een voorbeeld hiervan is de samenwerking met een gastcurator uit het betreffende niet-westerse land, die de Nederlandse curator kan sturen bij de presentatie van de niet-westerse kunst.⁸² Het Rijksmuseum voor Volkenkunde in Leiden organiseert vervolgens in 1999 het symposium *Garden of Eden* over de problematische positie van etnologische musea in relatie tot niet-westerse kunst. Één van de sprekers, naast andere curatoren, kunstenaars en museumdirecteuren, op dit symposium is Okwui Enwezor. Het symposium vindt plaats naar aanleiding van de heropening van het museum en het daaraan gerelateerde project *Garden of Eden*, onder begeleiding van Enwezor. Onder andere de Zuid-Afrikaanse Andries Botha, in 2003 te zien in *Zuiderkruis*, Moshekwa Langa, die eerder te zien was in *Snap Judgements*, en Meschac Gaba maken deel uit van dit project. Tijdens het symposium worden een aantal aspecten binnen de problematische positie van het volkenkundig museum besproken, waaronder het beleid van volkenkundige musea voor hedendaagse kunst, het verschil tussen het volkenkundig museum en kunstmuseum en de problematiek van het categoriseren van niet-westerse kunstenaars.⁸³ Interessant is de uitspraak van toenmalig directeur van museum Boijmans van Beuningen, Chris Dercon, waarin hij vermeldt dat hij het belang ziet van niet-westerse kunst binnen zijn museumbeleid, maar daarbij wel het culturele aspect wilt belichten.⁸⁴ Toevoegend stelt Dercon dat werk zoals dat van Mescha Gaba

⁸⁰ Leyten, Harrie. 'Forword.' In: Leyten, H, Bibi Damen. *Art, Anthropology and the modes of re-presentation*, Amsterdam: Koninklijk Instituut voor de Tropen, 1993, p. 9.

⁸¹ Ibid, p. 12

⁸² Ibidem.

⁸³ Groninger, Wouter. *Hedendaagse kunst uit Afrika in de Nederlandse musea: een geschiedenis*. [masterscriptie] Universiteit Utrecht, p. 12 – 14.

⁸⁴ Feekes, Hans, 'Beelden rondom Volkenkunde. Identiteitscrisis of nouveaute?' *Decorium*, nr. 17, (1999): p. 15.

'niet zomaar in het museum terecht kon omdat zijn werk volgens curatoren van het Boijmans van Beuningen niet bij de collectie past'.⁸⁵

Een ander voorbeeld van een studiedag is door de antropologische beroepsvereniging CA/SNWS in 2001 in het Arnhemse Museum Bronbeek georganiseerd, speciaal voor volkenkundige musea. Op deze studiedag wordt de vraag gesteld: "Zijn er nog volkenkundige musea in Nederland?" Tijdens dit symposium spreekt ook onder andere Wilfried van Damme, die het vooroordeel bekritiseert dat er zich geen esthetische waarde bevindt in niet-westerse kunst, en spreekt Harrie Leyten die de uitblijvende representatie van niet-westerse perspectieven in volkenkundige musea bespreekt.⁸⁶ Dit symposium is een reactie op de crisis in de representatie van niet-westerse kunst en kijkt in hoeverre deze crisis is overwonnen.⁸⁷ De deelnemers van het symposium evalueren het vernieuwde volkenkundige musea, de esthetisering in haar museale presentaties en in hoeverre deze ontwikkelingen voldoende zijn. Trouwborst en Vendrix menen dat deze ontwikkeling 'niet tegemoet komt aan wat velen verwachtten.'⁸⁸ Dergelijke symposia zijn momenten waarop de kunstwereld van gedachte kan wisselen, maar daadwerkelijke besluiten worden er nauwelijks genomen. Ieder museum kiest zijn eigen koers in dit discours.

3.1.5. Hedendaagse Afrikaanse kunst in Nederland in het begin van de 21ste eeuw.

In het begin van de 21ste eeuw wordt er een variatie aan tentoonstellingen georganiseerd, hoewel dit vaak op een wat kleinere schaal gebeurt. Hierop zijn echter de tentoonstelling *Zuiderkruis* en de grote publiekstrekker *Snap Judgments* in het Stedelijk Museum Amsterdam, die uitvoerig worden besproken in de casestudy van dit onderzoek, uitzonderingen. De Nederlandse musea blijven in deze periode hun interesse voor de Afrikaanse kunst ontwikkelen door het organiseren van verschillende tentoonstellingen en passen hun beleid aan, aan het nieuwe tijdsbeeld. Zo is bijvoorbeeld te zien dat het Afrika Museum in Berg en Dal zich meer begint te focussen op hedendaagse Afrikaanse kunst met tentoonstellingen als *Hedendaagse kunst* in 2002, een solo van de kunstenaar Twins Seven Seven in 2007 en twee tentoonstellingen over

⁸⁵ Groninger, Wouter. *Hedendaagse kunst uit Afrika in de Nederlandse musea: een geschiedenis*. [masterscriptie] Universiteit Utrecht, p. 14.

⁸⁶ Trouwborst, Albert en Eric Venbrux. "Zijn er nog volkenkundige musea in Nederland?" 2001. Bron: <http://www.museumserver.nl/museumkrant/editie48/index4.htm> bezocht op 03.06.2011.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem.

hedendaagse Afrikaanse kunst en de Afrikaanse diaspora in 2006 en 2008. Kunstenaar Twins Seven Seven was ook te zien in het Museum Volkenkunde in Rotterdam in 1987, waar in 1996 ook aandacht wordt besteed aan Afrikaanse kunst in de tentoonstelling *Collectie Afrika*. In het Tropenmuseum wordt met enige regelmaat Afrikaanse kunst tentoongesteld, waarvan *Sporen van slavenhandel* in 2003 een voorbeeld is. Ook stelt het Tropenmuseum hedendaagse Afrikaanse kunst ten toon en zo is er in 2000 een tentoonstelling georganiseerd met Afrikaanse studiofotografie vanaf de jaren '50, getiteld *Snap me One*.

Behalve tentoonstellingen van enkel Afrikaanse kunst, komt de hedendaagse Afrikaanse kunst ook terug in tentoonstellingen die niet-westerse kunst in het algemeen behandelen. Zo wordt er in 2000 het bijzondere *Continental Shift* samengesteld, waarin drie verschillende landen samenwerken in een tentoonstellingsproject. In het Bonnefantenmuseum in Maastricht en in Aachen, Heerlen en Liège, wordt in elk museum een ander continent als onderwerp van onderzoek genomen door een selectie curatoren. In Maastricht wordt werk van kunstenaars uit het continent Afrika tentoongesteld: werk van de Tanzaniaanse Everlyn Nicodemus, de video-installaties van Kendell Geers uit Zuid-Afrika en het werk van de bekende Nigeriaanse Yinka Shonibare. Als doelstelling heeft de organisatie onder andere gesteld om meer wederzijds begrip tussen de culturen te genereren en de 'nationale culturele tradities te overstijgen'.⁸⁹ In deze tentoonstelling wordt kunst gebruikt in het onderzoek naar de receptie van de geselecteerde kunstwerken in het land van herkomst en daarbuiten.⁹⁰ In deze tentoonstelling zijn ook niet-westerse kunstenaars opgenomen die in het Westen wonen. Dit gebeurt tevens in *Unpacking Europe*, dat plaatsvindt in het Boijmans van Beuningen in 2001. *Unpacking Europe* is een opvallend project mede door de twee niet-westerse curatoren Salah Hassan uit Sudan en de Pakistaanse Iftikhar Dadi, die het geheel begeleiden en de content verzorgen. Vanuit het werk van kunstenaars van buiten en binnen Europa, geeft deze tentoonstelling een kritische kijk op de betekenis van Europa en haar oude en huidige situatie. Op deze manier wordt de veranderlijke politieke, economische en culturele status van Europa belicht. In de begeleidende catalogus wordt gepleit voor het vinden van nieuwe structuren waarin alle culturen, rassen en religies zijn vertegenwoordigd, maar om dit mogelijk te maken 'we have to

⁸⁹ *Continental Shift* [tent.cat]. Maastricht: Bonnefantenmuseum, 2000, p. 7.

⁹⁰ Ibidem.

begin by “unpacking” our historical and cultural assumptions and asking some difficult questions, as do the artists and writers represented in *Unpacking Europe*.⁹¹ In deze tentoonstelling is onder andere werk te zien van Johannes Phokela (Zuid-Afrika), Willem Boshoff (Zuid-Afrika) en opnieuw van Yinka Shonibare (Nigeria/Engeland). De twee bovengenoemde tentoonstellingen betreffen zeer theoretische projecten, waarbij het theoretisch onderzoek over het vakgebied de basis vormt voor de tentoonstelling. Op deze wijze wordt middels tentoonstellingen het discours van niet-westerse kunst in Nederland, Europa en het Westen in het algemeen, verder ontwikkeld en maakt het Nederlandse museumpubliek kennis met de Afrikaanse kunst.

3.1.6. De relatie tussen het volkenkundig museum en het kunstmuseum in de 21^{ste} eeuw.

In de afgelopen jaren is te zien dat volkenkundige musea steeds meer hedendaagse kunst tonen en kunstmusea meer niet-westerse kunst opnemen in hun tentoonstellingsbeleid. Beide musea verkennen op deze wijze elkaars vakgebied en nemen nieuwe posities in binnen het discours van niet-westerse tentoonstellingen. De volkenkundig musea zijn de voorloper geweest in het tentoonstellen van niet-westerse kunst en het organiseren van symposia en studiedagen om het kunstmuseum te stimuleren om actief deel te nemen aan de ontwikkeling van de tentoonstellingspraktijk van niet-westerse kunst. Het volkenkundig museum doet voornamelijk onderzoek naar de grondslagen van haar eigen instituut. Als gevolg van het einde van het koloniale tijdperk en de invloed van globalisering op de (kunst)wereld, verkeert het volkenkundig museum in een crisis betreffende haar legitimering binnen de samenleving en de representatie van andere culturen binnen het museum. Met haar wortels in de negentiende eeuw is het volkenkundig museum oorspronkelijk gericht op het tonen van de verschillen in culturen. Objecten uit andere culturen worden tentoongesteld om hun functionele, antropologische waarde en niet om hun esthetische waarde. Door de veranderde visie op niet-westerse culturen als gevolg van het postmodernisme en het einde van de kolonisering, moet het volkenkundig museum op zoek naar nieuwe beleidlijnen. In de museale praktijk is deze ontwikkeling terug te zien. Zo spreekt ook Paul Faber, conservator bij het Tropenmuseum, over deze verandering in het beleid en zelfonderzoek binnen het museum: ‘De Afrika-afdeling pretendeert niet ‘Afrika’ te laten

⁹¹ *Unpacking Europe* (tent.cat). Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 2001, p.10.

zien, maar toont een verzameling zeer uiteenlopende Afrikaanse objecten met als doel interesse, begrip en waardering tot stand te brengen. Deze transformaties (...) zijn diepgaande reacties op zeer kenmerkende verschuivingen in de internationale orde. Weinig musea zijn zo diep gegaan in zelfkritiek.⁹² Maar de problematiek rondom de positionering van volkenkundige musea is met deze zelfstudie nog niet opgelost. Meerdere opties voor de toekomst van het volkenkundig museum passeren de revue en vooralsnog richt de meerderheid van de volkenkundige musea zich op de opname van hedendaagse kunst in het museale beleid, zoals het Tropenmuseum en het Wereldmuseum in Rotterdam. Els van der Plas, voormalig directrice van het Prins Claus Fonds verwoordt haar mening in deze kwestie: 'Het Tropenmuseum is een kind van de koloniale tijd en het zou goed zijn dit te laten zien, in plaats van ook nog het 'niet-westerse' heden in al zijn facetten te tonen.'⁹³ Hiertegenover staan de critici die het toejuichen dat het volkenkundig museum zich meer richt op de niet-westerse hedendaagse kunst, zoals Jaap Guldemon, conservator hedendaagse kunst van Museum Boijmans, verwoordt: 'Niet dat wij het niet hoeven te doen, maar zij [de volkenkundige musea] hebben meer expertise in die werelddelen. Het is prettig als zij een soort voorwerk doen, een gebied in kaart brengen waar wij minder kennis van hebben. Dan is het makkelijker daarop voort te borduren.'⁹⁴ Het ontbreken van kennis over de kunst uit Afrika weerhoudt kunstmusea er nu nog van om tentoonstellingen van hedendaagse Afrikaanse kunst samen te stellen. Het continent Afrika is enorm en moeilijk te bevatten, daarom moet er worden samengewerkt om tot een duidelijk beeld van het gebied te komen en kennis te vergaren over de kunst die door de kunstenaar uit het continent wordt vervaardigd. Daarbij zijn er te weinig financiële middelen binnen de musea om uitvoerig onderzoek te doen naar niet-westerse kunst, zo beaamt Jaap Guldemon en Hripsime Visser benoemt ditzelfde probleem.⁹⁵ Gitta Luiten, directrice van de Mondriaan stichting, pleit eveneens voor een samenwerkingsverband tussen beide disciplines. Het kunstmuseum beschikt over de juiste contacten in de kunstwereld en het volkenkundig museum heeft de nodige kennis over de niet-westerse kunst.⁹⁶ Dit is

⁹² Faber, Paul. 'Varken knort terug.' *ZAM Magazine*, nr. 1 (2009): p. 36-37.

⁹³ Veldkamp, Fenneken. 'Kunst wereldwijd.' *Museumtijdschrift*, jrg. 24, nr. 1 (2011): p. 23.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Veldkamp, Fenneken. 'Kunst wereldwijd.' *Museumtijdschrift*, jrg. 24, nr. 1 (2011): p. 23. En persoonlijke interview met Hripsime Visser, 14.06.2011.

⁹⁶ Veldkamp, Fenneken. 'Kunst wereldwijd.' *Museumtijdschrift*, jrg. 24, nr. 1 (2011): p. 23.

een perfecte combinatie om in de toekomst samen te werken aan nieuwe tentoonstellingen van hedendaagse Afrikaanse kunst.

3.1.7. Hedendaagse Afrikaanse kunst in de Nederlandse hedendaagse kunstinstellingen.

Naast de eerder genoemde tentoonstellingen resulteert de zoektocht naar de juiste omgang met Afrikaanse kunst in Nederland mede in de opkomst van onderzoeksvakken en symposia op de kunstacademies, universiteiten en hoge scholen voor de kunst, waaronder het vak *World Art Studies* aan de Universiteit Leiden. *De Geografie van de Verbeelding* is een project uit 1990, geïnitieerd door studenten Kunstgeschiedenis van de Vrije Universiteit, dat een tentoonstelling van het werk van de Belgische kunstenaar Broodthaers, een publicatie van tijdschrift *Kunstlicht* en een studiedag inhoudt. In dit project doet men onderzoek naar het complexe gebied waarin de kunstgeschiedenis zich heden ten dage begeeft. In dit project wordt behandeld 'het traditionele idee dat de kunstenaar geworteld is in een specifieke en coherente cultuur. Aan deze geworteldheid ontleent hij zijn identiteit. Vandaag wordt deze opvatting over identiteit ter discussie gesteld en lijkt een nieuwe definitie ervan gewenst.'⁹⁷ De nadruk in dit project ligt op het verband tussen het kunstwerk, de wijze van beschouwing en de plaats van ontstaan.⁹⁸ Een ander voorbeeld is de studiedag die is georganiseerd vanuit Kunstned⁹⁹ in 2010, getiteld *Buitenwesten: Niet-westerse kunst uitgelicht*. Hieraan namen zowel directeuren van de grotere musea zoals het Rijksmuseum deel, als ook directeuren van kleinere instellingen als Stedelijk Museum Bureau Amsterdam en Museum de Paviljoens en universitaire docenten. Deze studiedag gaat dieper in op de vraag welke rol niet-westerse kunst nu speelt en moet gaan spelen in de kunstgeschiedenis en hoe de verhoudingen liggen tussen westerse en niet-westerse kunst.¹⁰⁰ *Framer Framed* vormt sinds 2009 een randprogramma rondom de reeds georganiseerde tentoonstellingen en symposia door de Nederlandse musea. Door middel van een debatreeks over niet-westerse kunst, stelt *Framer Framed* de rol van transculturele kunst in Nederlandse kunstinstellingen ter discussie.¹⁰¹ Onderdeel van *Framer Framed* is het project

⁹⁷ Mot, Jan. 'Inleiding.' *De geografie van de verbeelding*, *Kunstlicht*, jrg. 11, nr. 4 (1990): p.4

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Kunstned is een samenwerking tussen zes studieverenigingen Kunstgeschiedenis.

¹⁰⁰ Website van Framer Framed. <http://framerframed.nl/nl/blog/2010-12-07-symposium-buitenwesten-niet-westerse-kunst-uitgelicht/> bezocht op 10.06.2011

¹⁰¹ Website van Framer Framed. <http://framerframed.nl/nl/about/> bezocht op 08.06.2011

Onbegrensd verzamelen, dat plaatsvindt in 2009, waarin museumdirecteuren, curatoren, universitair docenten en kunstcritici met elkaar discussiëren over het verzamelen en tentoonstellen van niet-westerse kunst.¹⁰²

Als gevolg van het ontbreken van een duidelijk beleid voor niet-westerse kunst in de grotere kunstmusea in Nederland, nemen, naast de onderzoeksvakken en symposia, ook de kleinere instellingen het heft in eigen handen en richten zich op onderzoek naar theoretische achtergronden die hulp kunnen bieden binnen dit discours. Deze instellingen focussen zich niet per se op het bereiken van het grote publiek, maar gaan voornamelijk op experimentele wijze op zoek naar de manier waarop de Afrikaanse kunst kan worden opgenomen in de Nederlandse kunstwereld. Het veld waarin deze kunstinstellingen zich bevinden is relatief klein, gezien het budget en bereik van deze instellingen, maar de initiatieven vanuit deze hedendaagse kunstinstellingen met betrekking tot Afrikaanse en niet-westerse kunst kan worden gezien als vooronderzoek voor de grotere musea in Nederland. Voorbeelden van deze hedendaagse kunstinstellingen zijn onder andere Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, Museum De Paviljoens in Almere en Museum Beelden Aan Zee. Deze kunstinstellingen zijn meestal relatief jong, wat volgens Van der Plas ook het generatieverschil bewijst: 'Jonge conservatoren zijn zich bewust van de globalisering, maar de oudere generatie is niet zo internationaal georiënteerd.'¹⁰³ Een voorbeeld hiervan is de tentoonstelling *De grote oversteek* uit 2006, georganiseerd door stichting Thami Mnyele in samenwerking met de Rijksacademie en De Ateliers in Stedelijk Museum Zwolle, op uitnodiging van de Zuidelijk Afrika Werkgroep Zwolle (ZAWZ). De ZAWZ organiseert tentoonstellingen 'ingegeven door de gedachte dat kunstuitingen iets zeggen over een samenleving.'¹⁰⁴ In *De grote oversteek* zijn werken opgenomen van kunstenaars uit Nigeria, Zambia, Zuid-Afrika, Mali, Benin en Zimbabwe die hebben gewerkt aan De Ateliers, de Rijksacademie en in het gastatelier van de stichting Thami Mnyele vanaf de jaren '90. Hieronder bevinden zich onder ander Meschac Gaba (Benin), Otobong Nkanga (Nigeria), Mustafa Maluka (Zuid-Afrika) en Moshekwa Langa (Zuid-Afrika). In *De grote oversteek* wordt naar deze Afrikaanse kunstenaars gekeken vanuit esthetisch en kunsthistorisch perspectief en staat de politieke achtergrond van het continent Afrika op de achtergrond. Op deze manier vertegenwoordigen de tentoongestelde werken het talent

¹⁰² Website van Framer Framed. <http://www.depaviljoens.nl/page/16717/nl> bezocht op 10.06.2011

¹⁰³ Veldkamp, Fenneke. 'Wat de boer niet eet...' *ZAM Magazine*, jrg. 11, nr. 2 (2007): p. 18

¹⁰⁴ *De Grote Oversteek* (tent.cat) Zwolle: Stedelijk Museum Zwolle

van de kunstenaars en niet zozeer hun culturele herkomst. Een voorbeeld van een hedendaagse kunstinstelling die zich richt op het onderzoek naar het tentoonstellen van niet-westerse kunst, is Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA), het projectbureau van het Stedelijk Museum Amsterdam. Middels 'Project 1975', doet SMBA, aan de hand van tentoonstellingen, seminars en publicaties, onderzoek naar de relatie tussen het kolonialisme en de hedendaagse kunsten.¹⁰⁵ Een voorbeeld hiervan is de tentoonstelling *Identity Bluffs* in 2011. Hierin laten vijf kunstenaars direct en indirect hun visie op de globalisering en daaraan gerelateerde migratieprocessen zien. De foto's van de Ghanese Nii Obodai laten een hedendaagse kijk zien op de Ghanese vrijheidsstrijd van de jaren '50 en het tentoongestelde werk van Lucia Nimcova bestaat uit stempels gemaakt door inwoners van Kenia die door het publiek van SMBA kunnen worden gebruikt, waardoor er een interactie tussen Kenianen en het Nederlandse publiek ontstaat.¹⁰⁶ Op deze wijze laat SMBA haar publiek zien hoe kunstenaars reflecteren op het kolonialisme en de globalisering en hun bijkomende gevolgen. Project 1975 is een vervolg op een eerder onderzoeksproject van SMBA getiteld *Africa Reflected* uit 2009. In dit onderzoeksproject wordt gekeken naar 'de representaties van Afrika binnen de hedendaagse kunstproductie, dit met het doel om alternatieven te vinden voor het dominante, stereotype beeld dat de massamedia presenteren.'¹⁰⁷ Onderdeel van dit project zijn gesprekken tussen experts, (inter)nationale studio- en galeriebezoeken, literatuurstudie en bezoek van buitenlands curatoren aan Nederland. Hiermee wilt SMBA de discussie op gang brengen rondom de representatie van Afrika in relatie tot hedendaagse kunst en de tentoonstellingspraktijk.¹⁰⁸

3.1.8. Verschillende methodes in de tentoonstellingspraktijk van Afrikaanse kunst.

Afsluitend is er een wereldwijde ontwikkeling te herkennen in het tentoonstellen van Afrikaanse kunst. Kunsthistoricus Paul Faber¹⁰⁹ herkent deze ontwikkeling in de

¹⁰⁵ Website van Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. <http://smba.nl/nl/speciale-projecten/> bezocht op 13.06.2011

¹⁰⁶ Website van Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. <http://smba.nl/nl/tentoonstellingen/identity-bluffs/> bezocht op 13.06.2011.

¹⁰⁷ Website van Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. <http://www.smba.nl/nl/speciale-projecten/africa-reflected/> bezocht op 13.06.2011.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Paul Faber is op dit moment curator Afrika in het Tropenmuseum en was daarvoor werkzaam bij het Volkenkundig Museum in Rotterdam en als docent kunstgeschiedenis aan de UvA en Rietveld Academie.

representatie van hedendaagse Afrikaanse kunst in tentoonstellingen, waarin twee strategieën worden gebruikt door de curatoren, zowel in Nederland als internationaal. De eerste methode *Afrika als authentieke cultuur* stelt de Afrikaanse kunst ten toon als een authentieke cultuur waarin voornamelijk ongeschoolde kunstenaars leven met een exotisch en vrije geest.¹¹⁰ Curatoren die deze strategie toepassen laten het stereotype Afrikaanse beeld zien en benadrukken de verschillen tussen Afrika en het Westen. Faber geeft als voorbeelden hiervan André Magnin, Jean Pigozzi en Jean-Hubert Martin.¹¹¹ In de tweede strategie *Afrika als moderne samenleving* leggen de curatoren de nadruk op de moderne, ontwikkelde kant van de Afrikaanse kunstenaars door kunstwerken te selecteren die de overeenkomsten tussen westerse kunst en Afrikaanse kunst aantonen. De kunstenaars in deze tentoonstellingen zijn meestal academisch opgeleid, en zoals Faber dit zelf verwoord: 'fit the international idiom, know the world and have an intellectual background'.¹¹² Binnen deze strategie benoemt Faber Okwui Enwezor als een pionier.

¹¹⁰ Schoonhoven, Fleur. *The representation of contemporary African art in large-scale Western exhibitions*, masterscriptie Universiteit van Amsterdam, 2009.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ibidem.

3.2. Tentoonstellingen van Afrikaanse kunst in het Stedelijk Museum Amsterdam.

In deze casestudy worden de tentoonstellingen van Afrikaanse kunst in het Stedelijk Museum Amsterdam nader belicht. De reden van deze casestudy is voornamelijk het benutten van de mogelijkheid om een aantal tentoonstellingen gedetailleerd te onderzoeken. De tentoonstellingen zijn onderzocht op de vijf categorieën: 'De doelstellingen van de curator', 'De selectieprocedure en -criteria', 'De methodiek en representatie' en de 'Receptie'. Deze tentoonstellingen kunnen zo op verschillende aspecten diepgaand worden onderzocht om meer te weten te komen over de expertise van Afrikaanse kunst binnen de tentoonstellingsmethodiek in Nederland. Er is gekozen voor het Stedelijk Museum omdat dit hét vooraanstaande museum voor moderne en hedendaagse kunst is in Nederland. De tentoonstellingspraktijk van het Stedelijk kan als voorbeeld worden genomen voor de Nederlandse ontwikkeling van het tentoonstellen van Afrikaanse kunst binnen de kunstmusea.

3.2.1. De eerste tentoonstellingen van Afrikaanse kunst in het Stedelijk Museum.

De vier tentoonstellingen die in deze casestudy uitgebreid worden onderzocht zijn niet de enige tentoonstellingen van Afrikaanse kunst die in het Stedelijk Museum Amsterdam zijn georganiseerd. Rondom de eerdere tentoonstellingen heerst enige onduidelijkheid. Van deze tentoonstellingen komen de titels niet voor in het officiële tentoonstellingsoverzicht van het museum, maar die zijn wel in andere documentatie over het tentoonstellingsoverzicht terug te vinden. Het gaat hier om de titels 'Negerkunst uit Belgisch Congo en Ruwanda' en 'Afficheverzameling van Rolf Italiaander'. Deze titels kunnen mogelijk verwijzen naar onvoltooide projecten of vooronderzoek van de daadwerkelijk uitgevoerde tentoonstellingsprojecten. Daarnaast is er over twee zeer vroege tentoonstellingen, georganiseerd in 1927 en 1948, nauwelijks informatie terug te vinden in het archief van het museum. Dit betreft respectievelijk de *Oude negerplastieken/collectie van Carel van Lier* waar enkel een beeldencatalogus van bekend is en de tentoonstelling *Suid-Afrikaanse Kuns*, georganiseerd tijdens het directoraat van Willem Sandberg. Van de eerste tentoonstelling is zoals gezegd alleen een beeldencatalogus over gebleven, zonder enige tekstuele uitleg (afb. 1 en afb. 2). Over *Suid-Afrikaanse Kuns* is bekend dat deze ook in

Brussel en Frankrijk is tentoongesteld en dat deze tentoonstelling is samengesteld door de 'suid-afrikaanse kunsvereniging' in Kaapstad voor de regering van 'die unie van suid-afrika'.¹¹³ Deze tentoonstelling lijkt een reactie op een eerder georganiseerde tentoonstelling van Nederlandse kunst *Nuwe Hollandse Skilder- en Grafiese Kuns* in 1947, onder andere tentoongesteld in het Zuid-Afrikaanse Durban en Port Elisabeth. In de selectie kunstenaars voor *Suid-Afrikaanse Kuns* komen meerdere kunstenaars voor die in het Westen hebben gestudeerd, zoals Gregoire Boonzaier en Rober Broadley. Op afbeelding 4 in de bijlagen ziet u het werk van de Zuid-Afrikaanse kunstenaar J.H. Pierneef. De kunstenaars zijn zowel autodidact als geschoold en er bevinden zich ook Nederlanders in de selectie, zoals Anton Hendriks, geboren te Rotterdam. De andere kunstenaars die niet in Afrika zijn geboren komen uit Londen, Lancaster en Polen.¹¹⁴

3.2.2. Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika (1957)

In maart 1957 opent in het Stedelijk Museum Amsterdam de tentoonstelling *Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika*, bestaande uit werken afkomstig uit de privé verzameling van Rolf Italiaander.¹¹⁵ De tentoonstelling reist van het Stedelijk Museum in Amsterdam, via het Gemeente Museum in Den Haag naar het Museum voor Volkenkunde in Rotterdam. De tentoongestelde werken in deze eerste tentoonstelling van Afrikaanse kunst in het Stedelijk Museum, komen uit de periode kort na de onafhankelijkheid van verschillende Afrikaanse staten vlak na de Tweede Wereldoorlog. Op afbeeldingen 5 en 6 in de bijlagen ziet u een impressie van de tentoonstellingscatalogus van *Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika*, waarin te zien is welk soort werk in deze tentoonstelling is tentoongesteld.

3.2.2.1. Doelstellingen van de organisatie.

In de tentoonstellingscatalogus verwoordt Italiaander zijn motief voor het organiseren van deze tentoonstelling: 'De tentoonstelling kan ertoe bijdragen dat de blanke en de

¹¹³ *Suid-Afrikaanse Kuns* [tent.cat] Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1948.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ten tijde van de tentoonstelling was Rolf Italiaander onder andere lid van het International African Institute in Londen en medewerker van het Koninklijk Nederlands Instituut van de Tropen in Amsterdam. Italiaander, die vanaf zijn negentiende levensjaar vele reizen maakte naar Afrika waarin hij een aanzienlijke collectie Afrikaanse kunst verzamelde, heeft daarnaast in de loop van zijn leven als docent, schrijver, etnograaf en kunstverzamelaar onderzoek gedaan naar de Afrikaanse cultuur en een variatie aan publicaties uitgebracht, waaronder *Afrika in opkomst*, *In het land van Albert Schweizer* en *De nieuwe leiders van Afrika*.

kleurling elkaar beter leren begrijpen en kennen.¹¹⁶ Dr. Nootboom, toenmalig directeur van het Museum voor Land- en Volkenkunde in Rotterdam, bevestigt deze motivatie in zijn begeleidende catalogustekst: 'De Europeaan heeft zich tot nu toe te weinig om de ziel van de Afrikaner bemoeid. Hij heeft ze soms veracht, waar ze toch eerbied, genegenheid en liefde verdienen, ook hun werk bewijst dat. (...) Als van die velen [westerse bezoekers] een aantal tot herkenning komen van de medemens in een of meer deze negerkunstenaars, dan is het doel der expositie geslaagd.'¹¹⁷ De drijfveren van beide heren voor de organisatie van deze tentoonstelling wijzen op een open, oprechte interesse in de Afrikaanse kunst en het verlangen deze interesse te delen met het Nederlandse museumpubliek. Opvallend is de samenwerking tussen kunstmusea en een volkenkundig museum binnen deze tentoonstelling, een samenwerking die eerder niet vaak voorkwam. Dr. Nootboom bouwt voort op het verschil tussen de kunsthistoricus en de antropoloog door in zijn catalogustekst te accentueren waarom de kunsthistoricus, volgens hem, niet in staat is om onderzoek te doen naar niet-westerse kunst. Waarom hij als volkenkundige wel iets zinnigs kan betekenen in dit onderzoek en de kunsthistoricus niet, verklaart hij als volgt: "de reden daarvan is, dat de kunstenaars die deze werken voortbrachten, voortkomen uit volken, die voor de volkenkunde normaal onderwerp van studie zijn. De kunsthistoricus zwijgt hier. Want hij zou alleen het uiterlijk verwantschap met of invloed van westerse scholen, richtingen en bewegingen kunnen constateren. De achtergrond van deze kunstwerken en hun inhoud blijven voor hem gesloten.'¹¹⁸ Dit is voor de volkenkundige volgens Nootboom niet veel anders, maar hij heeft het voordeel om zijn eigen geestelijke achtergrond los te maken van het onderzoek.¹¹⁹ Met het onderscheid tussen de kunsthistoricus en de volkenkundige, kaart Nootboom een gevoelige plek aan binnen het onderzoek naar de Afrikaanse kunst en het tentoonstellen hiervan. Desalniettemin kan deze tentoonstelling worden gezien als een vruchtbare eerste samenwerking tussen beide disciplines.

¹¹⁶ Italiaander, Rolf. 'In Centraal-Afrika ontstaat een nieuwe kunst' In: *Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika* [tent.cat], Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1957.

¹¹⁷ Nootboom, C. 'Moderne beeldende kunst uit Zwart-Afrika' In: *Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika* [tent.cat], Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1957.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ibidem.

3.2.2.2. Selectieprocedure en -criteria.

Uit de catalogusteksten van Italiaander wordt meer duidelijk over de samenstelling van de tentoonstelling die bestaat uit zijn privé verzameling van Afrikaanse beeldende kunst. 'Op deze tentoonstelling zijn daarvan [Italiaanders verzameling] voorbeelden uit Frans Equatoriaal Afrika en uit de Belgische Congo te zien, want vooral hier heb ik goed werk aangetroffen'. Daarbij benadrukt Italiaander het feit dat de kunst in zijn verzameling gemaakt is door de jonge 'ontwikkelden' uit Afrika.¹²⁰ Als gevolg van zijn selectiecriteria, vormt Italiaanders verzameling een representatie van het hoogste niveau van Afrikaanse kunst, maar of het ook een realistische afspiegeling van de Afrikaanse kunst is valt te betwisten. Aangezien het zijn privé verzameling betreft, is het waarschijnlijker dat het Italiaanders bedoeling is geweest om de kwalitatief meest hoogstaande Afrikaanse kunst te verzamelen in plaats van de meest realistische afspiegeling van de Afrikaanse kunst bijeen te brengen.

3.2.2.3. Methodiek en (re)presentatie.

Over de methodiek is bekend dat de verzameling is geordend naar de verschillende categorieën 'Frans Equatoriaal Afrika', 'Zondagsschilders van beide oevers van de Congo', 'Belgische Congo', 'Gravures uit Frans Equatoriaal Afrika' en 'Ethiopië'. Italiaander benadrukt in deze tentoonstelling de veelzijdigheid van Afrika en haar meer dan duizend volkstammen, door het tentoonstellen van Ethiopische kunst, werken uit Belgisch Congo, Brits Oeganda, het Kassaigebied en Frans Equatoriaal Afrika.¹²¹ In totaal zijn er 131 stukken tentoongesteld, bestaande uit schilderkunst, tekeningen, houtsneden en gravures. In de teksten van Italiaander en Nooteboom en aan de titel van de tentoonstelling is te zien dat het woord 'neger' als standaard wordt gebruikt om de kunstenaars uit Centraal-Afrika aan te duiden. Hierin is de koloniale terminologie nog te herkennen, wat niet verrassend is in deze tijdsperiode vlak na de totstandkoming van onafhankelijkheid in de betreffende Afrikaanse landen.

3.2.2.4. Receptie.

In de receptie van *Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika*, is duidelijk dat de focus ligt op de bewondering voor de ontwikkeling in de Afrikaanse kunst. Zo wordt in

¹²⁰ Italiaander, Rolf. 'In Centraal-Afrika ontstaat een nieuwe kunst' In: *Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika* [tent.cat], Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1957.

¹²¹ Ibidem.

dagblad *Trouw* over de tentoonstelling geschreven: 'Het is goed deze te bekijken, al was het alleen maar om tot het besef te komen dat Afrika niet meer het Afrika is van onze vroegere aardrijkskundelessen, maar dat daar een snelle ontwikkeling gaande is die nieuwe waarden hopelijk zal scheppen maar allereerst nu bezig is veel van het oude af te breken.'¹²² Hoewel er stellig een ontwikkeling in de Afrikaanse kunst wordt erkend na het zien van deze tentoonstelling, blijft de acceptatie van Afrikaanse kunst als volwaardige kunstvorm verre van overtuigend. Dit blijkt wanneer men in *De Groene Amsterdammer* leest dat de recensent niet tevreden is over de kwaliteit van deze kunst en meer van de Afrikaanse kunst in de toekomst verwacht, aangezien de Afrikaanse kunstenaars volgens de recensent eerst meer vertrouwd moeten raken met de nieuwe technieken om in staat te zijn betere kunst te kunnen maken.¹²³ En in het *Arnhems Dagblad* worden de Afrikaanse kunstenaars met kinderen vergeleken; 'er is bepaald veel overeenstemming met tekeningen van kinderen van omstreeks tien jaar uit West-Europa, (...) zij zijn niet primitief, maar kinderlijk, en bovendien sterk Europees georiënteerd.'¹²⁴ Deze uitspraak in het *Arnhems Dagblad* is kenmerkend voor de periode na de Tweede Wereldoorlog waarin de Cobra groep in Nederland opkomt. De kunst van de Cobra groep wordt samen met niet-westerse kunst in deze periode vergeleken met tekeningen en schilderijen die zijn gemaakt door kinderen en verstandelijk gehandicapten.¹²⁵ De Westerse invloed op de artistieke Afrikaanse ontwikkeling wordt in *De Groene Amsterdammer* gekoppeld aan de opkomst van vakscholen en academies in Centraal-Afrika en in het *Eindhovens Dagblad* wordt opnieuw gesproken over de Europese invloeden; 'als een boemerang is wat het oude Europa aan de negercultuur ontleende omgevormd en verwerkt terugkeert.'¹²⁶ Ook wordt er in de recensies gesproken over de verschillende kunstcentra die in Frans Equatoriaal Afrika¹²⁷ en Belgisch Congo gevestigd zijn, respectievelijk onder leiding van Pierre Lods en Laurent Moonens.¹²⁸ Via deze centra kwamen de in Afrika woonachtige kunstenaars in aanraking met de Europese cultuur. Maar de Afrikaanse kunstenaars zijn hier niet bepalend door

¹²² 'Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika' in *Trouw*, 23.03.1957.

¹²³ 'Moderne Negerkunst' in *De Groene Amsterdammer*, 23.03.1957.

¹²⁴ 'Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika' in *Arnhems Dagblad*, 12.03.1957.

¹²⁵ Faber, Paul. 'Towards a Global Art Museum'. In: Leyten, H, Bibi Damen. *Art, Anthropology and the modes of re-presentation*, Amsterdam: Koninklijk Instituut voor de Tropen, 1993, p. 64.

¹²⁶ 'Moderne Negerkunst' in *De Groene Amsterdammer*, 23.03.1957 en 'Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika' in *Eindhovens Dagblad*, 16.03.1957

¹²⁷ Het kunstcentrum in Frans-Equatoriaal Afrika wordt in *De Waarheid* gekenmerkt als 'een soort ateliergemeenschap onder leiding van de Franse schilder'.

¹²⁸ 'Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika' in *De Waarheid*, 21.03.1957.

beïnvloed, aldus de recensenten in het *Utrechts Nieuwsblad* en de *Nieuwe Schiedamse Courant*: 'Belangrijk is op te merken, dat de negers zonder iets van de geschiedenis der schilderkunst te weten of te bevroeden, hier onbevangen te werk gingen, met hoogstens een enkele beïnvloeding van buitenaf, soms door het zien van het tijdschrift 'Life', ook wel door het aanschouwen van reclame-affiches van sigaretten.'¹²⁹ Italiaander zelf spreekt helaas niet concreet over deze kunstcentra in zijn catalogustekst. De meningen over de zelfstandig gevormde moderniteit in de Afrikaanse kunst zijn verdeeld in de media. Duidelijk is wel dat met deze tentoonstelling een eerste ontmoeting plaats vindt met het 'nieuwe' Afrika, waar een artistieke ontwikkeling plaatsvindt na te zijn bevrijd van haar Europese bezetters. De terminologie die binnen *Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika* wordt gehanteerd wijst op een periode waarin de erkenning van Afrikaanse kunst als ware, moderne kunst in ontwikkeling is, maar waarin de restanten van het koloniale tijdperk nog duidelijk aanwezig zijn. Daarbij is het ontbreken van een kritische blik op het tentoonstellen van de Afrikaanse kunst kenmerkend voor het vroege stadium van het tentoonstellen van niet-westerse kunst, waarin de tentoonstellingsmethodiek op de achtergrond wordt gesteld.

3.2.3. Clément-Marie Biazin (1978)

De documentatie over de solotentoonstelling van Clément-Marie Biazin is helaas schaars, er is enkel een tentoonstellingscatalogus te vinden in het museumarchief samen met enkele recensies van de tentoonstelling. Over de organisatie van de tentoonstelling is helaas niets bekend, waardoor de motivatie voor deze tentoonstelling vanuit de museumorganisatie mist. Toch is het van belang de gevonden informatie hier kort te bespreken en zo aandacht te besteden aan deze zeldzame solotentoonstelling van een Afrikaanse kunstenaar in het Stedelijk Museum Amsterdam.

Uit de tentoonstellingscatalogus is bekend dat de Franse Robert Sève kan worden gezien als de mecenas van Biazin. Sève kocht Biazins werken aan waardoor Biazin vermogen had om te investeren in zijn artistieke ontwikkeling. Deze tentoonstelling bestaat dan ook uit een vijftigtal schilderijen uit de collectie van Sève. In zijn werk weerspiegelt Biazin in beeld en tekst de vele ervaringen en onderwerpen waar hij mee wordt geconfronteerd op zijn reizen door Centraal-Afrika. Hierin komen politieke, sociale en

¹²⁹ 'Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika' in *Utrechts Nieuwsblad*, 16.03.1957

traditionele verhalen terug en op deze manier kan het werk van Biazin worden gezien als het werk van een moderne etnograaf die verslag doet van zijn eigen land. In de receptie van de solo van Biazin is te zien dat er voornamelijk tekst uit het persbericht over wordt genomen en opiniërende teksten over de tentoonstelling blijven uit. Interessant is dat bij deze solotentoonstelling wordt gesproken over de esthetische waarde van de kunstwerken, zoals in *De Volkskrant*; 'deze schilderijen vormen een soort kroniek in woord en beeld van de Afrikaanse beschavingsgeschiedenis.'¹³⁰ De herkenning van de moderniteit in de kunst van Biazin is duidelijk terug te zien in opmerkingen als: 'Het zou verkeerd zijn deze Afrikaanse schilderkunst als "naief" of "primitief" te beoordelen. Het wijst zelfs op een westers superioriteitsgevoel ten aanzien van een vormgeving, die anders is dan de onze, en typerend voor Afrika.'¹³¹ Hieruit is tevens op te merken dat de ongelijke verstandhouding tussen het Westen en Afrika al bekend is binnen de kunstwereld en iets is waar openlijk over wordt gesproken. De stijl van Biazin lijkt moeilijk te plaatsen door de Nederlandse critici zo staat er in de *Uitkrant*: 'De stijl lijkt niets gemeen te hebben met de traditionele Afrikaanse uitdrukkingsvormen, noch is het een nabootsing van de Europese kunst.'¹³² Wellicht is de aandacht vanuit de pers voor de esthetische kant van het werk van Biazin terug te leiden op de tentoonstellingscatalogus waarin Sève een introductie geeft op het werk van Biazin met daarin een uitgebreide bespreking van de esthetische kant van het werk. Biazins sociale achtergrond wordt hierin slechts als inleiding gebruikt, maar speelt geen prominente rol. Daarbij speelt ook het type van de solotentoonstelling een rol, waarin een heel oeuvre van een kunstenaar kan worden belicht, zodat het artistieke werk van de kunstenaar centraal kan staan en de sociale situatie meer op de achtergrond komt. Binnen een solotentoonstelling van een Afrikaanse kunstenaar kan de nadruk worden gelegd op de verdieping in het gehele oeuvre van kunstwerken en de artistieke ontwikkeling hiervan. In een groepstentoonstelling van Afrikaanse kunstenaars lijkt de aandacht meer te worden gericht op hun sociale en politieke achtergrond, door de oppervlakkigheid die ontstaat omdat er van één kunstenaar slechts enkele werken te zien zijn. Deze solotentoonstelling van Clément-Marie Biazin is voor het Nederlandse publiek een unieke kans om een geheel oeuvre van een Afrikaanse kunstenaar te zien en hierin de artistieke verdieping te herkennen.

¹³⁰ 'Beeldende Kunst' *De Volkskrant* 09.03.79.

¹³¹ Visser, Mathilde. 'Een schilder uit Afrika' *Financiële Dagblad*, 2.03.1979, p. 12

¹³² 'Een schilderende zwarte reporter' *Uitkrant voor Amsterdammers*, 1979.

3.2.4. Zuiderkruis (1993)

De tentoonstelling *Zuiderkruis* heeft oorspronkelijk de titel *Incroci del Sud/Affinities* en werd samengesteld voor de biënnale van Venetië van 1993. Na twintig jaar te zijn buitengesloten van deelname, is de biënnale in 1993 dé kans voor Zuid-Afrika om haar internationale contacten nieuw leven in te blazen en zo maakt deze tentoonstelling een einde aan het isolement waarin Zuid-Afrika jarenlang verkeerde. Louis Jansen van Vuuren¹³³ licht de verantwoording van de tentoonstelling en titel toe; ‘The concept of *Affinities* was taken as the curatorial premise for the selection, as it connotes a common quality or essence which links rather than separates; it performs an expansive, celebratory task. Through an allegory of relationship distinctiveness can be acknowledged while fragmentation and exclusion can be combated, and the process of cultural osmosis – which is crucial to the emergence and development of South African art – can be stimulated. Throughout its history, the best of South African art has revealed a knowledge of and a search for identity, but not in the sense of ethnicity or tribalism, or a nostalgic and futile yearning for distant roots.’¹³⁴ Tijdens de biënnale in 1993 ontstaat het idee bij de stichting Thami Mnyele om deze tentoonstelling naar Amsterdam te halen, voornamelijk om door middel van deze tentoonstelling de uitwisseling tussen beiden landen te stimuleren.¹³⁵ Na de biënnale wordt de selectie kunstwerken in oktober naar Sala 1 in Rome getransporteerd om daar ten toon te worden gesteld, waarna de tentoonstelling in december naar Amsterdam zal komen. Op het moment dat de organisatie South Africa Association of the Arts (S.A.A.A.) op de hoogte is gebracht van het idee om de tentoonstelling naar Amsterdam te halen, reageert zij in eerste instantie positief en belooft alle wenselijke medewerking te verlenen aan dit project.¹³⁶ Maar uit e-mailcontact tussen stichting Thami Mnyele, de Zuid-Afrikaanse ambassadeur in Nederland en de minister van Buitenlandse zaken in Pretoria wordt duidelijk dat zodra het project daadwerkelijk wordt uitgevoerd, de Zuid-Afrikaanse regering terugkrabbelt en de organisatie van de tentoonstelling in Amsterdam tegenwerkt. De reactie van Bert Holvast hierop is: “Ik ben er haast van overtuigd dat de regering van

¹³³ Louis Jansen van Vuuren was destijds voorzitter van de South African Association for the Arts (S.A.A.A.) en daarmee organisator van de tentoonstelling.

¹³⁴ Jansen, van Vuuren, Louis. ‘Affinities’ in *Incroci Del Sud/Affinities*, p.10-13.

¹³⁵ De stichting Thami Mnyele stelt als voornaamste doel om de culturele uitwisseling tussen Afrika, Nederland en in het bijzonder Amsterdam, te verbeteren. Bron: website van Thami Mnyele <http://www.thami-mnyele.nl/thami.html>, bezocht op 26.05.2011

¹³⁶ Holvast, Bert. E-mail vanuit Studio Thami Mnyele naar alle deelnemende kunstenaars, Johannesburg Art Gallery, Goodman Gallery en de contacten van Thami Mnyele Foundation in Zuid-Afrika.

Zuid-Afrika is besprongen door angst. Ze zijn bang geworden dat wij er, zo kort voor de verkiezingen, een ANC-feestje van gaan maken.”¹³⁷ Het persbericht vanuit Thami Mnyele over deze ontwikkeling resulteert in een explosie van aandacht in de media en ook vanuit deelnemende kunstenaars komt er kritiek op de opstelling van de S.A.A.A.. Zo spreekt Sandra Kriel: ‘I have a suspicion that they do not want to have the exhibition placed in its socio-political context’ en zij dreigde haar werk uit de tentoonstelling te halen.¹³⁸ Na deze publieke aandacht en een overtuigende e-mail van Rudi Fuchs, waarin hij oplossingen brengt voor de praktische problemen met betrekking tot transport, verzekering en verkochte kunstwerken en waarin hij de positieve invloed op de internationale relaties van Zuid-Afrika benadrukt, geeft de S.A.A.A. zich gewonnen en kan de organisatie doorgaan.

3.2.4.1. Doelstellingen van de organisatie.

In een brief naar alle deelnemende kunstenaars beschrijft voorzitter Bert Holvast de doelstellingen vanuit Thami Mnyele. Hierin wordt de nieuwe dialoog die de tentoonstelling kan creëren tussen beide landen benadrukt en tevens spreekt Holvast open over de politieke achtergrond van de tentoonstelling, wat voor hem reden is om de tentoonstelling in de context van de hedendaagse realiteit van de Zuid-Afrikaanse kunstwereld te plaatsen.¹³⁹ Verder onderbouwt Holvast zijn voorgestelde aanpak met: ‘By approaching the undertaking in this way we are attempting to create a situation in which controversy is kept at a minimum and a situation of dialogue and mutual enrichment for artists in both countries is made possible.’¹⁴⁰ Deze doelstellingen gaan in op de commotie die rondom *Incroci del Sud/Affinities* is ontstaan als reactie op de rol die de Zuid-Afrikaanse regering en de bestuursleden van S.A.A.A. in de organisatie en uitwerking spelen. De kritiek vanuit de deelnemende kunstenaars is dat de Zuid-Afrikaanse regering de kunstenaars nu gebruikt voor promotie van Zuid-Afrika, terwijl zij in de voorgaande decennia de kunstenaars in een isolement plaatste door bijvoorbeeld uitsluiting van kunstonderwijs, via de Bantu Education Act uit 1953. Daarbij richt de kritiek zich op de selectiecommissie die uit enkel blanke juryleden

¹³⁷ Klaster, Jan Bart. ‘Zuid-Afrika dwarsboomt expositie’ in *Het Parool*, 23.08.1993.

¹³⁸ Kriel, Sandra. Statement naar aanleiding van de commotie rondom de tentoonstelling in Venetië en de plannen om de tentoonstelling naar Amsterdam te halen.

¹³⁹ Holvast, Bert. E-mail vanuit Studio Thami Mnyele naar alle deelnemende kunstenaars, Johannesburg Art Gallery, Goodman Gallery en de contacten van Thami Mnyele Foundation in Zuid-Afrika.

¹⁴⁰ Ibidem.

bestaat, en hierdoor niet neutraal lijkt.¹⁴¹ Het effect van deze onevenwichtige relatie resulteert in de weigering van deelname aan de biënnale door enkele kunstenaars, wegens het weinige vertrouwen in de goede intenties van de Zuid-Afrikaanse regering.¹⁴² De tentoonstelling in Amsterdam kan niet om deze politieke achtergrond heen, maar wil zich voornamelijk richten op de kunst. Deelnemende kunstenaar David Koloane typeert het verschil tussen beide tentoonstellingen in *Het Parool*: 'Wat dat betreft is de tentoonstelling in Amsterdam belangrijk, omdat die, anders dan in de context van de Biënnale in Venetië, een presentatie is geworden van de kunstenaars, en niet meer de presentatie van Zuid-Afrika zoals de regering het graag ziet.'¹⁴³ Toenmalig directeur Rudi Fuchs schrijft een spraakmakend artikel inleidend op *Zuiderkruis* in *Het Parool*. Hoewel Fuchs de tentoonstelling 'hoopvol' en 'indrukwekkend' noemt, is in zijn artikel een bevooroordeelde en ouderwetse blik op de Afrikaanse kunstenaars te herkennen.¹⁴⁴ Zo schrijft Fuchs: 'In de tentoonstelling Zuiderkruis wordt de Zuid-Afrikaanse kunst met nadruk als *kunst* getoond. Maar veel kunstwerken, met name die van zwarte kunstenaars, dragen in vorm en inhoud nog de kenmerken van de sociale en politieke contestatie: het zijn werken die gemaakt zijn met ook iets anders in het hoofd dan kunst alleen.' (...) 'Maar voor ons, met alle respect voor de strijd tegen onderdrukking en racisme, is het ook een enigszins ouderwetse kunst.'¹⁴⁵ Daarbij maakt Fuchs expliciet onderscheid tussen blanke en zwarte Zuid-Afrikaanse kunstenaars, 'In de catalogus staat (terecht) niet vermeld wie blank of zwart is – aan het werk is het niet altijd te zien. Dat is opmerkelijk.'¹⁴⁶ Fuchs schetst in zijn tekst een beeld van de Afrikaanse kunstenaar die nog in ontwikkeling is en die verlangt naar een vrije cultuur waarin ook de kunst vrij is van een politieke lading. Pauline Burmann vertelt hoe het in de praktijk is gegaan: "Toen Fuchs de werken eenmaal zag op de dag dat zij werden afgeleverd bij het Stedelijk, was hij in één klap enthousiast en wilde direct zelf de zalen inrichten."¹⁴⁷

¹⁴¹ Powell, Ivor, 'Behind Venetian Blinds'

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Burmann, Pauline en Pietje Tegenbosch. 'Grote contrasten en veel ironie' in *Het Parool*, 14.12.1993.

¹⁴⁴ Fuchs, Rudi. 'Een nieuw verlangen' In *Het Parool*, 21.01.1994.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Persoonlijk interview met Pauline Burmann, 08.06.2011

3.2.4.2. Selectie criteria.

In *Zuiderkruis* is onder meer werk te zien van Catherine Norman, Keith Dietrich, Kendell Geers, Bonnie Ntshalintshali, Tito Zungu, Sandra Kriel, David Koloane en Jackson Hungwane. De selectie kunstwerken bestaat uit een zeer gevarieerde mix, zo maakt Botha mixed-media sculpturen, houdt Mabasa beelden uit boomstronken en vervaardigd Williamson een 'monument' van perspex blokjes waar souvenirs in zijn verwerkt. Voornamelijk het werk van Sue Williamson wordt goed ontvangen door het publiek en krijgt van Fuchs ook een prominente plek in de tentoonstellingsruimte.¹⁴⁸ De kunstwerken borduren zowel op traditionele kunstpraktijken voort als op de westerse kunstpraktijk en implementeren hiermee zowel geschiedenis als actualiteit in het geheel van de tentoonstelling. Voor *Zuiderkruis* in Amsterdam is er gekozen om dezelfde selectie kunstwerken te gebruiken als in Venetië. Bij deze keuze stelt de organisatie de esthetische waarde boven de commotie die er is geweest rondom de selectieprocedure door S.A.A.A., zo licht Thami Mnyele toe; 'de critici [zijn] het er over eens dat de expositie een getrouw beeld geeft van de stand van zaken in de hedendaagse Zuidafrikaanse kunst.'¹⁴⁹ De commotie rondom de selectieprocedure betreft de samenstelling van de selectiecommissie die geheel uit functionarissen van de S.A.A.A. bestaat, door Pauline Burmann 'een door het apartheidsverleden gecompromitteerde officiële kunstinstelling' genoemd. Als gevolg van de kritiek op deze selectiecommissie zijn onafhankelijke juryleden opgenomen in de selectie.¹⁵⁰ De Afrikaanse kunstcriticus Ivor Powell blijft echter sceptisch en meent dat ondanks de toevoeging van onafhankelijke juryleden, de leden nog steeds allemaal blanken zijn en onderdeel van de regering of andere officiële instellingen.¹⁵¹ Pauline Burmann ziet deze commotie als iets typerends voor Zuid-Afrikanen, die na de politieke strijd tussen de Apartheid en anti-Apartheid bewegingen, overheerst worden door wantrouwen als gevolg van het traumatische effect van de politieke situatie tijdens de Apartheid.¹⁵²

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ 'Made in South Africa' in *Stedelijk Museum Zomerkrant*, 1993.

¹⁵⁰ Burmann, Pauline. 'Zuiderkruis: 27 kunstenaars uit Zuid-Afrika' in *Stedelijk Museum Bulletin*, december/januari, 2003/2004, p. 98.

¹⁵¹ Powell, Ivor, 'Behind Venetian Blinds'

¹⁵² Persoonlijk interview met Pauline Burmann, 08.06.2011

3.2.4.3. Methodiek en (re)presentatie.

Pauline Burmann vertelt dat er geen bijzondere methodiek of idee achter de inrichting van de ruimte zit. 'Het was heel makkelijk, het komt allemaal uit Zuid-Afrika en het is dus één grabbelmand, één fruitmand met appels en peren en druiven, dus we hebben daar gewoon iets moois van gemaakt. Fuchs heeft gezegd: "Zo wil ik het" en zo is dat ook gegaan.', aldus Burmann.¹⁵³ De werken zijn in een witte ruimte van het museumgebouw tentoongesteld naar Fuchs' idee en inzicht. Bij de inrichting van deze tentoonstelling wordt er gekeken naar vormen en relaties tussen kunstwerken, wat door Fuchs voornamelijk op gevoel wordt gedaan.¹⁵⁴

3.2.4.4. Receptie.

In de receptie van *Snap Judgments* wordt duidelijk dat het Nederlandse publiek nog weinig ervaring heeft met de Afrikaanse kunst, veelvoorkomend is dan ook de vraag hoe wij als Europeanen de Afrikaanse kunst moeten benaderen. Hoewel de diversiteit in de Zuid-Afrikaanse kunst wordt benadrukt, zoals in *Onze Wereld* door Niek Vaders, komt alsnog vaak het verschil tussen zwarte en blanke kunstenaars naar voren.¹⁵⁵ En hoewel de organisatie zelf geen politieke lading verwerkt in de opzet van haar tentoonstelling, ligt de nadruk in de recensies toch op de politieke achtergrond die wordt gekoppeld aan de Zuid-Afrikaanse kunstwerken.¹⁵⁶ Volgens Janneke Wesseling leidt deze opzettelijke of onopzettelijke politieke lading ertoe dat het westerse publiek de Zuid-Afrikaanse kunst niet als een moderne kunstvorm kan zien.¹⁵⁷ Els van der Plas benadrukt deze kwestie van erkenning van de Afrikaanse kunst in haar artikel in het *Kunst- en Museumjournaal*, waarin ze kritiek geeft op Fuchs artikel in *Het Parool*. 'Tussen de regels door lees je het door Fuchs weliswaar voorzichtig geformuleerde oordeel: Zuid-Afrikaanse kunst gaat in eerste instantie over politiek en positioneert zich daardoor als het ware in een overgangperiode, van maatschappijkritische kunst naar kunst-om-de-kunst, een evoluerend proces.'¹⁵⁸ Uit deze artikelen is af te leiden dat kunstenaars uit Zuid-Afrika aan het begin van de 21^{ste} eeuw nog steeds niet los worden gezien van de politieke

¹⁵³ Persoonlijk interview met Pauline Burmann, 08.06.2011.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Vaders, Niek. 'Een palet van non-rationale kunst' in *Onze Wereld*, januari 1994, p. 48-51.

¹⁵⁶ Onder andere in *Hervormd Nederland* door Mirjam Westen, in *NRC* door Janneke Wesseling en door Wim Bossema in *De Volkskrant*.

¹⁵⁷ Wesseling, Janneke. 'Man omstrengelt krokodil' in *NRC*, 31.12.1993.

¹⁵⁸ Plas, van der, Els. 'Terugblik "Zuiderkruis", Zuid-Afrikaanse moderne kunst in het Stedelijk Museum Amsterdam.' *Kunst en Museumjournaal*, nr.5, (1994): p. 50.

geschiedenis in hun land en dit weerhoudt de kunstwereld ervan om de Zuid-Afrikaanse kunst als volwaardige kunstvorm op te nemen in het discours. Burmann ziet vooral veel onkunde en gebrek aan een juiste visie op de Afrikaanse kunst in de media. De link die de media legt tussen kunst en de politieke situatie van de Afrikaanse kunstenaar benoemt Burmann als iets typisch Nederlands; 'Er werd altijd geschreven over de politieke situatie en niet over de vorm, waarom deze kunstenaar een bepaalde vorm heeft gekozen. Daar werd in Zuid-Afrika wel over gesproken, maar in Nederland heel weinig. Het ging toch heel direct om de sociale situatie van de kunstenaar, ook nu nog.'¹⁵⁹ Ook hier kan worden verwezen naar het type van de groepstentoonstelling, waarin eerder de nadruk komt te liggen op de sociale achtergrond van de Afrikaanse kunstenaars dan dat er wordt gekeken naar de esthetische waarde van de kunstwerken. Dit komt voornamelijk omdat er vele verschillende kunstwerken te zien zijn, van elke kunstenaar slecht één of enkele, waardoor de artistieke verdieping in de kunstwerken moeilijker te herkennen is.

3.2.5. Snap Judgments (2008)

Snap Judgments is door conservator fotografie Hripsimé Visser naar Stedelijk CS, het tijdelijke gebouw van het museum, gehaald voor het jaar 2008. Visser raakt tijdens een reis door Afrika geïnteresseerd in de Afrikaanse fotografie en brengt *Snap Judgments* naar het Stedelijk als antwoord op de zoektocht van het museum naar een tentoonstelling die actueel is en een groot publiek trekt.¹⁶⁰ Voordat de tentoonstelling naar Amsterdam komt reist deze vier jaar lang door Amerikaanse en Canadese musea. Onder het directoraat van Gijs van Tuyl, begeleidt Tamara Berghmans in samenwerking met Hripsimé Visser en Aly Noordermeer de organisatie van *Snap Judgments* in Stedelijk CS. Curator van de tentoonstelling is de wereldbekende Okwui Enwezor.

3.2.5.1. Doelstellingen van de curator.

Het voornaamste doel van Enwezor met de tentoonstelling *Snap Judgments*, is om het negatieve beeld van Afrika, dat in de internationale media wordt geschetst, bij te stellen door het continent te laten zien vanuit de ogen van Afrikaanse fotografen zelf. Niet langer moet de armoede, crisis en honger het beeld van Afrika bepalen, maar de

¹⁵⁹ Persoonlijk interview met Pauline Burmann, 08.06.2011

¹⁶⁰ Persoonlijk interview met Hripsimé Visser, 14.06.2011

hedendaagse kunst -, documentaire – en modedefotografie.¹⁶¹ In *Snap Judgments* kan het publiek zien hoe Afrikaanse fotografen gebruik maken van fotografie om onderzoek te doen naar de sociale relaties in Afrika, hun eigen identiteit en geschiedenis. Door dit te laten zien wordt er een dynamisch, zich snel ontwikkelend continent neergezet, waarin beelden een belangrijke rol spelen.¹⁶² Op deze wijze biedt *Snap Judgments* tevens een alternatief op het afro-pessimisme, Enwezor verheldert dit in een interview met *De Volkskrant*, '*Snap Judgments* is geen tegengas tegen het afro-pessimisme, geen positief plaatje. "Dat zou een hele slechte tentoonstelling opleveren."¹⁶³ Met *Snap Judgments* probeert Enwezor echter een realistischer beeld te creëren van Afrika door de rijkdom en complexiteit van het continent voorop te stellen.¹⁶⁴ Binnen het museale beleid van het Stedelijk Museum is *Snap Judgments* 'een volgende stap in de interesse van het Stedelijk Museum voor de Afrikaanse fotografie.'¹⁶⁵ Voor Enwezor zelf is deze tentoonstelling ook een volgende stap. Zo stelt de curator eerder, in 1996, de tentoonstelling *In/Sight* samen. Deze tentoonstelling toont aan de hand van het werk van dertig Afrikaanse fotografen de Afrikaanse fotografie vanaf 1940. Enwezor zegt hierover; 'Het was toen voor het eerst dat er een tentoonstelling kwam rond Afrikaanse fotografen, dus niet over Afrika. Toen was het een geschiedenisles, een introductie van spilfiguren uit de jaren vijftig, zestig en zeventig. Er waren veel studioportretten en documentairefoto's, het ging erg over het zelfbeeld van de Afrikanen.'¹⁶⁶ Met *Snap Judgments* borduurt Enwezor voort op deze voorgaande tentoonstelling en presenteert opnieuw een alternatief beeld van Afrika, waarin de Afrikaanse werkelijkheid vanuit de ogen van Afrikaanse fotografen wordt belicht en niet vanuit de Westerse media.

3.2.5.2. Selectie criteria.

In zijn zoektocht naar hedendaagse Afrikaanse fotografen met een aanzienlijke staat van dienst en tevens met een eigentijdse artistieke ontwikkeling, merkt Enwezor dat veel kunstenaars de periode vanaf de jaren '50, die bekend staat om de populariteit van studiofotografie, al voorbij zijn en besluit hij enkel werken te laten zien die in dit

¹⁶¹ Enwezor, Okwui. Muurtekst bij tentoonstelling *Snap Judgments*.

¹⁶² *Snap Judgments* [tent.cat] Amsterdam: Stedelijk Museum, 2008.

¹⁶³ Bronwasser, Sacha. 'Schoon genoeg van Afro-pessimisme' in *De Volkskrant*, 26.06.2008.

¹⁶⁴ *Snap Judgments* [tent.cat] Amsterdam: Stedelijk Museum, 2008.

¹⁶⁵ Berghmans, Tamara. 'Projectvoorstel *Snap Judgments*' datum onbekend

¹⁶⁶ Bronwasser, Sacha. 'Schoon genoeg van Afro-pessimisme' in *De Volkskrant*, 26.06.2008.

millennium zijn gemaakt.¹⁶⁷ De selectie van kunstwerken in *Snap Judgments* bestaat uit meer dan 180 foto's van 35 kunstenaars, negen flatscreens en twee videoprojecties. Enwezor leert op zijn reizen door Afrika en via contacten in de kunstwereld vele Afrikaanse kunstenaars kennen. Opvallend is dat de kunstenaars die Enwezor voor *Snap Judgments* selecteert, niet allemaal afkomstig zijn uit Afrika en ook niet allemaal woonachtig zijn in het continent. Zo wonen Otobong Nkanga, Oladélé Ajiboyé Bamgboyé, Moshekwa Langa, Hentie van der Merwe en Zarini Bhimji in Europa en Theo Eshetu, Yto Barraba en Andrew Dosunmu hebben Afrikaanse voorouders maar zijn zelf niet in het continent geboren. Enwezor verklaart deze selectie: 'Interessanter dan waar ze zijn geboren of waar ze vandaan komen, vind ik het om te onderzoeken hoe de positie verschuift die kunstenaars innemen. Vanuit allerlei bedoelingen en motieven kan iemand zichzelf zien als Afrikaan maar al kijkend naar deze verschillende manieren om zich te positioneren, leek het me belangrijk een tentoonstelling te maken die de territoriale grenzen van het continent overstijgt, om Afrika te laten zien in zijn wereldwijde dimensies.'¹⁶⁸ Kijkend naar deze selectie valt het op dat het werk van dertien kunstenaars uit de selectie van *Snap Judgments* ook in andere grote 'blockbusters' zoals *Africa Remix*, *The Short Century* en *In/Sight* te zien was. Daarbij hebben Hala Elkoussy en Hentie van der Merwe beiden eerder geëxposeerd in het Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. Aangezien er is gekozen voor kunstenaars die al eerder aan (inter)nationale tentoonstellingen deelnemen is er in deze tentoonstelling relatief weinig nieuw werk uit Afrika te zien. Het is duidelijk dat Enwezor zijn selectie maakt op basis van de esthetische waarde van de kunstwerken en niet per se op basis van nationaliteiten.¹⁶⁹ In de recensies is weinig kritiek op deze selectiecriteria terug te vinden in de recensies, wel vraagt Steven Humblet zich in *De Witte Raaf* terecht af hoe met deze selectiecriteria nog kan worden gesproken over 'Afrikaanse' kunst.¹⁷⁰ Het is in deze context van belang te realiseren dat een selectie van kunstenaars in een tentoonstelling voor het westerse publiek als representatief voor de Afrikaanse kunst wordt gezien en dus van grote invloed is op het beeld van Afrika. Dat het Stedelijk Museum Amsterdam de selectie van werken waardeert is te zien aan het relatief grote

¹⁶⁷ Faber, Paul. 'Snap Judgments' in *Stedelijk Museum Bulletin*, nr 2, 2008, p. 35.

¹⁶⁸ Laster, Paul. 'Dit zijn geen onontdekte Afrikaanse kunstenaars' in *ZAM Magazine*, 02/2008, p. 16

¹⁶⁹ Humblet, Steven. 'Snap Judgments' in *De Witte Raaf*, nr 135, 2008.

¹⁷⁰ Ibidem.

aantal aangekochte werken door het museum; zo is er van zowel Elkoussy, Bamgboyé als Mthethwa werk opgenomen in de museumcollectie.¹⁷¹

3.2.5.3. Methodiek en (re)presentatie.

De ruimte in Stedelijk CS waarin *Snap Judgments* is tentoongesteld bestaat uit twee aparte zalen, met ieder twee driehoekige figuren in de zaal. Bij de inrichting van de twee zalen, nam het team van het Stedelijk de leiding met goedkeuring van Okwui Enwezor. De indeling van de ruimtes, verzorgd door Visser en Berghmans, geschiedde op basis van inhoudelijke kenmerken en op basis van de fotografische benadering; “Er was veel werk dat meer documentair geworteld was, dat hing bij elkaar en werk wat niet direct in een journalistieke, reportage traditie stond hing bij elkaar.”¹⁷² De kunstwerken zijn dus zowel op inhoud als op type van fotografie ingedeeld. De werken hangen op egaal geverfde muren, witgekleurd, oranje of zwart en worden zo op een esthetische wijze tentoongesteld. In de bijgaande tentoonstellingcatalogus is, net als in de tentoonstellingsruimte, de verzameling van kunstwerken naar thema’s ingedeeld: Anti-photogenic Lens / Eradiction of the Touristic Gaze, Passionate Bodies, Time Zones / Ruines of Memory, Chronicles of the City en Infernal Machines / Institutions of Modernity. Op de muren van de tentoonstellingsruimte zijn de catalogusteksten gedrukt die de thematische indeling toelichten.

3.2.5.4. Receptie.

Enwezor heeft enkele interviews gedaan met de Nederlandse pers. Hierin spreekt hij over het negatieve stereotype beeld dat er in de westerse media wordt geschetst en de commotie rondom Zuid-Afrikaanse kunstenaars, zoals in *De Volkskrant*; ‘Als je een tentoonstelling maakt met twaalf Amerikaanse schilders of tien Europese fotografen is hun identiteit geen punt van gesprek. Bij Afrikanen wel. Zij, en ik ook, hebben er genoeg van ons steeds te moeten verantwoorden en verontschuldigen.’¹⁷³ Hoewel Enwezor veel ingaat op het negatieve beeld van Afrika, spreken de recensenten veelal lof uit over de tentoonstelling en het nieuwe beeld dat het laat zien, zo ook Sandra Smalenburg in *NRC Next*: ‘Als je de foto’s van Nontsikelelo Veleko en Andrew Dosunmu mag geloven, is

¹⁷¹ Website van Stedelijk Museum Amsterdam:

<http://www.stedelijkmuseum.nl/oc2/page.asp?pageid=1785&url=/detectflash.asp> bezocht op 28.05.2011

¹⁷² Persoonlijk interview met Hripsimé Visser, 14.06.2011

¹⁷³ Bronwasser, Sacha. ‘Schoon genoeg van Afro-pessimisme’ in *De Volkskrant*, 26.06.2008.

Afrika een werelddeel vol hippe vogels. Uiterst modebewust poseren jonge Zuid-Afrikanen voor Veleko's lens.(...) Snap Judgments mocht van Enwezor geen reclamefolder voor Afrika worden, dus wordt ook de rauwe werkelijkheid getoond.(...) De Afrikaanse fotografie is volwassen geworden. En je vraagt je af of het in deze geglobaliseerde wereld nog wel nodig is om er een aparte tentoonstelling aan te wijden.¹⁷⁴ In het artikel van Smallenburg als ook door Kees Keijer in zijn recensie 'Afrikaanse kunst is nu volwassen', wordt er wederom gesproken over een ontwikkeling in de Afrikaanse kunst.¹⁷⁵ Naar deze typische kritiek is eerder in dit onderzoek verwezen aangezien dit een veelvoorkomend argument is. Door te verwijzen naar een ontwikkeling in de Afrikaanse kunst, koppelen de Nederlandse critici deze kunst aan een visie waarin de Afrikaanse kunst zich verder ontwikkelt en dus beter zal zijn in een later stadium. Hierdoor is duidelijk dat de Afrikaanse kunst van dit moment, niet als volwaardig wordt gezien of gelijk aan de hedendaagse westerse kunst.

In *De Volkskrant* wordt dieper ingegaan op problemen die de westerse receptie van kunst uit andere culturen met zich meebrengt; 'Continu onderwerp je die 'andere kunst' aan een vergelijking met dat wat door je eigen, plaatsbepaalde kunsthistorische kaders is gevormd. Een waarde-oordeel vellen is dan lastig. Dat die problematiek eveneens verantwoordelijk is voor haar grote aantrekkingskracht, en dat het de eigen (kunst)geschiedenis in een ander perspectief plaatst, de boel prettig relativeert – dat is ook allemaal waar. Maar het ongemak blijft.'¹⁷⁶ Hieruit is op te maken dat het publiek nog steeds niet gewend is aan de hedendaagse Afrikaanse kunst in de Nederlandse musea en dat een dergelijke tentoonstelling als *Snap Judgments* nog altijd als bijzonder wordt beschouwd. Ook de aandacht van internationale media, zoals uit Korea, Duitsland en Engeland voor de Amsterdamse versie van *Snap Judgments* benadrukt dit. In de receptie van *Snap Judgments* wordt weinig gesproken over de esthetische waarde van de foto's. Hieraan ligt niet zozeer de westerse perceptie van Afrika ten grondslag, maar de verweving van de fotograaf als kunstenaar en de fotograaf als documentaire fotograaf. Visser vertelt dat binnen het medium fotografie, het verhaal dat wordt verteld via het beeld samengaat met de esthetische waarde van dat beeld; "een documentairefotograaf zorgt er ook voor dat zijn foto er goed uitziet."¹⁷⁷ Uit de receptie van de Nederlandse

¹⁷⁴ Smallenburg, Sandra. 'Continent vol coolness' in *NRC Next*, 18.08.2008

¹⁷⁵ Keijer, Kees. 'Afrikaanse kunst is nu volwassen' in *Het Parool*, 30.06.2008

¹⁷⁶ Bem, Merel. 'Opnieuw kijken' in *De Volkskrant*, 3.07.2008.

¹⁷⁷ Persoonlijk interview met Hripsimé Visser, 14.06.2011

media blijkt dat de hedendaagse Afrikaanse kunst nog steeds wordt behandeld en gezien als die nieuwe, andere kunst waar het Nederlandse publiek nog niet zo bekend mee is. *Snap Judgments* is desalniettemin zeer goed ontvangen en is een belangrijke tentoonstelling voor de opkomst van Afrikaanse kunst in de Nederlandse tentoonstellingspraktijk.

5. Conclusie.

Door grootschalige gebeurtenissen zoals de globalisering en de dekolonisatie, zijn de westerse kunstwereld en de Afrikaanse kunstwereld samengekomen in een globale kunstwereld, waarin de verhoudingen nog niet gelijk zijn en men op zoek is naar een nieuwe balans. Zo is door het globale circuit waarin de hedendaagse kunstenaars zich bevinden, de identiteit van de kunstenaar en het kunstwerk los komen te staan van een geografische locatie. Vanuit westers perspectief is de hedendaagse Afrikaanse kunst echter moeilijk op te nemen in de westerse kunstgeschiedenis en westerse kunstwereld, voornamelijk door een contrasterend achtergrond en referentiekader. Vanuit de Afrikaanse visie is de uitblijvende acceptatie van Afrikaanse kunst als volwaardige kunstvorm gegrond in de koloniale relatie, waarin het Westen het centrum is en Afrika in de niet-westerse periferie is geplaatst. De visie op de totstandkoming en verspreiding van moderniteit ligt ten grondslag aan de erkenning van Afrikaanse kunst vanuit de westerse kunstwereld. Maar het blijkt zeer moeilijk deze erkenning bij te stellen. In de 21^{ste} eeuw is bijvoorbeeld nog steeds te zien dat Afrikaanse kunstenaars zwaar in de minderheid zijn binnen de globale kunstwereld, als resultaat van deze uitblijvende erkenning. In een tegenreactie op deze uitsluiting van de Afrikaanse kunst door de westerse kunstwereld, richt de onzekere Afrikaanse kunstwereld zich op het opbouwen van een eigen kunstwereld. Deze jonge kunstwereld vormt een alternatief onderzoeksterrein waarbinnen westerse en niet-westerse experts, curatoren, museumdirecteuren, kunstenaars en kunstcritici op zoek gaan naar een evenwichtige relatie en erkenning van de niet-westerse kunst. Ook vanuit het Westen wordt de studie naar een daadwerkelijk globale kunstwereld ontwikkeld die niet enkel is gebouwd op de westerse kunstgeschiedenis, maar die een alternatieve visie biedt waarin ook de niet-westerse kunst wordt opgenomen. Zo pleit de studie *World Art Studies*, waaraan Zijlmans en Van Damme waardevolle Nederlandse bijdrages leveren, voor een opheffing van het verschil tussen westers en niet-westers om zo de globale, transnationale wereld als één geheel te kunnen benaderen. Hoewel *World Art Studies* de huidige westerse kunstgeschiedenis en haar museale beleid, nog niet heeft vervangen, neemt zij wel steeds meer terrein over. Op deze manier wordt de westerse kunstwereld, die door de opkomst van niet-westerse kunst uit balans is geraakt, een nieuw handvat geboden om een nieuw museaal beleid te ontwikkelen. De postkoloniale theorie heeft lange tijd de visie op de relatie tussen het Westen en niet-westen binnen de kunstwereld bepaald. In

de huidige kunstwereld, die op zoek is naar nieuwe mogelijkheden om de relatie met het niet-westen een nieuwe vorm te geven, is ook Bourdieu's sociologische term *habitus* van waarde. In Bourdieu's sociologische perspectief op het begrijpen van de Afrikaanse kunst verdwijnt de connectie met de koloniale tijd.

Aan de hand van de grote internationale tentoonstellingen wordt duidelijk welke aspecten binnen de curatoriale praktijk naar boven komen. Door middel van het samenstellen van tentoonstellingen van niet-westerse kunst begeeft de curator zich in de *politics of representation*. De Afrikaanse kunstenaars doen hun best om een plek in de westerse kunstwereld te veroveren en om erkenning te krijgen, waarin de curator een essentiële rol speelt. Als 'cultural broker' is de curator intermediair tussen het Westen en de andere culturen. Door de Afrikaanse kunst in het westerse museum ten toon te stellen, wordt echter duidelijk dat de representatie van Afrikaanse kunst geen simpele kwestie is. De implementatie van Afrikaanse kunst in de westerse tentoonstellingsmethodiek resulteert in een dominantie vanuit de westerse curator doordat de Afrikaanse kunst uit haar eigen context wordt gehaald.

In *Primitivism in 20th Century Art* en *Magiciens de la terre* is te zien hoe stroef het begin van de tentoonstellingspraktijk verloopt en hoe ingewikkeld het is om niet-westerse kunst samen met westerse kunst ten toon te stellen. Beide tentoonstellingen zijn bekritiseerd op de methodiek die zij toepassen bij het tentoonstellen van de niet-westerse kunst in combinatie met de westerse kunst. Een veel gehoorde kritiek is dat de selectie van Afrikaanse kunst door westerse curatoren per definitie gekleurd is door de westerse achtergrond van de curator. Een oplossing hiervoor biedt Susan Vogel in haar tentoonstelling *Africa Explores* waarin zij samenwerkt met Afrikaanse curatoren en kunstcritici. Met de tentoonstelling *Africa Explores* doet Vogel aan het einde van de twintigste eeuw, een nieuwe poging om het bevooroordeelde beeld van Afrika bij te stellen. Het is niet mogelijk voor een curator om hét beeld van Afrika te laten zien, dit streven zou een curator ook niet moeten hebben. Een gedeelte van het beeld van de Afrikaanse kunst kan worden gerepresenteerd in een tentoonstelling. Zo kan de tentoonstellingspraktijk van Afrikaanse kunst in zijn geheel een beeld neerzetten van de kunst uit het continent. Het is hierin wel van belang voor dit circuit dat de curatoren kunnen worden aangesproken op hun tentoonstelling en het beeld van Afrikaanse kunst dat hierin naar voren komt. Zo kan er op een kritische manier worden gekeken naar het

representeren van de Afrikaanse kunst in westerse musea en kan deze representatie zich verder ontwikkelen. Een toevoeging aan de theorievorming binnen het discours van de receptie van Afrikaanse kunst is Enwezor's tentoonstelling *The Short Century*, waarin hij door middel van kunstwerken de politieke strijd in Afrika weergeeft. Hierin weerspiegelt Enwezor tevens de ongelijke verhoudingen binnen de globale culturele wereld. In *Documenta XI* legt hij als curator opnieuw de link tussen kunst en de kritische kunsttheorie aangaande de globalisering. De opname van niet-westerse kunst in de 'white cube' van *Documenta XI*, is relatief gering met een percentage van twintig procent. En door voornamelijk documentaire werk van Afrikaanse kunstenaars ten toon te stellen hoeft Enwezor deze Afrikaanse kunst niet van een achtergrondverhaal te voorzien, aangezien deze achtergrondverhalen vaak al verwerkt zijn in de kunstwerken. Ondanks deze kritiek is het positief dat niet-westerse kunst in een dergelijk grootschalig en internationaal tentoonstellingsproject te zien is. Het tentoonstellen van niet-westerse kunst in de westerse tentoonstellingsmethodiek van de 'white cube' moet echter onder de loep worden genomen aangezien deze verouderde methodiek niet ontworpen is om verschillende culturen of de nieuwste kunstvormen te representeren. Het is binnen de internationale tentoonstellingsmethodiek van belang kritisch te kijken naar de huidige methodiek en op zoek te gaan naar een universele, transnationale methodiek waarin elke vorm van kunst op gelijke voet kan worden tentoongesteld. Hedendaagse Afrikaanse kunst heeft extra uitleg nodig omdat het een nieuwe kunstvorm is voor het Nederlandse en westerse museumpubliek, waardoor het een passende introductie behoeft.

De profilering van Nederland op het gebied van het tentoonstellen van hedendaagse Afrikaanse kunst is in dit onderzoek bekeken aan de hand van de ontwikkeling in de tentoonstellingspraktijk. In deze ontwikkeling zijn verschillende interessante aspecten terug te vinden. Zo is er altijd de spanning tussen het volkenkundig museum en het kunstmuseum geweest. Deze twee verschillende soorten musea zijn echter bezig, mede aan de hand van symposia, opnieuw vorm te geven aan hun relatie met elkaar en met de opname van niet-westerse kunst binnen de huidige transnationale kunstwereld. Het volkenkundig museum moet als gevolg van de dekolonisatie op zoek naar een nieuwe identiteit en het kunstmuseum verbreedt haar blikveld door haar ogen te openen voor niet-westerse kunst. Belangrijk is dat beide musea hun krachten bundelen om tot

succesvolle tentoonstellingen en representaties van de Afrikaanse kunst te komen. Tentoonstellingen binnen beide typen musea hebben vanaf de jaren '20 van de twintigste eeuw het beeld van Afrika bepaald en zo ook door de jaren heen veranderd. Door het Nederlandse museumpubliek in tentoonstellingen kennis te laten maken met de Afrikaanse kunst, inclusief haar moderniteit, ontstaat er na de Tweede Wereldoorlog een modern beeld van Afrika en haar kunst. Steeds meer gaat het in deze tentoonstellingen om de esthetische waarde van de kunstwerken, hoewel er vaak nog wordt verwezen naar de ontwikkeling waarin de Afrikaanse kunst zich bevindt. Kunsthistoricus Paul Faber benoemt een belangrijke ontwikkeling die in zowel de internationale als de Nederlandse tentoonstellingspraktijk te herkennen is. De tentoonstellingspraktijk van Afrikaanse kunst ontwikkelde zich van de methodiek *Afrika als authentieke cultuur* naar de methodiek *Afrika als moderne samenleving*. Ook in de tentoonstellingspraktijk van het Stedelijk Museum Amsterdam zien we duidelijk de ontwikkeling die Paul Faber benoemt terug. Wel blijkt onder andere de casestudy van het Stedelijk Museum dat het tentoonstellen van Afrikaanse kunst nog geen 'museumding' is, tentoonstellingen worden overgenomen van andere musea of deze worden samengesteld door externe partijen. Een enkele keer stelt een volkenkundig museum zoals het Tropenmuseum een tentoonstelling van Afrikaanse kunst samen, maar de kunstmusea nemen deze tentoonstellingen over van andere organisaties. Het is positief dat het Stedelijk Museum Amsterdam al sinds 1927 aandacht besteedt aan de Afrikaanse kunst en daarbij hebben de onderzoeksprojecten van het projectbureau SMBA tevens een positief effect op de profilering van het Stedelijk Museum binnen dit discours.

Via groots opgezette tentoonstellingen in zowel het volkenkundig museum als het kunstmuseum is er in Nederland steeds meer aandacht voor de Afrikaanse kunst. De vraag blijft hoe de Nederlandse musea deze kunst op de juiste manier kunnen tentoonstellen en op welke wijze de Afrikaanse kunst kan worden opgenomen in onze kunstgeschiedenis. Deze vragen komen keer op keer terug in de symposia, het antwoord hierop is niet vast te stellen omdat elk museum hierin haar eigen positie kiest. Er is tevens een ontwikkeling in de variatie en het aantal van kunstinstellingen in Nederland die zich bezighouden met niet-westerse kunst. Naast de grotere musea zijn in de laatste decennia ook kleinere hedendaagse kunstinstellingen komen te staan, die voor het

onderzoek en de vernieuwing binnen het discours van het tentoonstellen van Afrikaanse kunst van grote waarde zijn.

Aan de hand van tentoonstellingen, onderzoeksvakken, symposia, kunstprojecten en literatuurstudie wordt er zo volop onderzoek gedaan in Nederland naar haar relatie met niet-westerse kunst. Hoe graag de Nederlandse kunstwereld ook een antwoord wil vinden op de kwestie van Afrikaanse kunst en haar opname in de Nederlandse museumwereld, door het ontbreken van het (financiële) vermogen om onderzoek te doen naar de kunst uit dit grote continent, kan het discours zich minder snel ontwikkelen dan gewenst is vanuit de musea en kunstinstellingen.

Bijlagen

Interview met Pauline Burmann.

p. 66

Interview met Hripsime Visser.

p. 70

Afbeeldingen.

P. 73

Interview met Pauline Burmann, 08.06.2011.

Op woensdag 8 juni sprak ik met Pauline Burmann in haar woning in Amsterdam, over haar ervaringen met de organisatie van de tentoonstelling *Zuiderkruis* in het Stedelijk Museum in 2003. Voor Pauline, kunsthistoricus, curator en tevens voorzitter van Stichting Thami Mnyele, is dit gesprek voornamelijk een moment om herinneringen op te halen over deze tentoonstelling die bijna twintig jaar geleden plaatsvond.

Bert Holvast was destijds de tussenpersoon tussen Thami Mnyele en het Stedelijk en vanuit meneer Holvast en kunstenares Moira White is het initiatief gekomen om *Zuiderkruis* in Nederland te organiseren. Burmann heeft de kunstenaars geselecteerd die zijn uitgenodigd om naar de opening in het Stedelijk te komen. Uit eerdere reizen en studie kende Burmann de deelnemende kunstenaars uit Zuid-Afrika al. Tito Zulu, David Koloane, Sue Williamson en Andries Botha werden naar Amsterdam gehaald voor de feestelijke opening van de tentoonstelling. De komst van deze Afrikaanse kunstenaars heeft een groot effect gehad voor de populariteit van de kunstenaars, zo werd Andries Botha later voor onder andere een tentoonstelling in het Volkenkundig Museum Leiden gevraagd. Het werk van Tito Zulu is na *Zuiderkruis* aangekocht door het Stedelijk.

Burmann vertelt over de groep kunstenaars: “Het was een hele interessante groep, het waren echt de kunstenaars uit die tijd die goed waren.” De kritiek op de partijdigheid van de selectiecommissie voor de biënnales in Venetië, koppelt Burmann aan de gevolgen van de Zuid-Afrikaanse politiek voor de Afrikaanse kunstenaars: “Dat is een hele toestand geweest, zoals nu ook nog steeds, dat hoort erbij. (...) Dit is echt zoals het op z'n Zuid-Afrikaans gaat, dan moet alles democratisch. Dat was natuurlijk wat je kreeg in Zuid-Afrika door de strijd tussen de Apartheid en Anti-Apartheid. (...) Ze leren een communistische retoriek, ze leren beslissingen te nemen in een groep en nooit is iemand persoonlijk verantwoordelijk.” Burmann gaat daarna verder in op de manier waarop Zuid-Afrikanen zijn getraumatiseerd door de politieke situatie tijdens de Apartheid, waardoor ze niemand vertrouwen. De selectiecommissie beschrijft Burmann als een gevarieerde groep van zowel zwarten en blanken, zo nemen galeriehouders, kunstenaars en een museumdirecteur deel uit van de commissie.

Hierna spreekt Burmann over de Apartheid in Zuid-Afrika en wat voor een spannende periode er gaande was tijdens deze tentoonstelling, zo vlak na de afschaffing van Apartheid. Aan de hand van de catalogus van *Affinities* wordt kort het werk van Botha,

Norman, Dietrich, Kriel en Lungwane besproken en daarin komt ook de politisering van kunst naar boven. “Er werd altijd geschreven over de politieke situatie en niet over de vorm, waarom deze kunstenaar een bepaalde vorm heeft gekozen. Daar werd in Zuid-Afrika wel over gesproken, maar in Nederland heel weinig. Het ging toch heel direct om de sociale situatie van de kunstenaar, ook nu nog.” Hierin refereert Burmann ook aan de tentoonstelling *Snap Judgments* uit 2008: “*Snap Judgments* is ook helemaal verkeerd beoordeeld, men dacht dat het documentaire fotografen waren. Maar het waren kunstenaars die het medium fotografie gebruikten, dat is wat anders dan een documentaire fotograaf. Dit is door niemand opgepakt, het ging alleen maar over de verbazing over het nieuwe beeld van Afrika.”

De organisatie van Thami Mnyele had zelf de opdracht om de tentoonstellingsruimte in te richten. De nieuwe vleugel was echt aan hun uitgeleend door directeur Rudi Fuchs en het Stedelijk bemoeide zich in eerste instantie weinig met de tentoonstelling, hoewel zij deze wel sympathiek vond. De bekende Zuid-Afrikaanse kunstenares Marlene Dumas is ook verbonden aan Thami Mnyele en omdat zij in die tijd een ‘upcoming’ kunstenares was, werd het Stedelijk via haar meer geïnteresseerd in Zuid-Afrikaanse kunst en de politiek. Dat Zuid-Afrika aan het veranderen was, was in Nederland bekend, zowel als de politieke situatie die hieraan ten grondslag lag. Mede door deze kennis en interesse was men veel ontvankelijker om de tentoonstelling naar Nederland te halen. Het scheelde daarbij ook een hoop dat de kunstwerken niet helemaal vanuit Zuid-Afrika moesten worden gehaald, maar dat zij via de biënnale in Venetië konden worden getransporteerd naar Amsterdam.

In deze tijd gebeurde het vaker dat het Stedelijk afstand nam van de organisatie van een tentoonstelling in het museum. En Burmann vertelt dat de houding van Fuchs bijdraaide toen hij de kunstwerken eenmaal zag, en dat Fuchs zei: “Ik wil het direct hebben, ik ga het inrichten.” Ook het publiek was erg verrast door het werk en voornamelijk door het huisje van Sue Williamson; “Dat was echt de klapper. Fuchs had dat in het begin [van de ruimte] neergezet dus iedereen wist meteen ‘oh jee, dit is een hoge standaard.’” Over de inrichting verteld Burmann dat er geen bijzondere methodiek of idee achter de inrichting van de ruimte zat. “Het was heel makkelijk, het komt allemaal uit Zuid-Afrika en het is dus één grabbelmand, één fruitmand met appels en peren en druiven, dus we hebben daar gewoon iets moois van gemaakt. Fuchs heeft gezegd: ‘zo wil ik het en zo is dat ook gegaan.’ En dan doe je zoals je altijd een tentoonstelling hangt, je gaat kijken

eerst dit hier en dat daar.” Burmann vertelt enthousiast over de ervaring van Fuchs met het inrichten van tentoonstellingen, dat hij aan de hand van de vormen van kunstwerken doet. Over het tentoonstellen vertelt Burmann verder; ‘Het is natuurlijk een groepstentoonstelling. En dan kijk je echt naar de vorm en of dingen bij elkaar passen en dat is iets heel erg organisch. Dat komt uit de onderbuik, wat Hoet ook altijd zegt en waar Fuchs ook bekend om staat: hij zoekt werken uit die met elkaar in relatie kunnen gaan.”

Hierna gaat het interview over op het onderwerp van de receptie van de tentoonstelling en Afrikaanse kunst in Nederland. Zo vertelt Burmann een anekdote over de kunstenaar Mombasa die haar werk naar aanleiding van een nieuwsbericht op televisie over een overstroming in Durban maakt. Tijdens haar bezoek aan Nederland vertelt Mombasa een andere aanleiding voor het maken van dit kunstwerk door te verwijzen naar een droom, een visioen die zij had. Burmann licht dit toe: “Omdat iedereen daarnaar vroeg, iedereen reageerde op die zwarte mensen met ‘jullie hebben visioenen en denken nog aan voorouders.’ Maar ze kon niet zeggen dat ze het gewoon van TV had. Dus wat gebeurt is dat de Afrikanen het spel meespelen. Dat is heel raar, maar tegenwoordig gebeurt dat niet meer zo.” De receptie van de tentoonstelling noemt Burmann heel typisch, waarin de rol van de media en voornamelijk haar onkundigheid en hun gebrek aan een juiste visie op de Afrikaanse kunst, een grote invloed hebben. Over het algemeen is de tentoonstelling positief ontvangen en was *Zuiderkruis* een hele bijzondere tentoonstelling voor het Stedelijk, tevens omdat er een zwart en wit publiek in het museum was te vinden.

Naar aanleiding van het gesprek over de receptie van *Zuiderkruis* komt het gesprek bij de vorm van de tentoonstelling; de groepstentoonstelling. Hierover zegt Burmann: “Ik ben tegen groepstentoonstellingen. Mensen leren alleen maar Afrika zien in een groep. (...) Dit gaat over een gebied zó groot maar die kunstenaars worden allemaal bij elkaar gezet. Dus iedereen denkt dat dit uit één stad komt. (...) Dat is toch heel lastig.” In Nederland zijn de tentoonstellingen over Afrikaanse kunst voornamelijk groepstentoonstellingen geweest, op hele kleine solotentoonstellingen na. Het lijkt alsof Nederland weinig affiniteit met Afrika heeft, mede omdat wij geen koloniën in Afrika hebben gehad. Zo werd er in vroegere tijden gezegd ‘Afrika is zo groot, daar kunnen we niks mee’. Burmann legt het als volgt uit: “Het staat heel ver van ons af. (...) Het is historisch zo gegroeid.” Burmann ziet in groepstentoonstellingen niet het juiste

antwoord om Nederland bekend te maken met Afrikaanse kunst. Als voorzitter van de Stichting Thami Mnyele stelde Burmann de selectiecommissies samen voor tentoonstellingen en projecten en nodigde zij altijd opzettelijk juryleden uit die niets van Afrika wisten, die er nooit waren geweest. Op deze manier probeert zij nieuwe contacten te leggen tussen de Nederlandse kunstwereld en Afrika. “Zo heeft nu bijvoorbeeld De Ateliers ook meer Afrikaanse kunstenaars opgenomen. Dat is een veel betere manier om rustig kennis te laten maken van de Afrikaanse kunst en dan gaat het echt over het werk en over de kunstenaar.” Burmann is tegen groepstentoonstellingen omdat deze altijd maar één of twee werken van een kunstenaar laten zien. Op deze manier krijg je geen echte verdieping. Daarbij is het voor het publiek vaak verontrustend om te zien dat een bekende Afrikaanse kunstenaar ook ander werk maakt dan dat zij gewend zijn van diegene. “In Nederland is er wel veel veranderd maar ze moeten nu wel af van die groepstentoonstellingen. Maar dat gebeurt langzamerhand ook wel.”

Interview met Hripsimé Visser, 14.06.2011.

Ik sprak Hripsimé Visser in het Stedelijk Museum op de PaulusPOTterstraat in Amsterdam. Als conservator fotografie haalde zij in 2008 het contact aan met International Centre of Photography, de organisator van *Snap Judgments*. Bij de Nederlandse organisatie van *Snap Judgments* speelden een groot aantal personen een rol, zo was Aly Noodermeer aangesteld als externe projectleider, om de organisatie van de tentoonstelling in goede banen te leiden. Een ontwerper verzorgde het ontwerp van de tentoonstellingsruimte en Tamara Berghmans, destijds assistent conservator fotografie, verzorgde de praktische uitvoering van het project. De reden om *Snap Judgments* naar het Stedelijk Museum te halen legt Visser uit: “We zochten op dat moment een tentoonstelling die actueel was en die ook gericht was op een groot publiek. Ik was zelf daarvoor in Afrika geweest waar ik veel Afrikaanse fotografie heb gezien. Ik ben altijd erg geïnteresseerd geweest in niet-westerse fotografie, ook al staat het museumbeleid het helaas niet altijd toe om deze kunst naar het museum te halen. Dat het beleid daar niet specifiek op is gericht, vind ik ook oké.” Zelf had Visser niet voldoende tijd voor de nodige verdieping om zelf een tentoonstelling van hedendaagse Afrikaanse fotografie samen te stellen. Visser motiveert haar keuze voor *Snap Judgments* als volgt: “*Snap Judgments* van Enwezor was interessant omdat het een aantal klassieke vormen van de fotografie combineert met een aantal hedendaagse, meer installatie-achtige presentaties. En ook omdat het de maatschappelijke en sociale posities hierbinnen duidelijk maakte, dat vond ik heel interessant.”

Bij de inrichting van de twee zalen, nam het team van het Stedelijk de leiding. De indeling van de ruimtes, verzorgd door Visser en Berghmans, geschiedde op basis van inhoudelijke kenmerken. Visser legt uit dat er verschillende type werken waren: “Bijvoorbeeld het werk van Guy Tillim of Zubotsky, wat heel direct een commentaar heeft op de maatschappelijke werkelijkheid en er waren werken die wat meer geënceneerd waren (...) Ook werden de werken ingedeeld op de fotografische benadering. Er was veel werk wat meer documentair geworteld was, dat hing bij elkaar en werk wat niet direct in een journalistieke, reportage traditie stond.” Er wordt in de indeling geen rekening mee gehouden dat het om Afrikaanse kunst gaat, deze Afrikaanse kunst wordt op dezelfde manier behandeld als elk ander soort kunst. Visser neemt dit

niet zo zwaar: “Het was een mooie tentoonstelling van hedendaagse Afrikaanse fotografie dat een beeld gaf van enkele problemen in de maatschappij, punt.”

Over de receptie van de tentoonstelling, die meer ingaat op het nieuwe beeld van Afrika die de foto's laten zien, dan op de esthetische waarde van de kunstwerken, vertelt Visser: “Het is inherent aan fotografie om daar op zo'n manier over te praten, wat vaak een beetje jammer is. Het bestaan van de foto's in een ruimte wordt niet zo snel opgepikt” Er is een andere werkelijkheid dan het beeld dat wij van Afrika hebben als arm continent, zo geeft Visser voorbeelden van Afrikanen die studeren, die uitgaan en levensvreugde hebben. “Het bijzondere aan deze tentoonstelling was dat het klassieke beeld van Afrika van hongersnood, ellende en oorlogen werd doorbroken.” Visser haalt in het verlengde hiervan de geschiedenis van de fotografie aan en het recente ontstaan van het gebruik van fotografie als kunstvorm. Het heeft zowel in het Westen als in Afrika lang geduurd voordat fotografie als kunstvorm was geaccepteerd.

Door de jaren heen zijn er nieuwe platforms ontstaan en mede door het verminderen van de populariteit van de gedrukte media, komt de fotografie als kunstvorm steeds meer op. Visser benoemt ook het feit dat er geen verschil is tussen documentairefotografen en kunstenaars, beide disciplines zijn met elkaar verweven. Ze legt uit dat binnen het medium fotografie, het verhaal dat verteld wordt met het beeld samengaat met de esthetische waarde van het beeld; “Een documentairefotograaf zorgt er ook voor dat zijn foto er goed uitziet. (...) Je hebt bepaalde tradities, bepaalde contexten in de fotografie. Die kun je in ogenschouw nemen. Fotografen zoals Guy Tillim of David Goldblatt waren oorspronkelijk reportagefotografen die voor de gedrukte media werkten.” In de fotografie mengt de esthetische vorm zich met de documentaire vorm. Hier voegt Visser aan toe: “Het feit dat veel fotografen in hun werk de relatie met een sociale werkelijkheid belangrijk vinden, dat linkt ze met een traditie die je documentair zou kunnen noemen. Maar dat betekent niet dat ze niet letten op hoe iets in beeld wordt gebracht.” “Het Stedelijk museum is ooit fotografie gaan verzamelen omdat fotografen kunstenaars waren, niet omdat fotografie een kunstvorm werd. En dan doet het er niet toe of je een methode toepast die documentair is, of geënceneerd is of in relatie staat tot Pop Art, dan gaat het er om dat jij een methode gebruikt die beelden effectief neerzet en die overtuigend is”, aldus Visser. Het gebruik van de term ‘documentair’ is volgens Visser op dit moment erg problematisch, omdat de benoeming

'documentair' niet uitsluit dat iets ook kunst is en dat wordt vaak wel zo gezien door het publiek. Als voorbeeld noemt Visser de wereldberoemde fotograaf Walker Evans die als kunstenaar wordt beschouwd, maar zichzelf documentair fotograaf noemt.

Documentaire is een methode die binnen de fotografie kan worden gebruikt en is misschien de belangrijkste methode, maar daarin is wel oneindig veel variatie te vinden meent Visser. In Vissers opinie is het voor de fotografie het belangrijkste dat er een relatie is met de sociale werkelijkheid. En het verbeelden van een maatschappelijke werkelijkheid kan in elke soort van fotografie.

Meerdere Afrikaanse fotografen noemt Visser op in de lijst van kunstenaars die eerder bij onder andere Foam en Huis Marseille hun werk tentoonstelde. Langzaam wordt het podium voor deze kunstenaars wat meer Europees. Hieraan heeft *Snap Judgments* in de ogen van Visser zeker bijgedragen; "Voor een heleboel mensen was de kennismaking met deze vorm van fotografie uit Afrika een eye-opener."

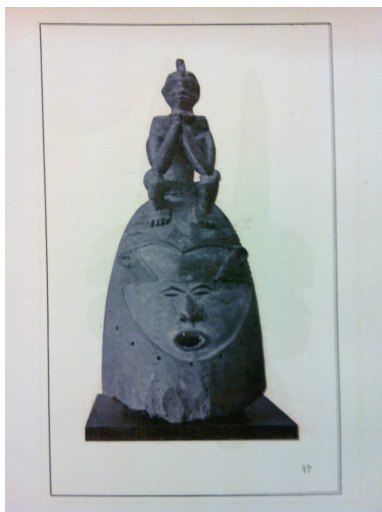
Afbeeldingen

Afbeelding 1



Kunstenaar onbekend, uit: *Oude Negerplastieken* [cat.tent.], 1927. Bron: Bibliotheek Stedelijk Museum Amsterdam.

Afbeelding 2



Kunstenaar onbekend, uit: *Oude Negerplastieken* [cat.tent.], 1927. Bron: Bibliotheek Stedelijk Museum Amsterdam.

Afbeelding 3



Voorkant van *Suid-Afrikaanse Kuns* [cat.tent.], 1948. Bron: Bibliotheek Stedelijk Museum Amsterdam.

Afbeelding 4



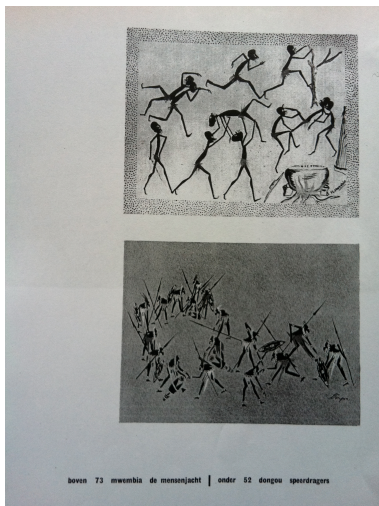
J.H. Pierneef, *Dar-Is-Salaam*, uit: *Suid-Afrikaanse Kuns*, [cat.tent.], 1948. Bron: Bibliotheek Stedelijk Museum Amsterdam.

Afbeelding 5



Voorkant *Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika*, [cat.tent.], 1957. Bron: Bibliotheek Stedelijk Museum Amsterdam.

Afbeelding 6



Pagina uit *Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika*, [cat.tent.], 1957 met werk van Mwambia en Dongou. Bron: Bibliotheek Stedelijk Museum Amsterdam.

Literatuurlijst

Africa Explores: 20th Century African Art [tent.cat]. The Centre for African Art, New York. 1991.

Africa Now [tent.cat.]. Groningen: Groninger Museum, 1991.

African Art Now: Masterpieces from the Jean Pigozzi Collection [tent.cat.]. London and New York: Merrell and Museum of Fine Arts, 2005.

Araeen, Rasheed. 'Our Bauhaus Other's Mudhouse' In: Buddensieg, Andrea en Peter Weibel, red. *Contemporary Art and the Museum – A Global Perspective*, Ostfildern: Hantje Catz, 2007.

Araeen, Rasheed. 'A New Beginning' *Third Text*, nr. 14, issue 50 (2000): p. 3-20.

Belting, Hans. 'Global Art and the Museum in the Global Age' lezing gehouden op het congres "L'Idea del Museo: Identità, Ruoli, Prospettive" in Rome, 2006.

Bourdieu, Hans Haacke, *libre-échange, Seuil/les presses du reel*, Paris, 1994.

Butler, Shelley. 'The Politics of Exhibiting Cultures' *Museum Anthropology*, nr. 23, (2000): p. 74-92.

Brown, C. 'A Global Africa at Dak'Art 7' *African Arts*, Vol. 39, Issue 4, (2006): p. 60-61.

Continental Shift [tent.cat]. Maastricht: Bonnefantenmuseum, 2000, p. 7.

De geografie van de verbeelding, Kunstlicht, jrg. 11, nr. 4 (1990)

Dawson, Ashley. 'The Short Century: Postcolonial Africa and the Politics of representation' *Radical History Review*, nr. 87, (2003): p. 226 – 236.

De Grote Oversteek (tent.cat) Zwolle: Stedelijk Museum Zwolle.

Enwezor, Okwui en Chika Okeke-Agulu. *Contemporary African Art Since 1980*, Bologna: Damiani, 2009.

Faber, Paul. 'Varken knort terug.' *ZAM Magazine*, nr. 1, (2009): p. 36-37.

Fall, N'Gone. 'Compromise and conflict on the international art market: The shift of African art form margins to the centre.' P. 1-8. Bron:

<http://www.ressupport.org/index.php?id=267>

Feekes, Hans, 'Beelden rondom Volkenkunde. Identiteitscrisis of nouveaute?' *Decorium*, nr. 17, (1999).

Flohil, Fleur. 'Afro-pessimisme: de perceptie en (re)presentatie van hedendaagse Afrikaanse kunst in het Westen. Een beter beeld van Afrika.' [masterscriptie] Universiteit van Utrecht, 2010.

Fosu, Kojo. *20th Century Art of Africa*, Zaria: Gaskiya Corporation, 1986

Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson en Sandy Nairne. *Thinking About Exhibitions*. Routledge, 2010.

Groninger, Wout. 'Hedendaagse kunst uit Afrika in Nederlandse musea: een geschiedenis' [masterscriptie] Universiteit van Utrecht, 2007.

Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika [tent.cat.] Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, Den Haag: Gemeentemuseum Den Haag en Rotterdam: Museum voor Land- en Volkenkunde, 1957.

Jansen, van Vuuren, Louis. 'Affinities' in *Incroci Del Sud/Affinities*, p.10-13.

Kunst uit een andere wereld [tent.cat.] Rotterdam: Museum voor Volkenkunde. 1988

Lamoureux, Johanne. 'From Form to Platform: The Politics of Representation and the Representation of Politics' *Art Journal*, (2005): p.64-73.

Leyten, Harrie en Bibi Damen. *Art, Antropology and the modes of representation: Museums and Contemporary non-Western Art*, Koninklijk Instituut voor de Tropen: Amsterdam, 1993

Magniciens de la Terre [tent.cat] Parijs: Centre Pompidou, 1989.

Martin, Stewart. 'A New World Art? Documenting Documenta 11' *Radical Philosophy*, nr. 122, (2003): p. 7 – 19.

McEvelley, Thomas. 'How Contemporary African Art Comes to the West' In: Magnin, Andre, Alison de Lima Greene, Alvia J. Wardlaw en Thomas McEvelley. *African Art Now: Masterpieces from the Jean Pigozzi Collection*. London and New York: Merrell and Museum of Fine Arts, 2005.

Moderne kunst in Afrika [tent.cat]. Amsterdam: Tropenmuseum, 1980.

Mosquera, Gerardo. 'Some Problems in Transcultural Curating' In: Jean Fisher, red. *Global Visions: Towards a New Internationalism in Visual Arts*, London, 1994, p. 133-139.

Nicodemus, Everlyn. 'Bourdieu out of Europe?' *Third Text*, nr. 30, (1995): p. 3-12.

Ogbechie, Sylvester Okwunodu. 'The curator as culture broker: a critique of the curatorial regime of Okwui Enwezor in the discourse of contemporary African Art' gepresenteerd op de conferentie *The Task of the Curator*, bij University of California Santa Cruz, 2010.

√Ogbechie, Sylvester Okwunodu. 'Exhibiting Africa: Curatorial Attitudes and the Politics of Representation in "Seven Stories about Modern Art in Africa"' *African Arts*, vol. 30, nr. 1, (1997): p.10,12, 83 – 84.

Oude Negerplastieken [cat.tent.], Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1927.

Plas, van der, Els. 'Terugblik "Zuiderkruis", Zuid-Afrikaanse moderne kunst in het Stedelijk Museum Amsterdam.' *Kunst en Museumjournaal*, nr. 5, (1994): p. 50.

Primitivism in 20th Century Art [tent.cat] Boston: New York Graphic Society Books Little, Brown and Company, 1984.

Roudometof, Victor, 'Glocalization, Space and Modernity' *The European Legacy*, Vol. 8, nr. 1, (2003): p. 37-60.

Schoonhoven, Fleur. *The representation of contemporary African art in large-scale Western exhibitions*, [masterscriptie] Universiteit van Amsterdam, 2009.

Snap Judgements: New Positions in Contemporary African Photography [tent.cat.]. New York: International Center of Photography / Amsterdam: Stedelijk Museum, 2006-2008.

Suid-Afrikaanse Kuns [tent.cat] Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1948.

The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994. [tent.cat] Munich: Villa Struck, 2001.

Trouwborst, Albert en Eric Venbrux. 'Zijn er nog volkenkundige musea in Nederland?' 2001. Bron: <http://www.museumserver.nl/museumkrant/editie48/index4.htm> bezocht op 03.06.2011.

Unpacking Europe (tent.cat). Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 2001.

Vanderlinden, Barbara en Elena Filipovic, red. *The Manifesta Decade, Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge: ROOMADE/MIT PRESS.

Veldkamp, Fenneken. 'Nederlandse musea kopen nauwelijks Afrikaanse kunst - wat de boer niet kent ...' *ZAM Magazine*, (2007): p. 16.

Veldkamp, Fenneken. 'Kunst wereldwijd' *Museumtijdschrift*, jrg. 24, nr. 1, (2011): p. 20 - 23.

Veldkamp, Fenneke. 'Wat de boer niet eet...' *ZAM Magazine*, jrg. 11, nr. 2 (2007):

Welling, Wouter. 'Hedendaagse Afrikaanse kunst' *Ontdek Afrika*, nr. 3, (2006).

Welling, Wouter. *Kijken zonder grenzen: hedendaagse kunst in het Afrika Museum - de collectie Valk en verder*, Berg en Dal: Afrika Museum, 2006.

Winkel, van, Camiel. 'Documenta 11: opnieuw beginnen' *De Witte Raaf*, nr.98, 2002.

Zijlmans, Kitty en Wilfried van Damme. *World Art Studies*, Amsterdam: Valiz, 2008.

Zuiderkruis, 27 kunstenaars uit Zuid-Afrika [tent.cat.] Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1993.

Documentatiemappen en websites:

Documentatiemap 'Marie-Clement Biazin', Bibliotheek Stedelijk Museum Amsterdam

Documentatiemap 'Hedendaagse Negerkunst uit Centraal-Afrika', Bibliotheek Stedelijk Museum Amsterdam

Documentatiemap 'Snap Judgements', Bibliotheek Stedelijk Museum Amsterdam

Documentatiemap 'Suid-Afrikaanse Kuns', Bibliotheek Stedelijk Museum Amsterdam

Documentatiemap 'Zuiderkruis, 27 kunstenaars uit Zuid-Afrika', Bibliotheek Stedelijk Museum Amsterdam

Website van het Afrika Museum. <http://www.afrikamuseum.nl/collectie/historie.php>.
Bezocht op 11.06.2011

Website van Framer Framed. <http://framerframed.nl/nl/blog/2010-12-07-symposium-buitenwesten-niet-westerse-kunst-uitgelicht/> bezocht op 10.06.2011

Website van Stedelijk Museum Amsterdam.
<http://www.stedelijkmuseum.nl/oc2/page.asp?pageid=1785&url=/detectflash.asp>
bezocht op 28.05.2011

Website van Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. www.smba.nl bezocht op
13.06.2011

Website van Thami Mnyele. <http://www.thami-mnyele.nl/thami.html>, bezocht op
26.05.2011